

Rhuthmos > Recherches > Le rythme dans les sciences et les arts contemporains > Cinéma, animation et vidéo - GALERIES - Nouvel article > **Manhatta de Charles Sheeler et Paul Strand : du panorama au kaléidoscope**

Manhatta de Charles Sheeler et Paul Strand : du panorama au kaléidoscope

dimanche 17 avril 2016, par [Antonia Rigaud](#)

Ce texte a déjà paru dans la revue [E-rea \[En ligne\]](#), 13.1 | 2015. Nous remercions Antonia Rigaud et la revue E-rea de nous avoir autorisé à en reproduire le début ici.

Représentant une journée dans la vie d'une ville, [Manhatta](#) oscille entre un traitement narratif nous invitant à suivre le quotidien de la ville et un traitement beaucoup plus abstrait, cherchant à capter une atmosphère beaucoup plus qu'à produire un document exact. Tourné en 1921, le film est resté dans l'histoire comme le premier film d'avant-garde américain — un monument moderniste. Or ce document moderniste existe sous un titre, *Manhatta*, qui, s'il évoque la voix « barbare » et moderne de Whitman dont des citations de poèmes constituent les sous-titres du film, n'en reste pas moins l'évocation d'une certaine tradition américaine bien éloignée de l'avant-garde urbaine des années 1920. *Manhatta* est ainsi un objet culturel problématique et mouvant qui témoigne d'une ambiguïté qui se situe au cœur du modernisme américain.

Fruit d'une collaboration unique et éphémère entre le photographe Paul Strand et le peintre Charles Sheeler, ce film de 9 minutes met en relation trois médiums : la photographie, la peinture et le cinéma. Ce faisant, il réunit deux figures centrales de l'art américain du début du XX^e siècle, connues avant tout comme peintre dans le cas de Charles Sheeler et comme photographe dans celui de Paul Strand. L'itinéraire artistique de ces deux hommes témoigne aussi de deux origines culturelles différentes : Paul Strand appartenait au cercle moderniste d'Alfred Stieglitz dont il devint la figure de proue à partir de 1916 ; tandis que Charles Sheeler fut élève de William Merritt Chase, ce qui évoque un art davantage ancré dans le XIX^e finissant et la peinture impressionniste. Il ne faut cependant pas oublier les liens entre Sheeler et le cercle de Stieglitz ainsi que son ancrage dans la peinture moderne, comme en témoigne sa participation à l'Armory Show en 1913. Sheeler était photographe mais avant tout peintre, et l'on peut considérer que le film se fonde sur deux principes : d'un côté, le médium moderne par excellence, la photographie, et de l'autre, le canevas traditionnel du peintre. Au-delà de cette dichotomie, le travail de ces deux artistes met en question les notions mêmes de photographie et de peinture. L'aspect photographique de la peinture de Sheeler a en effet souvent été mis en avant, et il faut évoquer à ce titre l'influence de *Manhatta* sur le reste de son travail qui se fait de plus en plus photographique. Strand, que l'on associe à la photographie et à la modernité, est aussi profondément marqué par une vision classique et « romantique » de la photographie telle que l'a mise en avant Stieglitz durant les premières années de *Camera Work*. On est donc là face à deux artistes de premier plan qui tous deux, et de manière presque parallèle, mettent en question leur médium de référence.

Sheeler fut à l'initiative du projet : invitant Strand à découvrir la caméra Debris dont il venait de faire l'acquisition, ils décidèrent de la tester en créant un film sur New York (Horak, *Modernist Perspectives* 57). Il est intéressant que le film soit ainsi avant tout issu d'une envie de tester le médium du film, c'est donc bien un exercice filmique que les deux artistes entreprirent, une plongée

dans un nouveau médium, vu au prisme de leurs travaux respectifs en peinture et en photographie. Le film met ainsi en tension des genres différents, opérant un certain nombre de glissements de l'un à l'autre. En s'essayant au film, ils mettent en avant les potentialités de la photographie et de la peinture dans un médium en mouvement, expérience qui mènera Strand à se lancer dans la réalisation de plusieurs films alors que Sheeler se consacra essentiellement à la peinture (tout en continuant à produire des photographies).

Le film, désormais installé dans l'histoire comme le premier film d'avant-garde américain, a porté plusieurs titres qui évoquent l'ambiguïté de cette œuvre mouvante, tantôt romantique, tantôt moderniste, tantôt célébration de la modernité, tantôt critique. En effet, le film fut d'abord projeté à New York en 1921, dans un cinéma de Broadway nommé le Rialto sous le titre *New York the Magnificent*, puis présenté lors d'une soirée dada à Paris sous le titre *Fumée de New York* avant de prendre le titre *Manhatta* lors de sa projection à la London Film Society en 1927 (Horak, *Lovers* 58-59). Ces trois titres témoignent de l'ambiguïté au cœur de cette œuvre qui passe d'une ode à la modernité à une œuvre s'inscrivant dans une certaine tradition américaine marquée par Whitman. Symbole des lectures et interprétations multiples que le film offre à son spectateur, les plans mettant en avant les innombrables fenêtres des buildings (3:00) : l'évocation implicite de points de vue multiples sur la ville depuis ces bâtiments suggère la multiplicité des points de vue que le film semble englober. Ces points de vue évoluent, de l'imagerie délibérément moderniste du film à sa conclusion en un coucher de soleil romantique qui met en tension modernisme et anti-modernisme. Le critique Jan-Christopher Horak explique très justement cette tension : « *Manhatta* is thus very much a heterogeneous text, both modernist and antimodernist. Its conflicting discourses never quite resolve themselves, as indeed such issues have never been entirely resolved within the discourses of twentieth century American art » (Horak, *Lovers* 69-70). En revenant sur cette tension et sur la manière dont celle-ci se fait jour à travers un entrelacs de citations et de références à d'autres œuvres visuelles, je voudrais revenir sur ce dernier point et voir en quoi le film est en effet emblématique d'une tension spécifique au modernisme américain où la radicalité et l'expérimentation cherchent à s'inscrire dans une tradition spécifiquement « américaine ».

Il apparaît ainsi que le film nous convie à différents modes de réception : on peut en effet lire le film autant comme un poème, un film-poésie, une série de photographies, une peinture de la ville, une symphonie urbaine, ou qu'un film. Cet article suit un parcours de lecture revenant sur les différentes identités du film, tour à tour *New York the Magnificent*, *Fumée de New York* et *Manhatta*. Trois identités permettant de mettre en avant les différentes modalités selon lesquelles le film ouvre un dialogue avec d'autres formes d'art. En effet, *New York the Magnificent* nous invite à voir l'importance et les niveaux de sens évoqués dans le panorama urbain et suggère en quoi le film joue sur un faisceau d'images déjà bien installées dans l'imaginaire collectif du début des années vingt. *Fumée de New York*, au contraire, montre le désir moderniste de capter les mouvements du contemporain, la recherche d'un médium capable de saisir le nouveau. Enfin, *Manhatta* témoigne de l'importance pour ce film « d'avant-garde » de son contexte intellectuel qui est à chercher dans un idéal américain, beaucoup plus que du côté de la modernité. [...]

La suite [ici](#).