

D'un art sonore photographique

*Week-end*, Walter Ruttmann, 1930

Loïc Bertrand

Éditions MF  
Répercussions

Prélude. Un point aveugle	11
Physionomie d'une courbe. Du film absolu à l'art sonore photographique	21
Manifeste	39
Programme pour un art sonore photographique	
Le son optique	
Un matériau dit naturel	
Genre hybride. Entre radio et cinéma	
Interlude. Travail, repos, loisir	71
<i>Week-end</i>	83
Histoire, attraction, flânerie	
Hétérotopie et temps lisse	
Analyses	95
La part du bruit	
Traitement de la voix	
Un art du montage	
Logique de la fragmentation	
Commentaires et critiques	135
La réception française de <i>Week-end</i>	
Une contre-histoire. Chronique et <i>Querschnitt</i>	
Kracauer vs Ruttman	
Conclusion	167
Annexe : Relevé sonore de <i>Week-end</i>	181



Dans un article de 1929<sup>1</sup>, le cinéaste allemand Walter Ruttmann annonce la conception d'un nouvel « art sonore photographique » [*photographische hörkunst*], basé sur la technique du son optique mise au point pour le cinéma sonore alors naissant. Le son optique permet de « photographier » des sons, d'enregistrer sur film un matériau sonore « naturel » et de le mettre en forme grâce aux techniques du montage pour la première fois appliquées au son. Le manifeste de Ruttmann est suivi, en 1930, par un film sans images, un « film aveugle » intitulé *Week-end*, un montage sonore faits de fragments de bruits du réel.

La première de *Week-end* a lieu le 15 mai 1930<sup>2</sup>, à la maison de la radio de Berlin, pour les cinq ans de la *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* (RRG), institution fédérant l'ensemble des radios régionales du pays. Un mois plus tard, le 13 juin 1930, *Week-end* est diffusée sur les ondes, dans le cadre de l'émission *Hörspiele auf Tonfilmen* [*Hörspiele* sur film sonore], retransmise par la radio de Berlin, la *Berliner Funkstunde* et la radio de Breslau (aujourd'hui Wrocław, en Pologne), la *Schlesische Funkstunde*. *Week-end* est ensuite projetée dans quelques salles de cinéma, au deuxième Congrès du film indépendant, qui se tient à Bruxelles du 27 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1930, puis à Berlin, le 29 mars 1931. En décembre 1931, Ruttmann parle d'une copie du film sur disque. Puis, un long silence se fait autour de l'œuvre. Ruttmann meurt en 1941, alors qu'il tourne sur le front. Après la guerre, *Week-end* est à peu près oublié quand, en 1961, un proche de Ruttmann, Paul Falkenberg, qui en avait emporté une copie sur disque lors de son exil aux États-Unis, publie un article à son sujet<sup>3</sup>. En 1978, Falkenberg en fait parvenir une copie sur bande à la radio bavaroise, la *Bayerische Rundfunk*, qui diffuse la pièce le 28 avril 1978 dans le cadre du programme *Erste Deutsche Hörspieldokumente* [Premiers *Hörspiele* allemands]. L'œuvre est ensuite déposée aux archives de Francfort<sup>4</sup>. Et en 1988, *Week-end* est à nouveau projeté dans une salle de cinéma, l'Arsenal, à Berlin, dans le cadre d'une rétrospective de l'œuvre de Ruttmann.

La redécouverte de *Week-end*, à partir des années 1970, se fait dans un tout autre contexte que celui de sa première réception. Entre temps, toute une série d'œuvres sonores (musiques électro-acoustiques, art radiophonique, cinéma expérimental, poésie sonore, etc.) ont vu le jour. *Week-end* n'apparaît plus aussi isolée

qu'en 1930. Elle est associée à toute une constellation d'œuvres qu'on cherche à rassembler sous un terme commun. On parle alors d'art sonore ou d'art acoustique<sup>5</sup>. Si la définition de cet art sonore reste problématique, il ne semble pas en tous cas dériver du drame radiophonique narratif ou de la musique. Il appartient à une « tradition » propre où *Week-end* joue, rétrospectivement, un rôle clé. À la fin du xx<sup>e</sup> siècle, avec la formation de discours sur l'art sonore, le film aveugle de Ruttmann prend définitivement place dans une histoire générale du son dans les arts<sup>6</sup>.

Malgré l'importance qu'elle s'est ainsi vue accordée, *Week-end* reste pourtant une œuvre mineure, toujours en marge. Souvent convoquée pour être résumée en quelques lignes, le film aveugle de Ruttmann apparaît comme un cas-limite, une curiosité voire une anomalie, une exception qu'on mentionne brièvement pour mettre de côté, une note de bas de page ne servant qu'à marquer des contradictions (entre l'œil et l'oreille), des brouillages (entre radio et cinéma) ou des ruptures (entre musique et art sonore). Les études qui se sont essayées à en faire l'analyse se comptent sur les doigts d'une main.

Le premier travail à mentionner est celui de Jeanpaul Goergen, qui a réalisé une synthèse sur l'œuvre entière de Ruttmann, réunissant un ensemble considérable de sources primaires, puis un travail similaire, plus succinct, dédié spécifiquement à l'art sonore photographique<sup>7</sup>. Dans son introduction, Goergen rappelle ce qui fait l'originalité de *Week-end* : c'est le premier *Hörspiel* (pièce radiophonique) à ne pas être produit ou joué en direct (comme toutes les émissions de radio de l'époque), mais à partir d'un support d'enregistrement. Pour la première fois, tous les sons donnés à entendre dans un *Hörspiel* sont extraits du réel et non pas produits en studio. Pour la première fois, une pièce radiophonique n'est pas réalisée à partir d'un scénario littéraire, contrairement aux pièces radiophoniques de l'époque, qui étaient lues ou jouées par des acteurs suivant l'idée d'un « théâtre invisible ». *Week-end* est en somme le premier *Hörspiel* à être produit de l'enregistrement et du montage d'un matériau sonore brut<sup>8</sup>.

Pour désigner l'art sonore photographique, Goergen parle d'*Ars Acustica*<sup>9</sup>. Emprunté à Klaus Schönig<sup>10</sup>, directeur du studio d'art acoustique de la radio de Cologne<sup>11</sup>, repris par l'Union Européenne

de Radio-Télévision<sup>12</sup>, le terme désigne tout à la fois l'art radiophonique, l'art sonore ou médiatique, la musique électroacoustique ou électronique, etc. La notion manque ainsi semble-t-il de précision pour désigner l'art sonore tel que Ruttmann l'entend. Le qualificatif d'acoustique présente en outre deux inconvénients : une acception du terme l'oppose d'abord à celui d'électronique, ce qui est problématique dans le cas de *Week-end*. Le mot d'acoustique reste d'autre part lié à la science du même nom, centrée sur l'étude physique des ondes sonores, risquant de minimiser la part de subjectivité de l'écoute ou la dimension esthétique, déterminantes pour l'art sonore de Ruttmann. C'est pourquoi je préfère parler d'un « art sonore photographique », même si la traduction littérale de l'allemand *hörkunst* pourrait être rendue par la formule d'un « art de l'écoute ».

Le seul véritable essai d'analyse sonore de *Week-end* a été réalisé par Rudolf Frisius<sup>13</sup>. Il est d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit dans le cadre d'une réflexion générale sur les transformations de l'écoute, de la description sonore et de l'analyse musicale à l'ère des médias. Pour Frisius, la bande son composée sur film ou à la radio n'est plus rivée à la partition, car tout ce qui est audible peut devenir objet d'analyse. *Week-end* est ainsi emblématique d'une approche tournée vers l'expérience, typique des *Hörfilme*, qui se développent dans les années 1920 en Allemagne. Dans ces « films à entendre » (*hör-* est la racine de *hören*, écouter), l'enregistrement de sons connus et familiers, renvoyant à une expérience auditive commune, mais privés de leurs sources visibles, suscite chez l'auditeur des sensations qui permettent d'imaginer les processus entendus pour recréer un film « intérieur ». Montés pour former de nouveaux ensembles, ces sons familiers se trouvent cependant arrachés à l'expérience auditive « primaire ». Ils entrent selon Frisius dans le cadre d'une expérience de second degré, une « expérience cinématographique structurée ». Outre ses fines analyses, je me suis inspiré du travail de Frisius pour réaliser le relevé sonore de *Week-end*, basé sur la distinction entre parole, musique et bruit, que le lecteur trouvera en annexe.

Un autre essai notable, signé Antje Vowinckel<sup>14</sup>, propose une retranscription graphique permettant de visualiser la progression sonore de *Week-end*. Vowinckel souligne l'importance de l'utilisation du volume sonore et des effets de distance, permettant

à Ruttmann de recréer l'ambiance de la ville, de replacer l'auditeur au cœur de l'expérience urbaine. Dans la même perspective, Jesse Shapins considère *Week-end* comme un documentaire sonore aboutissant à la transformation de l'expérience sensorielle relative à l'espace urbain<sup>15</sup>. Considérant les discours sur le documentaire contemporains à *Week-end*, Shapins souligne que, comme Dziga Vertov ou Alfred Döblin, Ruttmann ne cherche pas tant à reproduire le réel qu'à en transformer la perception. Référent à Walter Benjamin ou à Bertolt Brecht, Shapins parle à ce propos de *défamiliarisation* : les fragments sonores extraits du réel, pris isolément, sont connus et familiers, mais leur agencement, leur montage, fait entendre le réel, le familier, d'une toute autre oreille.

En France, deux auteurs ont abordé *Week-end*, Michel Chion et Philippe Langlois, l'un comme l'autre intégrant le film aveugle de Ruttmann dans une histoire ou une archéologie du cinéma, considéré comme un art sonore. Langlois a montré que ce sont des procédures propres au cinéma qui ont « préparé » la naissance des musiques concrètes ou électroacoustiques, au tournant des années 1950. Il inscrit *Week-end* dans l'histoire d'un cinéma en crise, Ruttmann ayant cherché à répondre aux détracteurs du cinéma sonore : « En proposant un film « aveugle », il [Ruttmann] renverse le champ de perception audiovisuel du spectateur, l'obligeant à accorder toute son attention au déroulement sonore<sup>16</sup>. »

Langlois considère *Week-end* comme une « musique à programme », l'originalité de la pièce se résumant selon lui à « cette intention narrative puisqu'en effet, une véritable histoire se déroule, impliquant la possibilité de raconter à partir d'un matériau uniquement sonore »<sup>17</sup>. Michel Chion va dans le même sens, lorsqu'il considère que Ruttmann a enregistré et monté des fragments sonores en vue de « raconter » le cycle travail/week-end/reprise du travail. Chion estime par ailleurs que Ruttmann transpose dans son montage rythmique des conceptions musicales, la symétrie de la forme répondant au modèle du *lied* ou du poème symphonique<sup>18</sup>.

Malgré l'intérêt que présente le travail de ces deux auteurs, les quelques pages qu'ils consacrent à *Week-end* restent toutefois très générales. Ignorant les sources primaires, le texte de Ruttmann sur l'art sonore photographique ou le contexte de production, ils n'entrent pas non plus dans l'analyse de l'œuvre. Langlois

entretient le flou au sujet de son statut, affirmant que *Week-end* fut présentée pour la première fois le 15 mai 1930, « un mois avant sa première diffusion radiophonique », pour affirmer ensuite : « Nous pourrions évoquer le terme de pièce radiophonique, à la différence que cette pièce était diffusée dans le circuit des salles de cinéma à l'exception de sa diffusion radiophonique du 13 juin 1930. »<sup>19</sup> Chion considère plus justement *Week-end* comme un « cas-limite », susceptible d'être diffusé à la radio ou dans une salle de cinéma<sup>20</sup>, le film aveugle remettant en cause la définition « ontologiquement visuelle » du cinéma que l'auteur semble toutefois défendre :

Un film sans le son demeure un film ; un film sans image, ou du moins sans cadre visuelle de projection, n'en est pas un. Sinon conceptuellement, dans un cas-limite comme *Wochenende* [*Week-end*] de Walter Ruttmann, en 1930, ce « film sans image », comme l'a défini son auteur, constitué d'un montage de sons sur piste optique. Diffusé sur des haut-parleurs, *Wochenende* n'est rien d'autre qu'une émission de radio ou une œuvre de musique concrète ; comme *Blue*, de Jarman, il ne devient un film que référé à un cadre, même vide, de projection<sup>21</sup>.

Chion et Langlois ne mentionnent à aucun moment les travaux de Goergen, qui estime pour sa part que *Week-end* a été pensé dès le départ comme une œuvre radiophonique. Le statut de *Week-end* fait donc débat. Le film aveugle de Ruttmann témoigne bien d'un brouillage : c'est à la fois une pièce radiophonique et un film sonore. Si on doit situer l'œuvre dans le cadre d'un cinéma en crise, *Week-end* appartient donc aussi à une histoire de la radio. Peu de travaux parviennent toutefois à situer le film aveugle de Ruttmann dans une histoire de l'art radiophonique. Les seules contributions notables à ce sujet sont signées Reinhardt Döhl<sup>22</sup>, spécialiste de la radio de Weimar, Mark E. Cory<sup>23</sup>, qui replace *Week-end* dans une histoire allemande de l'art acoustique radiophonique, et Dieter Daniels<sup>24</sup>, qui a plus spécifiquement étudié les processus d'hybridation entre radio et cinéma.

La mise au point la plus récente sur *Week-end* est signée Brian Hanrahan<sup>25</sup>. Ce dernier considère le film aveugle de Ruttmann comme une œuvre hybride, réalisée sur film mais destinée à la

radio. Soulignant la porosité de la frontière entre film et radio, Hanrahan insiste sur le fait que le croisement entre les deux médias a été organisé à un niveau institutionnel, à un moment particulier, celui de la fin de la république de Weimar. Après Goergen, Malte Hagener, Thomas Elsaesser<sup>26</sup> ou Naber Hermann<sup>27</sup> ont apporté de nombreux éléments permettant de préciser ce contexte.

Le rapprochement entre radio et cinéma s'opère en Allemagne entre 1927 et 1930, alors que la radio est encore soumise aux contraintes du direct et que l'industrie du cinéma vient de mettre au point une nouvelle technique de reproduction sonore, le son optique Tri-Ergon. *Week-end* est à l'origine une commande de la radio visant à tester la compatibilité de deux technologies, l'enregistrement sonore sur film et sa diffusion radiophonique. La pièce témoigne ainsi des expérimentations réalisées pour promouvoir un transfert technologique<sup>28</sup>. Pour la radio, l'enregistrement sonore représentait de nombreux avantages. Outre la préparation, l'archivage, la reproduction, la reprise ou l'échange d'émissions entre radios, le son optique offrait de nouvelles possibilités de traitement sonore. *Week-end* visait plus particulièrement à mettre en évidence ces possibilités de traitement sonore et ses implications pour l'art radiophonique. Hanrahan remarque à ce titre que *Week-end* met non seulement en crise l'ontologie du cinéma, mais aussi le modèle dramatique des premières pièces radiophoniques, qui étaient centrées sur la voix ou le dialogue<sup>29</sup>. En donnant priorité aux bruits et en mettant la parole au second plan, Ruttmann prenait toutefois un risque. Dans un entretien ultérieur, le réalisateur reconnaît que l'expérience n'avait pas remporté le succès escompté. Le film restait difficile, les auditeurs étaient perdus dans un « océan de sons ». Ils ne saisissent que quelques associations, les aspects essentiels du montage leur ayant selon lui échappé<sup>30</sup>. Cette critique vaut donc aussi pour les auditeurs de l'époque. Mais les auditeurs d'aujourd'hui, avec les outils dont ils usent tous les jours pour manipuler et écouter des sons, sont peut-être mieux préparés que les auditeurs de 1930 à écouter *Week-end*, à l'apprécier comme une œuvre finement travaillée<sup>31</sup>.

Comme le souligne Daniel Gilfillan<sup>32</sup>, le statut hybride de *Week-end* perdure en tous cas aujourd'hui : l'œuvre est éditée sur DVD, comme un film aveugle, à côté d'autres films de Ruttmann,

*Berlin, die Sinfonie der Großstadt* ou *Melodie der Welt*, et sur CD, comme composition sonore, accompagnée par les remix de DJ Spooky, That Subliminal Kid et Mick Harris. *Week-end* s'écoute aussi sur internet. L'intermédialité de *Week-end* anticipe en ce sens une tendance majeure de l'art numérique contemporain. Élément clé, selon Andy Birtwistle, de la « post-modernité » de l'œuvre, cette dimension intermédiaire a toutefois été négligée, dans la mesure où les avant-gardes historiques étaient longtemps étudiées à partir d'une problématique étroite sur l'autonomie, s'en tenant à l'idée que chaque art cherche à se recentrer sur son propre médium. Or, cette thèse de l'art moderne, formulée par Clément Greenberg<sup>33</sup>, la trajectoire de Ruttmann la complique quelque peu. S'il revendique bien l'autonomie du cinéma pour créer le « film absolu » au début des années 1920, si cette quête de l'autonomie se poursuit avec l'avènement du son au cinéma, à partir de 1928, les expériences sonores de Ruttmann débouchent pourtant sur des brouillages, des mélanges, des transferts. *Week-end* remet ainsi en cause la thèse moderniste selon laquelle l'autonomie d'un art se réalise par le recentrement sur son médium propre.

Pour Dieter Daniels, *Week-end* met en évidence des processus d'hybridation complexes, entre arts acoustiques et arts visuels, entre médias de communication (radio) et médias d'enregistrement (cinéma) ou entre arts appliqués et Beaux-Arts. Jusque récemment, le discours sur les médias restait pourtant dominé par un clivage entre médias acoustiques et médias visuels, l'accent étant par ailleurs porté sur les médias d'enregistrement, comme la photographie ou le cinéma, plutôt que sur les médias de communication, comme le téléphone ou la radio. Les processus d'hybridation forment ainsi un « point aveugle » dans l'histoire des médias<sup>34</sup>. Ils aboutissent, selon Daniels, à un double paradoxe qui permet de cerner quelques enjeux de *Week-end* : paradoxe technologique, quand les arts classiques, la musique, la littérature ou le théâtre, rencontrent les médias modernes, comme la radio et le cinéma ; paradoxe esthétique et conceptuel ensuite, puisque les médias modernes ne répondent plus aux critères des arts classiques.

1. Walter Ruttmann, « Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk. Programm einer photographischen Hörkunst », *Film-Kurier*, 26/10/1929, n° 255, repris dans Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica*, Massenmedien und Kommunikation 89, Siegen, 1994, p. 25–26.
2. Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica*, p. 23. Voir également Hanrahan, « 13 June 1930: Week-end Broadcast Tests, Centrality of Image in Cinema », in *A New History of German Cinema*, Camden House, 2012, p. 208–212.
3. Falkenberg, « Tonmontage. A propos Walter Ruttmann », in *Film Culture*, 1961, p. 59–62.
4. N° d'archive 78 U 2389/1.
5. Voir Klaus Schöning et Mark E. Cory, « The Contours of Acoustic Art », *Theatre Journal*, vol. 43, n° 3, Radio Drama, Oct., 1991, p. 308.
6. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sounds in the Arts*, MIT Press, 1999, p. 131–132
7. Jeanpaul Goergen (ed.), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989, et *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica*, Massenmedien und Kommunikation 89, 1994.
8. Goergen, *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica*, Massenmedien und Kommunikation 89, Siegen, 1994, p. 9.
9. Le terme d'*Ars Acustica* a été repris par Leonardo Quaresima dans le titre d'un ouvrage collectif où l'on retrouve le texte introductif de Goergen sur l'art sonore, traduit en italien, accompagné d'autres articles qui proposent une vue d'ensemble sur l'œuvre de Ruttmann.
10. Voir l'article de Klaus Schöning, « Contours de l'art acoustique », in *Poésies sonores*, Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg (dir.), Contrechamps, 1993, p. 27–50, d'abord paru en anglais, « The Contours of Acoustic Art », *Theatre Journal*, vol. 43, n° 3, *Radio Drama*, Octobre 1991, p. 307–324.
11. Voir: <https://hoerspiele.dra.de/kurzinfo.php?RTI=Anthologie%20Ars%20Acustica&SID>
12. Voir: <http://www.kunstradio.at/EBU/ebu.html>
13. Rudolf Frisius, *Analyse erfahrung-sorientierter Musik (Ruttmann, Weekend – mit einem aktuellen Ausblick auf Elio Martusciello)*, disponible en ligne: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/txhorend.htm>
14. Antje Vowinkel, *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 60–75.
15. Jesse Shapins, « Walter Ruttmann's *Weekend*: Sound, Space and the Multiple Senses of an Urban Documentary Imagination », *Weimar Intellectuals*, January 14, 2008.
16. *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, Éditions MF, 2012, p. 88.
17. *Ibid.*, p. 90.
18. Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019, p. 315.
19. *Ibid.*, p. 88.
20. Michel Chion, *La musique au cinéma*, 2019, p. 314.
21. Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, Cinquième édition, 2021, p. 153–154. Le titre original de l'œuvre est bien *Weekend*, même si certains persistent à vouloir en donner une traduction allemande (*Wochenende*).
22. Reinhard Döhl, « Neues vom Alten Hörspiel: Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen », *Radio Broadcast WDR* (29 December 1980)
23. Mark E. Cory, « Soundplay: The Polyphonous Tradition of German Radio », in Douglas Kahn and Gregory Witthead (eds.), *Wireless Imagination. Sound, Radio, Avant-garde*, The MIT Press, 1994, p. 331–371.
24. Dieter Daniels, « Absolute Sounding Images », in Holly Rogers, Jeremy Barham (eds.), *The Music and Sound of Experimental Film*, p. 23–43.
25. Brian Hanrahan, « 13 June 1930: Weekend Broadcasts Tests Centrality of Image », in Jennifer M. Kapczynski Michael D. Richardson (eds.), *A New History of German Cinema*, New York, Camden House, 2014, p. 208–212.
26. Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology*, Amsterdam University Press, 2016, surtout le chapitre « The Optical Wave », écrit avec Malte Hagener.
27. Naber Hermann, « Ruttmann & Konsorten: Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film », *Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen des Studienkreis Rundfunk und Geschichte*, 32, n° 3/4, 2006, p. 5–20.
28. Brian Hanrahan, « 13 June 1930: Weekend Broadcasts Tests Centrality of Image », p. 209.
29. *Ibid.*
30. Voir l'entretien de Ruttmann avec Toeplitz, dans Goergen, 1989, p. 90.
31. Brian Hanrahan, « 13 June 1930: Weekend Broadcasts Tests Centrality of Image », p. 211.
32. Daniel Gilfillan, *Pieces of Sound, German Experimental Radio*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 3–6.
33. Clément Greenberg, « Vers un Laocoon plus neuf » (d'abord publié en 1940), *Appareil*, 17 | 2016, III, 1.
34. Dieter Daniels, « Absolute Sounding Images », in Holly Rogers, Jeremy Barham (eds.), *The Music and Sound of Experimental Film*, p. 23–43. Voir aussi du même auteur, « Hybrids of Art, Science, Technology, Perception, Entertainment, and Commerce at the Interface of Sound and Vision », in Dieter Daniels and Sandra Naumann (eds.), *See This Sound: Audiovisuality, a Reader*, Cologne, Waltherr König, 2015, p. 442–59.

## Physionomie d'une courbe Du film absolu à l'art sonore photographique

### *Peindre avec le temps*

Architecte de formation, peintre et musicien amateur, Walter Ruttmann est l'un des premiers à développer, en Allemagne, dès la fin des années 1910<sup>1</sup>, une idée du « film absolu ». Prolongeant les travaux de Wassily Kandinsky et de Léopold Survage, il imagine d'abord une peinture mise en mouvement. C'est le sens du texte « *Malerei mit Zeit* » [Peindre avec le temps], écrit au sortir de la guerre, en 1919. Pour Ruttmann, le *tempo* de l'époque, le flot d'impressions qui submergent l'individu requiert une approche nouvelle, permettant de saisir le mouvement en tant que tel et non pas les éléments qui le composent. Ruttmann recherche une méthode assimilant les perceptions de manière intuitive et non plus associative :

Et cette nouvelle approche se constitue organiquement. En effet la rapidité accrue avec laquelle défilent les données isolées fait que le regard se détourne des différents contenus et se dirige vers le mouvement général de la courbe (elle-même constituée de différents points), en tant que phénomène se déroulant dans le temps. L'objet de notre propos est donc maintenant le développement dans le temps et la physionomie d'une courbe en perpétuel devenir, et non plus la juxtaposition rigide de points isolés [...] Il ne s'agit pas d'un nouveau style ou de quoi que ce soit d'approchant. Il faut trouver une possibilité d'expression différente de tous les arts connus, mettre en forme le vécu différemment, « peindre avec le temps ». Créer un art pour l'œil qui se différencie du matériau en ce sens qu'il se déroule dans le temps, le rythme du phénomène optique est un de ses éléments essentiels. Un tout nouveau type d'artiste va voir le jour, qui n'était jusque-là que latent, à mi-chemin de la peinture et de la musique<sup>2</sup>.

Pour peindre avec le temps, Ruttmann se tourne vers l'art du mouvement par excellence, le cinéma. Dans *Kunst und Kino* [Art et Cinéma]<sup>3</sup>, il estime toutefois qu'aucune véritable œuvre d'art cinématographique n'a encore vu le jour. Ruttmann reproche au cinéma d'alors d'emprunter ses matériaux aux autres arts, la littérature ou le théâtre, pour n'en présenter que des copies.

Le cinéma n'a pourtant rien à voir avec la littérature. C'est un art du temps, comme la musique, mais qui s'adresse à l'œil, contrairement à la poésie ou à la littérature. Il y a en fait, estime Ruttmann dans *Kunst und Kino*, une mésentente sur la nature du cinéma. On l'a travesti plutôt que de créer à partir de son « matériau propre ».

Le cinéma appartient au groupe des *arts visuels*, et ses lois sont très proches de celles de la peinture et de la danse. Il utilise les moyens d'expression suivants: formes, surfaces, clartés et obscurités avec toutes leurs émotions propres, mais par-dessus tout le mouvement de ces phénomènes optiques, le développement temporel d'une forme dans une autre. C'est un art visuel avec cette nouveauté que la racine de l'artistique ne se trouve pas dans un résultat final, mais dans la croissance temporelle d'une révélation dans une autre<sup>4</sup>.

Ainsi envisagé, le cinéma remet en cause la séparation établie par Gotthold Ephraim Lessing dans le *Laocoon*<sup>5</sup>, selon laquelle peinture (arts visuels) et poésie (arts du temps) emploient pour leurs imitations des moyens et des signes différents, des formes et des couleurs étendues dans l'espace ou des sons se succédant dans le temps. En appelant à un art du temps qui soit aussi un art visuel, Ruttmann brouille ce partage. Il remet aussi en cause l'argument de la « spécificité », selon lequel les arts d'avant-garde auraient atteint une pureté sans précédent par la délimitation radicale de leur champ d'activité<sup>6</sup>.

Créé entre 1919 et 1921, *Lichtspiel Opus 1*<sup>7</sup> est souvent considéré comme le premier film d'animation abstrait exemplaire du « film absolu ». Il est réalisé à partir de la superposition de milliers de peintures sur verre, mises en mouvement grâce à une table d'animation inventée par Ruttmann<sup>8</sup>. Bernard Diebold, qui assiste à la première du film, à l'Ufa-Theatre, décrit des silhouettes évanescences, des courbes colorées qui apparaissent dans une succession rythmique, s'étirant, se rétractant ou se dissolvant en formes elliptiques, rondes ou angulaires :

Il faut reconnaître l'existence d'une nouvelle forme d'art qui fait usage de la peinture mais s'en distingue en ce que son but n'est pas de dépeindre un moment fixe privilégié. Puisque les images

peintes sont animées, ce nouvel art s'écarte de la peinture et serait plus proche de la musique ou de la danse : une danse pure ou « absolue », défait de son caractère naturaliste, comme de sa dimension dramatique : un jeu de lumières (*Lichtspiel*) dont les feux d'artifices donnent l'image la plus exacte<sup>9</sup>.

Par son abstraction, ce nouvel art cinématographique évoque le mouvement même : une image en devenir que Diebold qualifie de *futuriste*. Le film absolu est qualifié de « musique pour les yeux », la musique fonctionnant comme modèle pour penser ce qui est « purement » filmique. Comme la « musique absolue<sup>10</sup> », le « film absolu » produit une forme temporelle dégagée de tout naturalisme ou des exigences de la narration<sup>11</sup>.

#### *Film Absolu et Nouvelle Objectivité*

Hormis Ruttmann, d'autres cinéastes comme Hans Richter, Viking Eggeling, Ludwig Hirschfeld Mack ou Oskar Fischinger réalisent des films d'animation abstraits. Ils présentent ensemble leurs travaux, à Berlin, le 3 mai 1925, lors d'une matinée qui fera date<sup>12</sup>. Mais si cette première publique marque l'apogée du film absolu, elle en amorce aussi paradoxalement le déclin, ce qui s'explique peut-être par l'effet qu'ont eu les autres films projetés lors de la séance<sup>13</sup> : *Entr'acte*, de René Clair, ou *Ballet mécanique*, de Fernand Léger, partageaient les mêmes aspirations que le film absolu. Ils utilisaient toutefois des moyens bien différents, des images photographiques au lieu de peintures abstraites. Or, l'image photographique offre des possibilités singulières. Outre sa précision scientifique, elle peut faire l'objet de manipulations, de trucages ou de montages surprenants, comme le démontra Sergueï Eisenstein avec *Le Cuirassé Potemkine* (1925). Les tenants du film absolu se tournent alors vers le médium photographique. Hans Richter réalise *Film Studie* en 1926 et Ruttmann, *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* en 1927, film emblématique du genre des symphonies urbaines<sup>14</sup>.

Cet attrait pour la photographie est le signe d'un tournant général, qui s'opère en Allemagne dans les années 1920, et qu'on résume souvent comme marquant le passage de l'expressionnisme à la Nouvelle Objectivité, l'expressionnisme étant axé sur la

déformation du réel, la Nouvelle Objectivité cherchant au contraire une description plus neutre de la réalité. Le film *Berlin* dépeint la métropole allemande à partir d'images photographiques. Ce quasi-documentaire, aux antipodes de l'abstraction, reste toutefois proche d'une esthétique du film absolu, en ce que le mouvement et le rythme des images priment sur toute intrigue<sup>15</sup>. Ruttman souligne ainsi la continuité de son travail : « Durant toutes les années où je composais des images en mouvement de manière abstraite, je ne pouvais échapper au désir de travailler avec un matériau vivant, pour créer une symphonie à partir des millions d'énergies cinétiques déjà existantes dans l'organisme urbain<sup>16</sup>. »

Sur une idée de Carl Meyer, avec la collaboration de Lotte Leudesdorff<sup>17</sup>, la réalisation de *Berlin* (1927) bénéficie de l'ingéniosité de Karl Freund, inventeur de la « caméra déchainée », une caméra embarquée sur harnais ou support mobile, permettant d'obtenir des prises de vue en mouvement. Ruttman sillonne ainsi la capitale, du centre jusqu'aux faubourgs, de l'aube jusqu'au soir, pour enregistrer l'ambiance des rues ou la vie des gens, souvent filmés à leur insu. Le film était développé, chaque soir, après le tournage, Ruttman pouvant directement voir ce qu'il manquait et décider des plans qu'il devait rechercher le lendemain<sup>18</sup> :

Lors du montage, il était difficile de visualiser la courbe symphonique que j'envisageais. Beaucoup de plans particulièrement beaux durent être éliminés, car je ne voulais pas produire un livre d'images mais plutôt quelque chose comme la structure d'une machine complexe, qui ne peut se mettre en mouvement que si chacune de ses pièces s'agence aux autres avec la plus grande perfection<sup>19</sup>.

Dans *Berlin*, la ville ne joue pas le rôle de décor : c'est le personnage principal. Le film traduit les pulsations de la capitale, le rythme du trafic et du travail, la simultanéité de ses fonctions, les puissances qui coordonnent, rassemblent ou opposent les individus, le mécanisme des machines ou le dynamisme des foules anonymes. C'est l'agencement de cette multitude qui vaut à *Berlin* le nom de symphonie. Le film respecte en outre dans son découpage les cinq mouvements de la symphonie classique : l'éveil de la ville, le début

du travail, la pause du déjeuner, les divertissements de fin de journée et la vie nocturne.

Plus qu'une simple analogie, la musique devient un concept normatif. Dans *Berlin*, Ruttman veut en effet soumettre le matériau photographique à « l'organisation temporelle la plus stricte, suivant les principes rigoureux de la musique<sup>20</sup> ». Il explore les possibilités du montage rythmique<sup>21</sup> et travaille de façon rapprochée avec le compositeur Edmund Meisel, qui écrit la musique en parallèle du tournage, la partition servant parfois de guide au montage des images. La musique de Meisel incorpore en outre des instruments non-conventionnels (machines à écrire, sirènes, feuille de métal, enclume, *intonarumori*, etc.) et les premières représentations expérimentent la spatialisation sonore, pour reproduire la multidimensionalité de l'expérience urbaine<sup>22</sup>.

#### *L'avant-garde, le film sonore et l'industrie*

Malgré le succès de *Berlin*, Ruttman rompt définitivement avec le « mode absolu » en 1928, en appelant à un repositionnement complet de l'avant-garde :

Est-ce qu'on veut vraiment du bien au cinéma quand on appelle trop avidement à sa purification artistique ? Comprend-on vraiment le cinéma quand on lui souhaite le sort de la musique absolue par exemple ? Devrait-il migrer dans des salles de concert peu fréquentées, se distiller monastiquement pour une petite communauté d'esthètes savants qui veilleraient à la « pureté » de sa structure ? [...] Le cinéma est — Dieu merci ! — non seulement une affaire artistique mais aussi et surtout une affaire humaine et sociale ! C'est le fer de lance pour l'esprit qui cherche à réunir la vie et l'art, pour l'esprit qui rend aujourd'hui le jazz plus important qu'une sonate, une affiche plus importante qu'un tableau. [...] L'art n'est plus une abstraction, c'est une déclaration<sup>23</sup> !

Cette déclaration, typique de la Nouvelle Objectivité, est contemporaine de l'avènement du film sonore, qui s'amorce dès 1927 et affecte tout particulièrement le cinéma d'avant-garde. Alors que ce dernier cherchait à se dégager du théâtre, le parlant semblait

en effet ramener à la reproduction de la scène dramatique<sup>24</sup>. Pour la plupart des artistes d'avant-garde, c'est un retour au point zéro du cinéma. Luigi Pirandello affirme ainsi: « Avec le verbe mécaniquement gravé sur le film, le cinéma atteint au résultat de se détruire soi-même, pour devenir une copie photographique et mécanique du théâtre. Tout ce qui, dans le cinématographe s'adresse à l'entendement et n'exerce pas d'influence sur l'âme du spectateur exclusivement au moyen de la vue, doit disparaître<sup>25</sup>. » René Clair condamne également le « retour au vieil esclavage de la parole » tout en nuancant son propos: « Il est à craindre que l'expression verbale ne chasse la poésie de l'écran comme elle en chasse l'atmosphère du rêve, mais il n'est pas impossible de donner la parole à l'image sans renoncer aux conquêtes du cinéma muet: un film où le texte demeurerait le serviteur de l'image, un texte bref, neutre, pour lequel aucune recherche visuelle ne serait abandonnée ». Quant à Ruttmann, il propose dès 1928 une réponse esthétique au problème du parlant, qu'il formule en ces termes lors du premier Congrès du cinéma indépendant, à La Sarraz, en septembre 1929: « Il s'agit d'établir un contrepoint sono-visuel indépendant, le son intervenant non pas pour exprimer plus complètement un geste, un événement, mais pour créer une impression globale originale. On peut ainsi imaginer, même dans un film romancé, des sonorités intervenant à contre-rythme, l'image exprimant la cause et le son l'effet<sup>26</sup>. »

Le contrepoint audio-visuel permet de conserver les acquis du muet, l'indépendance des images par rapport aux paroles, tout en intégrant les sons dans une conception élargie du montage. Il renforce aussi l'activité du spectateur:

Le mystère artistique du film sonore consiste à créer le couplage de ces deux éléments photographiques de sorte à ce que quelque chose de nouveau en résulte, à savoir l'activité qui survient de l'opposition entre l'image et le son. Le contrepoint – le contrepoint optique-acoustique – doit être la base pour toute la conception du film sonore. La lutte entre l'image et le son, comme ils interagissent, comme parfois ils se mélangent pour se détacher de nouveau, afin d'opérer l'un contre l'autre; telles sont les possibilités<sup>27</sup>.





Fort de cette réponse esthétique, Ruttmann se prononce en faveur du film sonore, d'autant qu'il supporte une nouvelle idée de l'art :

De prime abord, je crois au film sonore [...] Je crois qu'aujourd'hui, il ne peut y avoir de l'art que dans ce qui est exécuté volontairement pour le monde qui nous entoure. Il n'y a de l'art que dans ce qui reste compréhensible à nos semblables. Précisément, le film sonore présente dans sa méthode de production certaines particularités qui mettent fin à l'opposition fondamentale entre les artistes et le public. Pour nous, l'ancien type de l'artiste dans sa mansarde – succès garanti il y a deux cent ans – est une figure comique. Par contre, le film sonore ne permet plus l'amour du moi et son expression particulière. Il devient indifférent que quelqu'un soit uniquement musicien, poète, ou peintre. Comme l'art est fait aujourd'hui pour l'homme et que cet homme a des yeux comme des oreilles et un cerveau, il en résulte pour l'artiste d'être universel [...] Le film sonore sera à même de nous guider hors du cercle étroit d'un art spécialisé<sup>28</sup>.

Mais la production sonore pose un autre problème. Ses coûts sont tels qu'ils ne permettent plus à un cinéaste d'explorer « librement » une idée cinématographique, sauf dans le cas du mécénat. Léon Moussinac estime : « Ainsi, pour n'avoir envisagé le problème que sous l'angle esthétique, pour avoir voulu ignorer les lois économiques qui la commandaient, l'Avant-garde est morte<sup>29</sup>. » Ruttmann affirme de son côté : « D'abord ce mot : *avant-garde* ! Je ne suis pas sûr qu'elle existe ! Parlons plutôt "essais" ; quelques-uns ont été tentés, mais ce qui nous manque surtout, ce sont des laboratoires où se découvriraient des ingénieurs techniciens et des talents, des réservoirs d'énergies nouvelles<sup>30</sup>. » Ces laboratoires devaient combler un vide : l'absence d'un « pouvoir extérieur », patron, mécène ou État, qui aurait permis de réconcilier l'art et le commerce pour créer un front uni de ceux qui considèrent l'art comme un bien commun, condition même de l'avant-garde<sup>31</sup>. Ce soutien n'existant pas en Allemagne<sup>32</sup>, Ruttmann se rapproche très tôt des milieux industriels qui lui assurent un soutien financier et technique.

### *Le contrepoint audio-visuel*

Le premier film sonore de Ruttmann, intitulé *Deutscher Rundfunk – Tönende Welle* [*Radio allemande – Onde sonore*]<sup>33</sup>, est une commande de la *Reichsrundfunk-Gesellschaft (RRG)*, la radio nationale ou plutôt de « l'empire » (*Reich*), pour commémorer sa fondation, le 5 mai 1925, par le regroupement de neuf sociétés régionales. Aujourd'hui perdu, le film présentait chaque radio, en l'associant à une série de vues, paysages ou monuments typiques de la région considérée. Produit par *Tri-Ergon-Musik*, Ruttmann y applique pour la première fois la technique du son optique. Le film est présenté en septembre 1928, à la cinquième édition de la *Funkausstellung*, exposition centrée sur les innovations techniques dans les domaines de l'électronique et des médias.

Les prises sur le terrain, réalisées dans toute l'Allemagne par une équipe du *Tri-Ergon*, étaient envoyées à Berlin, où Ruttmann les assemblait selon les principes du montage en « coupe transversale ». Cette division du travail était dû au délai imparti, particulièrement court. Pas plus de six semaines était prévue entre le début du tournage le 16 juillet et la fin du film, en août. De plus, Ruttmann était peut-être moins intéressé par les prises de vues individuelles que par le travail du montage en tant que tel<sup>34</sup>. La même distribution du travail sera d'ailleurs suivie pour *Mélodie der Welt* [*Mélodie du Monde*], réalisé entre 1928 et 1930, Ruttmann ayant été chargé de superviser le montage d'un matériau tourné par une équipe du *Tri-Ergon*, embarquée à bord d'un navire de la compagnie HAPAG lors d'un voyage d'un an autour du monde.

À propos de *Deutscher Rundfunk*, Ruttmann écrit :

Je suis actuellement occupé à la production de mon premier film sonore pour les studios *Tri-Ergon*. Le cas de ce film sonore est doublement intéressant, puisque les deux réalisations les plus modernes [le film et la radio] se chevauchent sur un plan extérieur et conduisent à une comparaison entre elles. Mon film embrasse la radio allemande et passe par toutes les stations de diffusion, afin d'être réalisé acoustiquement et visuellement à travers les plus belles régions du Reich allemand. La radio aveugle et le film muet sont deux opposés qui, lorsqu'ils sont joués l'un contre l'autre, donnent un sens nouveau à la notion de film sonore<sup>35</sup>.

Le contrepoint audio-visuel donne un sens nouveau au film sonore, ici conçu comme une forme multi-médiale, où la radio aveugle et le film muet se rejoignent et se complètent, tout en étant considérés comme deux opposés devant jouer l'un contre l'autre. De ce contrepoint, *Deutscher Rundfunk* offre un exemple typique, avec l'introduction d'une voix *off*, l'une des toutes premières de l'histoire du cinéma.

À chaque fois que le film présente une nouvelle station du pays, la voix d'un annonceur radio se fait entendre, alors que les images à l'écran montrent un paysage typique de la région<sup>36</sup>. C'est la voix radiophonique qui permet donc d'introduire un décalage entre les images et les sons. Le même principe sera repris dans *Mélodie du Monde*<sup>37</sup> : une voix *off* est introduite au terme d'un montage accéléré, créant un brouillage visuel. C'est la voix d'une femme, invisible à l'écran, qui parle au téléphone et demande en français à être mise en relation (« *Allô, je voudrais Paris* » : 34'46). Cette voix est suivie par une cascade d'autres voix *off*, en diverses langues, qui se mêlent pour devenir indistinctes, alors que se poursuit à l'écran le brouillage par superposition d'images.

*Mélodie du Monde* ne présente qu'une seule scène de dialogue, un impromptu entre Bernard Shaw et Ivor Montagu. C'est une des rares scènes tournées par Ruttmann lui-même, la bande-son étant pour l'essentiel composée d'une musique de Wolfgang Zeller. Les critiques allemands estimèrent ainsi que le film, promu comme le premier long métrage sonore allemand, ne répondait pas à ses ambitions. Ruttmann explique à ce sujet :

Les gens étaient mécontents parce qu'on n'y parlait pas. Ils étaient beaucoup plus curieux de voir un nouveau « joujou » que d'éprouver une nouvelle émotion. Quelle belle affaire en effet que de voir un être humain remuer les lèvres, d'entendre des paroles qui (comme on le constate avec un plaisir enfantin) sont absolument synchrones ! L'homme voit davantage qu'il n'entend. Son œil est capable de percevoir tout ce qui est visuel, mais il n'entend que dans une demi-conscience. C'est pourquoi je n'employais des montages de sons qu'aux points culminants de mon film<sup>38</sup>.

À Paris, *Mélodie du Monde* rencontre cependant un grand succès. « Tout en produisant un film extrêmement original et marqué de sa personnalité, Ruttmann a su rester compréhensible au grand public », remarque un critique<sup>39</sup>. Un autre écrit : « Ce qui, à coup sûr, fait le plus grand intérêt de ce film, c'est que résolument anti-commercial, il ait pu passer avec succès dans les salles de quartiers, où il a fait sanctionner par l'approbation du grand public l'œuvre de longue haleine entièrement conçue et réalisée sur le plan poétique<sup>40</sup>. » Les critiques apprécient particulièrement l'équilibre entre « poésie pure » et cinéma documentaire. C'est un nouveau genre qui serait là en germe, une collection d'images descriptives de type documentaire, la structuration de ce matériau relevant toutefois de la poésie<sup>41</sup>. Sensible à cet « art des liaisons », Alexandre Arnoux parle d'un « poème de l'analogie et de l'affinité »<sup>42</sup>.

En septembre 1929, un mois avant le manifeste sur l'art sonore photographique, Ruttmann se trouve au premier Congrès international du Cinéma indépendant, à La Sarraz, où il donne une conférence sur le film sonore. Réputée perdue, j'en ai retrouvé la trace dans un article de *L'Ami du peuple* du 13 septembre 1929, publié sous le titre « Le nouveau monde des sons », qui en donne de très larges extraits et que je rapporte ici en entier :

L'homme de cinéma a maintenant, grâce aux inventions nouvelles, le pouvoir d'adjoindre les sons, les bruits, les voix aux images qu'il choisit. Outre que son moyen d'expression se trouve ainsi magnifiquement enrichi, simplifié, consolidé, il a devant lui un merveilleux champ de découvertes. Je pense que nous avons maintenant à découvrir le monde des sons, comme nous avons dû petit à petit apprendre à explorer l'inconnu du monde de la lumière, des volumes, et tout simplement de la vie pour l'œil.

Le plaisir du créateur de films doit être plus grand, il me semble – pour ma part, il en est ainsi – quand il étudie les richesses nouvelles, imprévues, des bruits, quand il invente une sonorité presque inimaginée, quand il tâtonne et vivement progresse, dans ce nouveau domaine, plutôt que lorsque, gloutonnement, il pense seulement à enjoliver son

œuvre aux moyens d'*effets sonores*. Les Américains ont ainsi repris des films produits avant l'application du cinéma parlant et y ont ajouté ce qu'ils ont nommés des embellissements scéniques (*stage embellishments*); cette expression n'est-elle pas caractéristique ? Sans doute pensent-ils donner, tout d'un coup, à un film banal ou simplement démodé par le fait qu'il est silencieux, un attrait nouveau : celui du théâtre. C'est tout bonnement effrayant.

À côté de ces arrangements hybrides, forcément désagréables ou faux, je pense qu'il faut condamner également le film dialogué – même s'il a été entièrement préparé pour le cinéma parlant. Car il me semble que personne à l'heure actuelle n'est capable de s'affranchir totalement des habitudes du théâtre ; un film dialogué, même s'il est plus que du théâtre, aura toujours de ces moments qui ne sont que des passages de pièces [de théâtre] vus de très près et montés. Et je ne crois pas que cela puisse avancer en rien le cinéma, au contraire, ni nous offrir autre chose qu'un divertissement passager.

Je le répète, il nous faut nous attacher à découvrir le monde nouveau des sons. J'aimerais pouvoir consacrer de longs mois à faire uniquement des expériences avec le microphone et la caméra. Je suis persuadé qu'après un an d'études, j'aurai enrichi énormément mon vocabulaire cinéphonique. Il y a une chose que je voudrais connaître absolument à fond, c'est l'atmosphère du son. Une même parole prononcée par la même voix est très sensiblement différente de sonorité si elle est enregistrée dans une pièce ou dans une autre. La forme, la hauteur du plafond modifient l'acoustique ; tout ce qu'il y a dans une pièce et ce qu'il n'y a pas dans une autre peut influencer le microphone. Des expériences de ce genre me passionnent ; il ne m'est malheureusement pas possible d'en faire beaucoup.

J'ai pu cependant tenter quelque chose dans cet ordre d'idées dans un petit film que j'ai fait pour la Tobis<sup>43</sup>. Cela se passe dans un salon de coiffure ; à un certain moment, tous les clients appellent un garçon qui se nomme Paul. J'ai ainsi obtenu une succession rapide de « Paul » émis par une demi-douzaine de voix dissemblables et sur des tons très différents d'intention.

Même si tout le monde ne se met pas à tourner des films parlants ou sonores, c'est-à-dire à accompagner les images de bruits correspondants ou surajoutés, j'estime que tous les films doivent maintenant avoir avec eux leur musique. L'adaptation musicale d'un film ne doit pas plus être confiée à un étranger que le montage ; or, jusqu'à présent, elle était à peu près abandonnée au goût de tous les chefs d'orchestre des salles de cinéma.

Je suppose que dans un avenir qui n'est pas très éloigné, les metteurs en scène seront en même temps des musiciens. En attendant, la solution la meilleure est l'entente intellectuelle, l'amitié dans le travail d'un cinégraphiste et d'un musicien. Il se formera ainsi sans doute des équipes. Eisenstein déjà s'entend à merveille avec Edmund Meisel, qui avait fait la musique de ma *Symphonie d'une Grande Ville*. Si, par exemple, je n'ai pas pu composer et rythmer moi-même la musique de la *Mélodie du Monde*, j'ai trouvé chez Wolfgang Zeller des inventions que je n'aurais jamais été capable de soupçonner et qui m'ont tout de suite séduit. Zeller avait senti mon film et je ne l'imagine plus sans la musique de Zeller.

Je dirais finalement que, contrairement à ce que croient de nombreux critiques, je pense que ce sont ceux qui ont un véritable tempérament cinématographique qui ne peuvent déjà plus se passer des sons. Les autres, ne croyez-vous pas ? n'auraient pas mené le cinéma beaucoup plus loin qu'il ne l'était au moment de la découverte du film parlant<sup>44</sup>.

1. Bruce R. Edler, *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 116–125.
2. Je reprends ici la traduction française donnée dans Daniel Banda et José Moure (éds.), *Le cinéma. Naissance d'un art. Premiers écrits, 1895–1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 406.
3. « Kunst und Kino », lettre de Ruttman, datation incertaine, repris dans Goergen, *Walter Ruttman. Eine Dokumentation*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989, p. 73.
4. Goergen, *Walter Ruttman. Eine Dokumentation*, 1989, p. 73.
5. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, traduction de Courtin (1866), Hermann, 1990, p. 13.
6. Voir « Vers un Nouveau Laocoon », de Clément Greenberg, d'abord publié en 1940, *Appareil*, 17, 2016.
7. D'abord projeté à Francfort, le 1<sup>er</sup> avril 1921, la première représentation publique de *Opus 1* a lieu le 27 avril 1921 à Berlin. Il est accompagné d'une composition de Max Butting pour *quartet* à cordes.
8. Jeanpaul Goergen, *Ruttman, Eine dokumentation*, 1989, p. 75–77.
9. Bernhard Diebold, « Eine neue Kunst: Die Augenmusik des Filme », *Frankfurter Zeitung*, 2 avril 1921, repris dans *The Promise of Cinema*, p. 452–454.
10. Voir Joel Westerdale, « The Musical Promise of Abstract Film », in Rogowski Christian (ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Rochester, NY, Boydell and Brewer, 2010, p. 154.
11. *Ibid.*, p. 155.
12. Organisé par le *Novembergruppe* à l'Ufa-Palast, la représentation regroupe les *Opus 2, 3 et 4* de Ruttman, la *Symphonie Diagonale* de Viking Eggling, *Film ist Rhythmus*, de Hans Richter, *Images mobiles*, première version du *Ballet mécanique* de Fernand Léger (qui se présente comme le premier film sans scénario) et *Entr'acte*, de René Clair.
13. Voir Walter Shobert, « Painting in Time and Visual Music: On German Avant-Garde Films of the 1920s », *Expressionist Film – New Perspectives*, Dietrich Scheunemann (ed.), Camden House, 2003, p. 242.

14. Le genre compte quelques précurseurs : *New York 1911* de Julius Jaenzon (1911), *Manhattan* (1921) de Paul Strand et de Charles Sheelers, *Moscou* (1927) de Mikhaïl Kaufman, et *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti.
15. L'ouverture de *Berlin* met en scène la transition de l'abstraction au réalisme grâce aux effets de la vitesse.
16. Ruttmann, « Wie ich meine BERLIN-Film drehte », *Licht-Bild-Bühne*, Berlin, Nr. 241, 8 octobre 1927, repris dans Goergen, *Eine dokumentation*, p. 80.
17. Voir Elizabeth Otto et Patrick Rössler (eds.), *Bauhaus Women. A Global perspective*, Herbert Press, 2019, p. 150–158.
18. Ruttmann, « Wie ich meine BERLIN-Film drehte », Goergen, *Eine dokumentation*, p. 80.
19. *Ibid.*
20. Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, p. 80.
21. Derek Hillard, « Walter Ruttmann's Janus-Faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in Berlin. Die Sinfonie der Großstadt », *Monatshefte*, vol. 96, n° 1 (2004), p. 80.
22. Fiona Ford, *The Film Music of Edmund Meisel*, Thèse, Université de Nottingham, 2011, p. 144 et sq.
23. Ruttmann, « Die absolute Mode », *Film-Kurier*, 03/02/1928, repris dans Goergen, 1989, p. 82.
24. Jean Tedesco, « Pour ou contre le film parlant ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 114, 1<sup>er</sup> août 1928, p. 5–6.
25. *Cinéa*, « Le film sonore. Quelques opinions », 15 octobre 1929, p. 26.
26. Ruttmann, *Cinéa*, « Le film sonore. Quelques opinions », 15 octobre 1929, p. 25–26. Ruttmann a défini une théorie du contrepoint dès 1928, parallèlement à l'école russe menée par Eisenstein.
27. Goergen, 1989, p. 83.
28. « Quelques minutes avec... Walter Ruttmann », *La Volonté*, 6 décembre 1930, p. 5.
29. Léon Moussinac, « Comment concevoir un cinéma d'avant-garde sonore et parlant ? », *Cinéma* n° 155, octobre 1931, p. 652.
30. *Cinéma* n° 155, octobre 1931, p. 652
31. *Filmtechnik*, 25/05/1929, Goergen, 1989, p. 86.
32. *Ibid.*
33. En France, *Deutscher Rundfunk* sera projeté sous le titre *T.S.F.*
34. Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology*, Amsterdam University Press, 2016, p. 179.
35. Ruttmann, « Prinzipielles zum Tonfilm (2) », in Goergen, 1989, p. 83–84.
36. Michael P. Ryan, « Fritz Lang's Radio Aesthetic », *German Studies Review*, vol. 36, n° 2, 2013, p. 264.
37. La première de *Melodie der Welt* se tient à Berlin, le 12 mars 1929.
38. Jean Lenauer, « W. Ruttmann, chasseur d'images et de mélodies », *Pour vous*, 12 décembre 1929, p. 11.
39. *La Volonté*, 6 décembre 1930, p. 5.
40. *L'Ami du peuple du soir*, 19 décembre 1930, page 4.
41. « Opinions. La poésie et le Documentaire », *Cinéma*, n° 85, 05/06/1930, p. 359.
42. *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 novembre 1929.
43. Ruttmann fait référence au film, aujourd'hui perdu, *Des Haares und der Liebe Wellen* (juillet 1929).
44. *L'Ami du peuple*, le 13 septembre 1929, p. 4.