

REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Jean Epstein : son influence sur les cinéastes

Par Laurent Le Forestier

En relation avec les documents sur le cinéaste, philosophe et poète Jean Epstein (1887-1953) présentés dans les murs de la BiFi en mai-juin 2003, Laurent Le Forestier montre ici en quoi le cinéma de Jean Epstein a influencé une partie des réalisateurs de la seconde moitié du XXe siècle.

Longtemps, l'oeuvre de Jean Epstein (comme celle de l'ensemble de la première avant-garde) est restée dans ce "tunnel" dont parlait Henri Langlois, qui renferme, loin des rayons lumineux, les films qui n'ont plus l'heur de plaire. Ses écrits ont connu également les affres de l'indifférence. Mort au moment de la naissance d'une cinéphilie polémique, résolument moderne et plutôt américanophile, Epstein n'a pu entamer avec elle le dialogue qui aurait peut-être offert à sa pensée une résonance immédiate. Pourtant, si, aujourd'hui encore, son oeuvre ne fait guère partie de celles dont on se réclame, il est indéniable qu'elle irrigue souterrainement certaines parcelles du cinéma. Cette influence est surtout perceptible dans trois directions : l'appréhension de l'image dans sa picturalité, comme matière ; la capacité du cinéma à rendre compte de la vie mentale, notamment grâce au montage discontinu ; enfin, une certaine forme de radicalité dans le mode de production des films.

La picturalité et l'image comme matière



Production Gaumont, 1934

Les films d'Epstein abondent en plans travaillant l'image comme un sculpteur travaille la glaise : chez lui, une image peut, dans sa durée, être étirée (grâce au ralenti) ou, à l'inverse, être comprimée (par l'accélération) ; elle peut aussi déformer la réalité en s'affranchissant, partiellement ou totalement, du figuratif, par l'éclairage, la surimpression, etc. Fort logiquement, cette caractéristique évidente, immédiatement visible, a trouvé, dans le cinéma, une résonance très rapide, presque contemporaine. Dans les années 1930, par exemple, Jean Vigo, pour *L'Atalante* (1934), ne se contente pas d'emprunter des bribes de récit à Epstein (la scène de l'échiquier trouve sans doute son inspiration dans *La Belle Nivernaise*, autre long métrage "embarqué" au fil de l'eau sur une péniche). Le film affiche surtout quelques réminiscences de *La Chute de*

la maison Usher : les surimpressions font basculer brutalement le film d'un certain réalisme vers le fantastique, l'onirisme, tandis que la voletante robe de mariée, présente sous une forme comparable chez Epstein, fonctionne plus comme un motif pictural que comme une nécessité narrative¹.

Toutefois, cette esthétique reposant sur des effets ostentatoires est rapidement considérée comme obsolète par la génération de critiques et de cinéastes de l'après-guerre. Même Jean-Luc Godard, qui fut pourtant souvent l'un des plus clairvoyants, associe alors le nom d'Epstein à une "esthétique périmée"². Mais, paradoxalement, il sait aussi débusquer avec perspicacité (pour la dénoncer) l'influence de ce dernier chez certains cinéastes modernes, comme Bergman, notamment dans



Histoire(s) de cinéma : une histoire seule
de Jean-Luc Godard, 1989

l'utilisation du contre-jour³.

Cependant, cette apparente antipathie première s'est muée, au fil des années, en une évidente fascination. En 1997, Godard cite Epstein lors d'une émission télévisée⁴, à une époque où il termine ses *Histoire(s) du cinéma*. Cette série d'essais (Godard partage d'ailleurs avec Epstein le refus des limites traditionnelles entre fiction et documentaire : pour eux, le cinéma n'est qu'*essai*, dans tous les sens du terme) repose notamment sur ce que l'on pourrait appeler justement la "picturalisation" de l'image cinématographique : devenus souvent images fixes (ou très ralenties), pures surfaces formelles, les fragments de plans cités par Godard sont parfois recouverts de textes écrits ou d'autres images, grâce à des surimpressions utilisées comme procédé de superposition et de collage. De plus, comme Epstein dans *Le Tempestaire*, Godard a souvent appliqué ce même principe à la matière sonore : si Epstein sculpte et déforme le son par le ralenti, Godard, lui, façonne la bande sonore en constituant un agrégat de mots, de bruits et de musique, souvent débarrassés du devoir singulier de signifier.



Si l'influence d'Epstein sur Godard est implicite, souterraine, d'autres metteurs en scène l'assument plus ouvertement, par la pratique de la citation. Les réincarnations concrètes d'images d'Epstein hantent ainsi le premier film de Léos Carax. Dès l'une des séquences d'ouverture de *Boy meets girl* (1985), la surimpression d'un visage féminin sur la Seine évoque assez explicitement une image comparable de *Coeur fidèle* (1923). Et, comme dans le passage de la fête foraine de ce film, certaines scènes reposent sur des plans rendus presque abstraits par l'alliance d'un cadrage serré et de mouvements de caméra.

Vie mentale et montage discontinu

A la Libération, Jean Epstein donna des cours à l'Idhec (dirigé par Marcel L'Herbier). Mais ce rendez-vous avec quelques apprentis metteurs en scène tourna court : "L'auditoire s'amenuisa si vite qu'il fallut renoncer à poursuivre l'expérience⁵." L'enseignant temporaire de théorie cinématographique croisa-t-il un jeune étudiant de passage nommé Alain Resnais, qui, après avoir intégré l'Institut en septembre 1943, le quitta un an et demi plus tard, parce que "les cours lui paraiss[ai]ent trop théoriques⁶", justement ? Probablement pas. Pourtant, c'est sans doute chez le second que l'on trouve, dans le cinéma contemporain, le plus de résonance des idées du premier, en ce sens que l'influence d'Epstein sur Resnais ne s'est pas limitée à quelques détails ponctuels : c'est toute la philosophie du cinéma développée par Epstein qui imprègne intensément l'oeuvre de Resnais.



Hiroshima, mon amour de Alain Resnais, 1985

Si, pour Epstein, " le cinématographe doit devenir l'instrument approprié à la description

de cette vie mentale profonde⁷", Resnais affirme de son côté, comme pour compléter, que "l'inconscient, c'est aussi du spectacle, peut-être le spectacle fondamental⁸".

De fait, leurs oeuvres ont en commun de s'articuler autour de nombreuses images mentales, qui phagocytent parfois tout le récit (*Smoking/No smoking* n'est que la concrétisation d'une alternative envisagée par l'un des personnages). Chez l'un comme chez l'autre, le cinéma constitue donc le média le plus approprié pour décrire l'intériorité parce qu'il peut en épouser les caractéristiques : il y est possible de construire une temporalité éminemment subjective (dès le premier long métrage de Resnais, *Hiroshima mon amour*, le personnage d'Emmanuelle Riva vit dans un univers spatio-temporel caractérisé par l'entre-deux, entre passé et présent, entre Nevers et Hiroshima) et de faire surgir, grâce au pouvoir de discontinuité du montage, des flashes mnésiques.



Le Temps de l'innocence
de Martin Scorsese, 1992

Le Temps de l'innocence (1993), de Martin Scorsese, repose aussi sur le rendu visuel des sensations et des sentiments des personnages : les amours secrètes, tues et dissimulées des deux principaux protagonistes, apparaissent autant à l'écran par des actes (quelques baisers) que par la concrétisation formelle des impressions qu'elles suscitent. De fait, ce qui ressortit, dans ce film, au cinéma d'Epstein, c'est certes le surgissement brutal et rapide, en quatre plans, des souvenirs amoureux du personnage à la fin de sa vie, mais surtout la manière dont Scorsese, dans certaines scènes, libère le fondu enchaîné de sa valeur traditionnelle d'ellipse temporelle pour l'utiliser entre deux plans continus (différents juste par leur échelle). En quatre raccords dans l'axe, enchaînés par des fondus, Scorsese nous fait passer d'un plan large sur un dîner mondain à une clé enfermée dans deux lettres, elles-mêmes cachées dans la poche intérieure d'une veste : pour le personnage

principal, toute l'agitation du repas n'existe plus ; il ne pense qu'à cette clé retournée par courrier non décacheté qui signifie la fin de sa passion adultérine. Ainsi, l'usage du fondu enchaîné s'inscrit dans une sorte d'impressionnisme (puisque'il traduit les préoccupations intérieures les plus profondes), dont on a dit parfois qu'il était la marque de la première avant-garde à laquelle appartient Epstein. Le générique d'ouverture rend d'ailleurs un hommage implicite au cinéaste français, par la mise en scène animiste de l'éclosion de quelques fleurs⁹.

Radicalité dans le mode de production

Dans les années 1930, Epstein se marginalisa par rapport au cinéma institutionnel. Il partit en Bretagne tourner, en toute indépendance et en équipe très réduite, des films qui, à défaut d'être pleinement documentaires, peuvent être qualifiés de réalistes. Comme si la pauvreté, du point de vue de l'économie classique du cinéma, allait forcément de pair avec le souci de coller au plus près de la réalité. Certains ont vu dans cette démarche les prémices du néo-réalisme italien¹⁰. Cette exigence à la fois économique et esthétique dans le rapport du cinéaste à la réalité a trouvé de nombreux échos chez des metteurs en scène souvent en rupture avec l'Institution. Chez Robert Bresson, par exemple, qui a reformulé à sa manière, dans certaines "notes¹¹", un axiome du type : "Les Approches de la Vérité : aucun décor, aucun costume n'auront le pli, l'allure de la vérité. Aucun faux professionnel n'aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur¹²."

Vous pouvez également consulter la fiche du [Fonds Jean Epstein](#)

¹ Sur les liens visuels entre les deux films, voir notamment Nathalie Bourgeois, Bernard Benoliel, Stéfani de Loppinot, *L'Atalante, un film de Jean Vigo*, Paris, Cinémathèque française/Pôle méditerranéen d'éducation cinématographique, 2000, p. 297.

² "Télégramme de Berlin", *Cahiers du cinéma*, n° 86, août 1958.

³ "Monika", *Arts*, n° 680, 30 juillet 1958.

⁴ Entretien avec Paul Amar, le 16 mai 1997, sur Paris Première. Ce dialogue a été retranscrit dans Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. II (1984-1998), Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 408-422.

⁵ Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, collection "Cinéma d'aujourd'hui", 1964, p. 60.

⁶ Jean-Daniel Roob, *Alain Resnais, Qui êtes-vous ?* Paris, La Manufacture, 1986, p. 161.

⁷ *Le Cinéma du diable*, in Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, t. I, p. 356.

⁸ *Alain Resnais*, Paris, Librairie Duponchelle, collection "L'Arc", 1990, p. 96.

⁸

⁹ Epstein disait que "l'accélééré accuse la gesticulation des végétaux".

¹⁰ Voir Pierre Leprohon, *op.cit.*

¹¹ Par exemple : "Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs.) Pas de rôles. (Pas d'étude de rôles.) Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs)." Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, collection "Folio", 1988, p. 16.

¹² *Op. cit.*, p. 61.