**Zeitschrift:** Revue historique vaudoise
**Herausgeber:** Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
**Band:** 104 (1996)

**Artikel:** L'homme de nulle part : Frédéric-Philippe Amiquet, critique de cinéma
**Autor:** Chaperon, André
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-73596

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 24.08.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# L'homme de nulle part. Frédéric-Philippe Amiguet, critique de cinéma

André Chaperon

> Pour nous qui sommes entassés sur quelques hectares de terre dont la moitié est inutilisable, limités par nos montagnes, enfermés dans des charges subalternes, et qui ne pouvons chanter ni la mer, ni le monde, sans paraître des *déracinés*, nous envions malgré nous, ceux qui, comme Kipling, peuvent, sans sortir des limites de leur pays, composer une œuvre où l'on retrouve, intimes ou ardentes, des images empruntées à toute la terre.[1]

L'activité critique du Vaudois Frédéric-Philippe Amiguet (1891-1974) à l'égard du cinéma fut de courte durée (1920-23), au sein d'une carrière d'« homme de lettres »[2] très diversifiée, puisqu'il fut nouvelliste[3], chroniqueur culturel et politique[4], scénariste[5], romancier[6] et historien[7]. Cette activité critique n'en est pas moins importante, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, quantitativement, les articles qu'Amiguet écrit sur le cinéma pour la *Tribune de Lausanne* entre le 12.10.1920[8] et le 27.8.1923 sont très nombreux ; et de ce point de vue, le livre qu'il fait paraître en mai 1923[9], *Cinéma ! Cinéma !*, n'est, si l'on peut dire, que la partie émergée de l'iceberg : constitué pour l'essentiel à partir d'articles parus dans la *Tribune de Lausanne*[10], il n'en représente qu'une faible partie, même si celle-ci est des plus représentatives.

Ensuite, historiquement, le moment d'intervention de ces articles est particulièrement intéressant. Au niveau international, la période de l'immédiat après-guerre est celle qui permet d'une part de prendre la mesure de la redistribution des cartes opérée par le conflit mondial au sein des industries cinématographiques (déclin de la France et, singulièrement, de l'Italie, essor de la toute nouvelle suprématie des

USA, etc.), et d'autre part d'évaluer les modifications esthétiques consécutives à l'isolation d'un certain nombre de nations durant la guerre (essor de « styles » nationaux au détriment de ce « style » international dont l'année 1913 représenterait l'apogée, styles nationaux qui vont à nouveau se résorber dans la seconde moitié des années 20). Au niveau national, les articles d'Amiguet participent de la mise en place d'une « critique cinégraphique » suisse[11], contemporaine d'un « mouvement cinégraphique » suisse qui s'essaye à dégager des caractères proprement nationaux (le « film suisse »). Cette critique cinégraphique suisse, dont l'importance est reconnue à l'époque par des « auteurs » français comme Delluc ou L'Herbier, constitue un territoire qui reste encore largement à explorer, et ce n'est qu'une voie encore bien étroite que nous allons emprunter en cheminant en compagnie de ce grand consommateur d'« images empruntées à toute la terre » que fut Frédéric-Philippe Amiguet.

Enfin, et c'est à cela que nous nous intéresserons plus particulièrement dans le cadre de cet article, l'écriture critique d'Amiguet, dans la lignée du Delluc critique de cinéma (auquel Amiguet se réfère d'ailleurs plus souvent qu'il ne parle du Delluc cinéaste[12]), se veut adaptée dans sa forme même à son objet, et ne saurait de ce point de vue être envisagée de manière autonome : c'est en effet l'ensemble des articles d'Amiguet qu'il faut prendre en considération pour évaluer le degré de réussite de cette entreprise de mimétisme entre une écriture et son objet, et montrer en quoi d'autres objets détermineraient éventuellement d'autres formes d'écriture.

## Le plus grand peintre de la vie moderne

Le premier article qu'Amiguet donne à la *Tribune* est consacré à la gare[13]. La gare est un de ces symboles de la vie moderne qu'affectionne Amiguet[14] : symbole esthétique (lieu géométrique fait de lignes et de volumes, au mouvement perpétuel) et quasi « éthique », « aussi bien que la cathédrale [...] réceptacle de sensibilité », de cette sensibilité nouvelle qu'est « le cosmopolitisme contemporain qui met, comme une sorte de coquetterie, à ne jamais voir deux saisons de suite animer les parcs et les allées d'une même ville ».[15]

Dans *Cinéma ! Cinéma !*, la gare est donnée comme un de ces lieux (avec la ville, l'usine et le port) auxquels le cinéma doit s'attacher en tant qu'il est « *le plus grand peintre de la vie moderne* »[16], qu'il est « habile à traduire, à capter les rythmes puissants de notre civilisation »[17]. Par rythme, il faut entendre essentiellement dynamisme, mouvement, que le cinéma seul peut et doit rendre en tant que « [s]on ordre, c'est la matière et le mouvement »[18]. Amiguet est à cet égard des plus prescriptifs[19], définissant plus d'une fois ce qui pour lui fait qu'un film est un bon film[20]. Tant cette apologie de la modernité que les symboles qu'elle se donne sont dépourvus de toute originalité, répandus qu'ils sont chez les tenants de pratiquement toutes les avant-gardes artistiques du début du siècle. Quant au rôle central dévolu au cinéma, « ce fils de la lumière et du rythme »[21], dans l'expression de cette modernité, c'est un topos d'une critique française qui se veut théoricienne ; pour nous limiter à des œuvres contemporaines de *Cinéma ! Cinéma !*, mentionnons entre autres *Cinéma et Cie* de Delluc (1919), *Bonjour cinéma* de Jean Epstein (1921), ou encore *Naissance du cinéma* de Léon Moussinac (1925). C'est dans l'introduction de ce dernier ouvrage qu'on trouve une formulation très caractéristique du caractère « unanimiste »[22] du cinéma qui prendrait le relais de la tragédie grecque et de la cathédrale médiévale, et l'on trouve aussi chez Amiguet des variations sur ce thème[23].

Plus intéressante est chez Amiguet la conséquence qu'il tire, en termes de genre, de ce lien « civilisationnel » entre vie moderne et cinéma. On trouve en effet tout au long de ses articles, plus que dans son livre, un éloge des films qui accroissent la connaissance du monde « tel qu'il est », ce qui l'amène non seulement à parler régulièrement du documentaire[24], mais aussi, lorsqu'il parle de films de fiction, à faire saillir des traits qui, *a priori*, ressortissent davantage au documentaire. Ainsi, s'il est un leitmotiv dans les critiques d'Amiguet, c'est bien l'attention systématique, pour ne pas dire mécanique, qu'il accorde, s'agissant du cinéma de fiction, au degré de réalisme dans le traitement des intérieurs et des « plein-airs » (*i.e.* les extérieurs)[25]. C'est de ce point de vue que les films historiques sont condamnés, à cause de leurs décors « théâtraux », de leur « bric-à-brac », du caractère conventionnel de la représentation du passé. Et ce sont généralement les Allemands qui font les frais de cette condamnation, eux qui « sous

l'impulsion de Lubitsch [...] semblent s'être spécialisés dans ce genre « historico-cinégraphique » »[26], pour en faire « une arme de combat » destinée à «travestir l'histoire de [leurs] ennemis»[27]. Une certaine germanophobie transparaît souvent chez Amiguet, et d'une manière dont on dirait aujourd'hui qu'elle participe de la théorie du reflet[28]. Mais c'est bien le genre lui-même qui est condamné sans appel : « [L]e cinéma n'est pas fait pour le passé ! Il n'est fait que pour les temps modernes »[29], « [L]e cinéma n'est pas fait pour les reconstructions historiques, pourquoi s'entêter ? »[30].

Quant aux films dits exotiques, Amiguet en privilégie la composante géographique (le cinéma comme « voyage au long cours »[31]), alors même qu'ils se déroulent souvent dans le passé. Là encore, c'est la réalité « actuelle » du profilmique (*i.e.* de ce qui s'est trouvé effectivement devant la caméra) qui fait sens pour Amiguet. Pour ce qui est du documentaire lui-même, il fait du spectateur un « ‹homme de nulle part› qui voit vivre devant lui la terre entière »[32], lui assurant une présence au monde généralisée (« Assis dans mon fauteuil, j'apprenais à connaître la terre »), prenant le relais (« Mais le cinéma est venu ») de l'écriture[33] (« plus d'intermédiaire, plus de lettre imprimée »), de l'image et de la projection fixe (« pauvre imagerie [sur laquelle] notre enfance a appris à s'évader »[34]). Il faut encore noter que, de même qu'Amiguet est sensible aux qualités documentaires de la fiction, de même, ou plutôt inversement, il fait souvent « fictionner » le matériau documentaire, qui devient alors prétexte à la rêverie, « [l']imagination travaill[ant] et dépass[ant] l'image projetée »[35].

Si Amiguet semble être plus particulièrement attentif à l'attitude « documentarisante » du cinéaste à l'égard du réel (abstraction faite de la notion de « genre »), c'est bien souvent dans une perspective toute dellucienne de captation d'un au-delà des apparences, de révélation par le cinéma de propriétés du réel qui n'avaient pas été perçues jusque là : « il [le cinéma] donne aux corps, aux choses, leur vraie ligne et leur vraie physionomie », « le cinéma exprime et expose ce qu'on ne peut ni écrire, ni peindre, ni dire »[36], définitions qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à la « photogénie » de Delluc. Mais, contrairement à Delluc, Amiguet n'en appelle pas pour autant

à la dissolution de l'art dans la vie, une fois achevée l'éducation sensible des foules (le cinéma jouant le rôle du dernier maître dans cette école du regard[37]). Et l'attention qu'il porte aux qualités proprement constructives du « travail » cinématographique sur la « matière »[38] du réel, nous semble parfois excéder la simple « mise à nu »[39] du réel, et se rapprocher de certaines reformulations « mystiques » de la photogénie par Jean Epstein[40].

La partie la plus longue de *Cinéma ! Cinéma !* est ainsi consacrée aux cinéastes comme « constructeurs » : à propos de Griffith, « Il broie à sa guise la matière. Il en dispose selon ses besoins. Il la pare. Il s'efforce surtout à nous la rendre palpable, de telle sorte que le moindre pan de mur semble avoir dans cet ensemble une existence particulière »[41] ; à propos de L'Herbier, « tel un physicien ou un chimiste, il dispose la matière, il l'enveloppe de lumière, la souligne ou l'atténue à son gré. Et si elle lui résiste, il la déforme et la reconstruit selon sa vision »[42]. S'il est vrai que dans cette dernière citation le recours à un modèle scientifique peut aller dans le sens d'un art révélateur (et par conséquent réducteur, du complexe au simple), la conception « constructiviste »[43] de la vision qui s'y exprime nous semble en appeller à un dépassement de la matière qu'Amiguet évoque ailleurs de façon plus explicite: à propos de Sjöström, « Il enveloppe d'esprit la matière »[44], à propos de l'actrice Nazimova, « La moindre de ses attitudes est une victoire de l'esprit sur la matière »[45]. On pourrait nous rétorquer que la première citation concerne *La Charrette fantôme* (Victor Sjöström, 1920), film non « réaliste », que Nazimova est pour Amiguet l'archétype[46] de l'actrice de films exotiques et situés dans le passé, et que par conséquent cette « spiritualisation » ne saurait concerner des films dont le sujet est puisé dans la vie moderne. Mais nous croyons avoir assez montré l'indifférence au genre qui prévaut chez Amiguet pour ne pas accorder trop d'importance au référent diégétique des films considérés dans l'évaluation des catégories critiques utilisées.

## Un style cinégraphique ?

Si cinéma et vie moderne sont indissolublement liés, en tant que celui-là est censé donner la meilleure expression de celle-ci, et que celle-ci a déterminé en partie les conditions de possibilité de celui-là, il s'agit, pour celui qui essaye de rendre compte verbalement de ce lien, de ne pas le rompre et de le redoubler par la mise en place d'une écriture spécifique à son objet, c'est-à-dire au cinéma comme expression et dernier surgeon de la modernité.

Telle est l'ambition qu'Amiguet affiche dès la deuxième phrase de *Cinéma ! Cinéma !*, annonçant qu'on y « trouvera quelques images, quelques rythmes qui rappelleront, peut-être, les inventions de la toile merveilleuse»[47]. Ce projet, Amiguet l'inscrit explicitement dans la filiation de Delluc : « Ce que j'aime chez Delluc, c'est son style, ses trouvailles, ses images. Il a compris, en effet, que pour parler du cinéma, il faut imposer à son écriture un rythme, la contraindre à retrouver, malgré ses pauvres moyens, le ton rapide d'un éclairage, la masse substantielle d'un gros plan. Il y est arrivé. Il a créé le style cinégraphique »[48]. L'écriture d'Amiguet se veut donc « cinématographique », déployant une esthétique de la fragmentation faite de discontinuité référentielle (tant au niveau spatial que temporel) et de brièveté représentationnelle. Mouvement de l'écriture et écriture du mouvement[49] doivent ainsi se trouver indissolublement liés.

Mais ce que l'on ne peut que constater rapidement à la lecture de tous les articles d'Amiguet (qu'ils concernent le cinéma ou non), c'est que l'écriture qui y est mise en jeu reste globalement la même quel que soit son objet. Ou plutôt, cette écriture est moins indifférenciée que fonction d'une sorte d'objet global qui reste fondamentalement le même, nonobstant des objets particuliers (le cinéma, la littérature, l'art en général, etc.). Plus que d'objet, il faudrait parler de tonalité, d'une coloration générale qu'imprime à tout ce sur quoi il se pose le filtre d'une conscience profondément portée au dépaysement, au « déracinement » aussi bien historique que géographique. L'importance du cinéma pour un essai de définition de l'écriture critique d'Amiguet ne s'en trouve pas réduite pour autant puisque le cinéma nous semble bien être à l'origine d'une telle « disposition » psychologique, et occuper ainsi une position centrale dans l'esthétique d'Amiguet.

L'originalité d'Amiguet ne réside pas dans une réalisation particulière du « programme » stylistique dellucien, mais dans la réarticulation de la chaîne de déterminations /vie moderne → cinéma → critique/ en /cinéma → vie moderne → critique/, où la forme de la critique résulte moins de son objet (le cinéma) que d'une appréhension du réel (la vie moderne) préorientée par une de ses formes d'expression (le cinéma) dont la nouveauté, d'abord simplement consécutive au caractère « moderne » de la vie, s'est ensuite autonomisée pour déterminer en partie le contenu même de ce qu'elle n'était censée que « traduire ». Pour reprendre une catégorie du linguiste danois Louis Hjelmslev, on peut dire que c'est alors le réel qui fonctionne comme « métalangage » du cinéma. De ce « fonctionnement » du cinéma vis-à-vis du réel, nous nous contenterons de donner un seul exemple.

Dans « La découverte scientifique et l'écrivain »[50], Amiguet définit l'utilisation de la science à des fins littéraires : « Ce qu'ils [les écrivains] lui demandent, avant tout, à la science, ce ne sont pas des dogmes, des lois absolues, mais bien de la nouveauté, des étonnements, des visions, des *possibilités esthétiques nouvelles* »[51]. La science, transformant notre perception du monde, en transforme du même coup l'expression artistique. C'est un rôle un peu semblable qu'Amiguet confie au cinéma, à la fois invention scientifique et médium artistique[52], qui, issu de la modernité, finit par en modifier la configuration, au sens anthropologique et esthétique du terme. Parmi les nouveaux « paysages » esthétiques que produit la science, il y a l'usine[53], qu'Amiguet décrit en une succession de vues partielles rapidement esquissées et toutes introduites par le déictique « voici ».

Le caractère « monstratif » et « monté » d'un tel mode descriptif rappelle indubitablement la manière dont Amiguet décrit les intérieurs et les plein-airs des films[54]. Il ne s'agit pas de décréter, au nom du caractère prétendûment « cinématographique » d'un trait d'écriture, qu'il y a là trace d'une influence directe du modèle cinématographique, mais de relever qu'entre le réel et son expression verbale s'interposent toujours chez Amiguet les conséquences d'une « perception cinématographique » du réel. Et ce mode perceptif s'impose à lui jusque dans sa perception du cinéma. Ainsi, lorsqu'il veut donner à ressentir au lecteur la qualité particulière d'un intérieur ou d'un plein-air, il le fait généralement en s'autonomisant

complètement par rapport à un enchaînement effectif de plans, comme s'il découpait « après coup » l'impression générale qu'il a retirée, en tant que spectateur, du film.

Tout se passe comme si Amiguet percevait le cinéma comme il perçoit le réel sous l'influence du cinéma ! Importe alors moins le film dans son déroulement propre que sa réélaboration mentale. Le filtre de la subjectivité fait donc écran à ce qui s'inscrit effectivement sur l'écran de projection[55]. « Et c'est ainsi, qu'à force d'aller au cinéma on acquiert, peu à peu, une mémoire cinégraphique. Une mémoire visuelle où viennent s'inscrire, *pour toujours*, les plus beaux gestes, les plus beaux rythmes, les plus beaux éclairages des meilleurs films »[56], mémoire qu'on peut alors convoquer quelle que soit la « situation perceptive » dans laquelle on se trouve. Souvenirs-écran...

NOTES

[1] Fr.-Ph. AMIGUET, « Lettres de Rudyard Kipling », *TdL*, 12.2.1922. Par commodité, nos références à la *Tribune de Lausanne* et à la *Feuille d'Avis de Lausanne* se font par sigle, respectivement par *TdL* et *FAL*.

[2] Telle est la « titulature » qu'on trouve en tête du dossier ATS qui lui est consacré (voir Archives cantonales vaudoises, Lausanne).

[3] Amiguet fait paraître trois recueils de nouvelles entre 1918 et 1921, dont *Imageries* (1919) et *Autres Pays* (1921), ce dernier avec des bois et ornements gravés de Henry Bischoff, auquel Amiguet consacre un article l'année suivante (« Un peintre vaudois. Henry Bischoff », *FAL*, 14.11.1922).

[4] En Suisse, Amiguet collabore à la *Tribune de Lausanne* et à la *Feuille d'Avis de Lausanne* ; en France (où il réside de la seconde moitié des années 20 (?) jusqu'en 1939), aux journaux suivants : *L'Ordre*, *Le Temps*, *Le Quotidien*, *Paris-Midi* (d'après dossier ATS). À son retour en Suisse, Amiguet fonde le *Mois suisse* (1939-45), mensuel culturel et politique édité à Montreux, dont le sous-titre dès novembre 1940, « Revue nationale et européenne », suggère assez la tendance politique.

[5] Amiguet écrit en collaboration avec Maurice Porta le scénario du *Pauvre Village*, film franco-suisse de 1921 qu'une campagne de publicité présenta à l'époque comme le premier « film suisse », titre que tant Amiguet que Porta lui dénient (voir Fr.-Ph. Amiguet, *TdL*, 14.3.1922, et P. [Maurice Porta], *FAL*, 15.3.1922 ; voir Hervé DUMONT, *Histoire du cinéma suisse*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987, pp. 63-66). Amiguet intervient à plusieurs reprises dans le débat sur le « film suisse », à propos notamment de la représentation de la montagne au cinéma (voir *TdL*, 2.5.1921 — article repris en partie dans *FAL*, 17.10.1922).

[6] Amiguet fait paraître trois romans durant son séjour en France, dont *Le Pasteur Martin* (1934) et *Rue de Calvin* (1936) qui font dire à un journaliste suisse de l'époque qu'Amiguet est le « romancier de la Suisse romande calviniste ».

[7] En 1957, il reçoit le prix Théromane de l'Académie Française pour *La Grande Mademoiselle et son siècle*, publié chez Plon.

[8] Date à laquelle il reprend la rubrique hebdomadaire « Devant les films » tenue jusque-là par Rodolphe de Weck. Cette rubrique avait été créée peu de temps auparavant, le 31.8.1920, et ne semble donc pas avoir été créée pour Amiguet, contrairement à ce qu'indique Hervé Dumont (*op. cit.*, p. 66). Aux textes parus dans cette rubrique, il faut ajouter ceux que la *Tribune* fait paraître comme articles de tête. Qu'un tel emplacement (dont il nous est de toute façon difficile d'évaluer la portée pour l'époque) soit dévolu au cinéma nous semble refléter moins l'importance accordée au cinéma par ce quotidien que celle d'Amiguet au sein de la rédaction de la *Tribune* : Amiguet y fait paraître nombre d'articles de tête sur la littérature, dont on verra qu'ils ne sont pas sans lien avec le rapport qu'il entretient au cinéma. Quant aux textes qu'il donne à la *Feuille d'Avis*, ils ne sont pas, à de rares exceptions près, consacrés au cinéma, et portent principalement sur des questions d'ordre politique. Le critique attitré de la *Feuille d'Avis* est alors Maurice Porta, dont la « palette » semble être aussi étendue que celle d'Amiguet.

[9] Publié à la Librairie Payot & Cie (Lausanne-Genève), achevé d'imprimer du 16 mai 1923, avant-propos daté du 30 avril 1923. Curieusement, l'ouvrage disparaît vite du catalogue de l'éditeur.

[10] « Matériau de base » auquel nous renvoyons à l'occasion pour des raisons d'antécédence chronologique ou de mode de composition du livre.

[11] À laquelle Amiguet se réfère explicitement (voir entre autres *TdL*, 9.4.1923, ainsi que l'avant-propos de *Cinéma ! Cinéma !*).

[12] En termes de nombre d'articles où il est question de Delluc, et non pas en termes quantitatifs, puisque le seul article d'importance sur Delluc cinéaste est assez long pour rétablir la balance (il s'agit d'un article consacré pour partie à un festival Delluc au Modern Cinéma et paru le 30 avril 1923, date qui est aussi celle de l'avant-propos de *Cinéma ! Cinéma !*, dont un passage relatif à Delluc est d'ailleurs reproduit en guise de publicité dans l'article). Rappelons que *Cinéma ! Cinéma !* est dédié au Delluc critique : « À Monsieur LOUIS DELLUC Avocat du Cinéma ».

[13] *TdL*, 16.8.1920. Cet article « inaugural » sera d'ailleurs repris tel quel plus de deux ans après dans la *Feuille d'Avis* (voir *FAL*, 3.4.1923). On comparera cet article à celui que Porta consacre aux trains (voir *FAL*, 21.2.1921).

[14] Et qui prendra l'importance qu'on sait dans les « symphonies urbaines » de la fin des années 20 (voir *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walther RUTTMANN, 1927, et *L'Homme à la caméra* de Dziga VERTOV, 1929).

[15] On voit bien par cette citation qu'Amiguet est peu sensible à la dimension socio-politique de certains aspects de la modernité, dimension qui n'est guère présente que dans un article sur l'œuvre de Hamp (« Un écrivain socialiste Pierre Hamp », *TdL*, 27.11.1921), mais où la critique du machinisme et de l'asservissement de classe qu'il induit nous semble davantage procéder d'une simple empathie a-critique avec l'œuvre de Hamp que d'une position personnelle.

[16] *Cinéma ! Cinéma !*, p. 8. C'est Amiguet qui souligne, la formule étant bien sûr reprise à Baudelaire.

[17] *Id.*, p. 9.

[18] *Id.*, p. 12.

[19] Comme peuvent l'être bien d'autres analystes du cinéma à cette époque, où il s'agit encore d'instaurer le cinéma comme art.

[20] Citons entre autres : « Un bon film est un film qui bouge, qui va ; un film où les images *deviennent*. Ce qui revient à dire que le cinéma doit s'attacher, avant tout,

à décrire des mouvements, à analyser des attitudes, à décomposer des gestes » (*id.*, p. 12. C'est Amiguet qui souligne).

[21] *id.*, p. 13. L'expression est démarquée du Delluc de *Cinéma et Cie*: le cinéma comme « fils de la mécanique et de l'idéal des hommes » (voir L. Delluc, *Ecrits cinématographiques II*, Paris : Cinémathèque française, 1986, p. 118).

[22] Caractère déjà mis en évidence en 1908 par Riciotto Canudo, dont on connaît par ailleurs les considérations sur la synthèse des arts que réaliserait le cinéma, formulées dès 1908, inlassablement reprises et développées jusqu'en 1922, date du fameux *Manifeste des Sept Arts*, (voir R. CANUDO, *L'Usine aux Images*, éd. J.-P. Morel, Paris, Séguier-Arte Éditions, 1995). Pour Léon Moussinac, voir L. MOUSSINAC, *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1967, p. 31 sqq.

[23] Essentiellement dans la première partie de *Cinéma ! Cinéma !*, elle-même intitulée « Cinéma ! Cinéma ! », et qui est une sorte de condensé de l'esthétique cinématographique d'Amiguet (procédant en partie de la reprise d'un article de 1922 qui porte le même titre ; voir *TdL*, 8.10.1922). De plus, Amiguet consacre un article à Whitman, dont on connaît l'importance pour le mouvement unanimiste français en littérature (voir *TdL*, 21.5.1922).

[24] Qu'il aimerait plus présent dans la programmation des salles (voir entre autres *TdL*, 14.2.1922, 24.4.1922, et 13.11.1922). Dans la série d'articles qu'il écrit sur le « bon cinéma » (*FAL*, 1.3.1923, 10.3.1923, et 15.3.1923), Porta établit une hiérarchie entre les différents genres de films, le documentaire y occupant la deuxième place, après les films « œuvres d'art » (voir *FAL*, 10.3.1923).

[25] Évoquant une « renaissance » cinématographique qui tarde à venir, Amiguet se console en se disant que « dans le cinéma intervien[t] un élément pur, un élément réel : *la nature* », avec pour résultat que, quel que soit le genre du film, « [d]'un film à l'autre, voyageurs magnifiques, nous parcourons des déserts, des forêts, des plaines » (*TdL*, 14.2.1921, *passim* ; la deuxième citation est reprise dans *Cinéma ! Cinéma !*, p. 10). Cette notion de « renaissance » se trouve chez Amiguet dès novembre 1920 (*TdL*, 8.11.1920), soit pratiquement dès les débuts de son intervention critique.

[26] *TdL*, 22.5.1922.

[27] *Cinéma ! Cinéma !*, p. 34, *passim.*

[28] Une citation seulement, à propos de *Caligari :* « Il nous révèle surtout ce que vaut l'Allemagne d'après-guerre. Il exprime la défaite, le chaos, l'inquiétude » (*Cinéma ! Cinéma !*, p. 37 ; cité par Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler* [1947], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 3). Amiguet souligne clairement l'importance du cinéma pour l'histoire des mentalités (voir *TdL*, 26.3.1923).

[29] *TdL*, 22.5.1922.

[30] *TdL*, 20.3.1922.

[31] *TdL*, 19.3.1923.

[32] *Cinéma ! Cinéma !*, p. 10. On trouve déjà dans la *Tribune*, à la date du 14.2.1921, l'expression d'« homme de nulle part » (également entre guillemets). Pourrait-il s'agir d'une référence détournée au film de Delluc, *La Femme de nulle part*, pourtant distribué seulement en 1922 ?

[33] Ce qui n'empêche pas Amiguet de célébrer ailleurs le caractère fortement « imageant » du verbe poétique (voir entre autres *TdL*, 7.1.1923), ou de comparer la biographie d'un écrivain à un film d'aventures (il est vrai qu'il s'agit de Conrad, « écrivain du large » (*TdL*, 22.10.1922), autrement dit un de ces écrivains « voyageurs » auxquels Amiguet consacre la majeure partie de ses articles sur la littérature (Kipling, London, Loti, Ségalen, etc.)

[34] Pour ces quatre citations, voir « Films documentairas » [sic], *TdL*, 6.5.1923 (article de tête).

[35] *TdL*, 12.3.1923. Voir aussi *Cinéma ! Cinéma !*, pp. 9-10. Ajoutons encore que cette rêverie peut revêtir chez Amiguet un caractère historique (ou comment le film historique peut être sauvé par le documentaire !).

[36] *Cinéma ! Cinéma !*, pp. 11 et 13.

[37] Voir Louis Delluc, *op. cit.*, p. 31 (*Cinéma et Cie*).

[38] Terme qu'on trouve très souvent chez Amiguet.

[39] *Cinéma ! Cinéma !*, p. 8.

[40] Voir entre autres L*e Cinématographe vu de l'Etna* (1926).

[41] *Id.*, p. 17.

[42] *Id.*, p. 23.

[43] Dans le sens que Jacques Aumont donne à ce terme (voir J. AUMONT, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 62).

[44] *Id.*, p. 40.

[45] *Id.*, p. 53.

[46] Davantage dans l'article source (« Figures de l'écran », *TdL*, 11.12.1921) que dans le livre (*Cinéma ! Cinéma !*, pp. 52-54), puisque dans celui-là Alla Nazimova y est directement opposée à Priscilla Dean (« Avec elle on change de décor. [...] On est en pleine vie moderne »), dont le livre parle aussi, mais plus loin (p. 58). Il y aurait beaucoup à dire sur le mode de composition du livre qui procède, vis-à-vis des articles, autant du recyclage que de la fragmentation généralisée, cette dernière étant en outre souvent assortie de déplacements contextuels assez étonnants, dont certains vont bien dans le sens d'une « indifférence au genre ».

[47] *Cinéma ! Cinéma !*, p. 5.

[48] *Id.*, p. 26 (*cf. TdL*, 12.11.1922).

[49] Tel est le sens étymologique du mot « cinématographe ».

[50] *TdL*, 13.8.1922.

[51] C'est Amiguet qui souligne.

[52] *Cf.* l'opposition chez Edgar Morin entre « cinématographe » et « cinéma » (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Minuit, 1956).

[53] À nouveau « vidée » de toute composante socio-politique, alors même que Hamp est cité plus loin.

[54] Ce « voici » est quasi une marque déposée du style d'Amiguet qui l'utilise à tout propos : pour parler de films de fiction ou de documentaires (voir *TdL*, 19.12.1921 et 16.4.1923), de littérature, de poésie ou de théâtre (voir *TdL*, 27.11.1921, 7.1.1923, et 27.12.1920), ou bien encore de lieux géographiques (voir « Louange au Valais », *TdL*, 5.2.1922).

[55] Passionnant à cet égard, le « portrait d'acteur » prend chez Amiguet la forme d'une dérive poétique à partir des rôles passés et futurs de l'acteur, pour aboutir à une sorte de scénario global, synthétique et anthologique, censé exprimer la personnalité d'un acteur par delà les personnages qu'il a pu, ou sera amené, à incarner !

[56] *TdL*, 27.3.1922. C'est Amiguet qui souligne.