

## « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, Cinématographe, mercredi 2 novembre octobre 15h30-17h  
Pierre-Emmanuel Jaques, la Collaboration Cinémathèque suisse + UNIL

# Le Cinéma français des années 1920

### Extraits évoqués

- *La Glace à trois faces* (1927)

Réal : Jean Epstein

### Extraits montrés

- *La Souriante Mme Beudet*, Germaine Dulac, 1923 (1h55'47'' - 2h01'36'')

- *La Roue*, Abel Gance, 1923 (3'38'' - 10'40'') (extrait du « Prologue »)

- *Cœur fidèle*, Jean Epstein, 1923 (26'23''-36'09'')

- *L'Inhumaine*, Marcel L'Herbier, 1924 (11'37'' - 17'36'' et 1h51'40''- 2h00'38'')

- *Feu Mathias Pascal*, Marcel L'Herbier, 1926 (5'27''-11'47'' et 2h02'47 - 2h08'57')

### Cinéma français des années 1920 : documents

Germaine Dulac, « la photographie et la cinématographie vues par madame germaine dulac »  
in : *Photo-ciné*, n° 2, 13 février 1927, p. 18

Je suis venue au cinéma attirée par la photographie et depuis dix ans que j'ai choisi le cinématographe comme moyen d'expression, j'ai perdu tout goût pour elle.

Ceci semble paradoxal puisque le cinéma apparemment n'est que photographie

Cependant, notre effort, à nous Cinéastes, n'est-il pas d'oublier que notre pensée ne peut prendre forme dans son essor et dans son rythme que par la matérialisation inévitable de l'objectif et de la pellicule sensible ? Ainsi l'inspiration de l'écrivain se rebelle parfois contre les mots qui l'enferment dans un cadre précis.

Pour moi, le cinématographe n'est pas l'art de surprendre de beaux effets de lumière, d'intéressantes expressions, mais de rechercher le mouvement émotif. L'effet photographique, en cinéma, est nul s'il n'est dynamique et ne correspond à un point d'évolution dans une ligne visible ou invisible.

La photographie, si nous la considérons dans un sens général, est un tableau dû à l'acuité de l'œil qui sait voir à travers un objectif.

La lumière captée est vraie, ainsi que les ombres, qu'il s'agisse de contre-jours, d'éclairage de face, de côté ou de combinaisons rayonnantes composées, susceptibles de donner à un morcellement de vie toute sa signification. Tandis qu'en peinture, contours et lumière passent à travers le cerveau d'un artiste pour être stigmatisés de façon arbitraire sur une toile, en photographie le cerveau de l'artiste fait un choix purement cérébral et l'objectif travaille pour lui sur la réalité. Mais le résultat est semblable, chacun atteignant l'émotion visuelle par une vue statique plus ou moins enveloppée d'intellectualité. [...]

Emile Vuillermoz, « *La Roue* », *Comoedia*, 21 décembre 1922 [extrait]

*La Roue* nous imprègne lentement de toute cette beauté latente que tant de passagers distraits n'aperçoivent pas. L'art de Gance fait briller les moindres fautes de la splendeur du réel, débarrassé, lavé de son enduit littéraire. Il nous fait comprendre la forte personnalité d'un disque, d'un sémaphore, d'une locomotive, leur individualité puissante, leur noblesse de belles créatures mécaniques. Il nous les fait comprendre et sentir, non pas en recourant comme il a cru devoir le faire – concession à la puérité humaine que je regrette – à des artifices anthropomorphiques en nous montrant que le disque est un visage, le sémaphore, un bras et que la locomotive dialogue en sifflotant avec son mécanicien ; son éloquence est plus haute, elle est essentiellement plastique.

Le génie de Gance éclate tout entier cette courte vision, qui a arraché à la foule un cri d'admiration, la « Chanson du rail : un simple rail, cinégraphié verticalement d'un rapide en marche, un rail tout nu sur son ballast mais tout brillant de la lumière qu'il absorbe et qui le transfigure, un rail qui vibre et qui vit sous l'étreinte de la roue furieuse, qui chante comme une chanterelle géante sous l'archet des trains, entouré du halo scintillant et frémissant que lui font les silex de la voie, emportés dans la course folle que leur prête l'observateur en pleine course. » Il y a là une minute de griserie totale qui permet de comprendre, d'un seul coup, quelle est la vraie noblesse de la technique cinématographique.

Les notations de ce genre abondent dans *La Roue*. Elles sont d'une justesse, d'une puissance et d'une nouveauté qui émerveillent. Les intentions techniques les plus précieuses y foisonnent également.

Léon Moussinac, « Le Cinéma au Salon d'automne », in : *La Gazette des sept arts*, n° 9, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 11 [extrait]

Si les essais, de rythmes ont retenu l'attention, c'est que leur importance reste décisive. Je veux rappeler d'ailleurs, à ce sujet, que certaines distinctions organiques sont indispensables, le rythme général du film étant obtenu par la combinaison de deux rythmes très différents, dont la complexité peut d'ailleurs varier à l'infini : 1° le rythme intérieur des images, obtenu par la représentation (décors, costumes, éclairages, objectifs, angles de prise de vues) et l'interprétation ; 2° le rythme extérieur des images, obtenu par le découpage, autrement dit par la valeur en durée, mathématique ou sentimentale, donnée à chaque image, par rapport aux images qui la précèdent et à celles qui la suivent. D'où les essais de mesure de Gance dans *la Roue*, d'Epstein dans *L'Auberge rouge* et *Cœur Fidèle*.

Laurent Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007 p.77.

Pour Jean Epstein, il est ainsi essentiel de tenter de « mobiliser à l'extrême l'appareil de prises de vues ; de le placer, automatique, dans des ballons de football lancés en chandelle, sur la selle d'un cheval galopant, sur des bouées pendant la tempête ; de la tapir en sous-sol, de le promener à hauteur de plafond ». Sa séquence de *Cœur fidèle*, avec des plans pris depuis un manège, [...] témoign[e] de cette obsession d'un mouvement débridé reflétant l'expérience de points de vue empreints d'une mobilité totale. Cette préoccupation rejoint l'antienne des peintres futuristes [...]. La mobilisation de la caméra est rapportée au désir de procurer aux spectateurs le sentiment d'un dépassement de la vie quotidienne, par l'entraînement vers la jouissance vertigineuse et enivrante de la vitesse.

Kristin Thompson et David Bordwell, *Film History. An Introduction*, New York, etc., McGraw-Hill, 1994, p. 93 (« Formal Traits of Impressionismus »).

Ces hypothèses sur la nature du cinéma ont eu un impact considérable sur le style et la structure narrative des films impressionnistes. Plus important encore, les techniques cinématographiques servent souvent à transmettre la subjectivité des personnages. Cette subjectivité comprend des images mentales, telles que des visions, des rêves ou des souvenirs ; des point-of-view shots (POV) / plans subjectifs ; et les perceptions des personnages sur les événements rendus sans plans subjectifs [POV] des événements. S'il est vrai que les films de tous les pays ont utilisé des dispositifs tels que surimpressions et flashbacks pour montrer les pensées ou les sentiments des personnages, les impressionnistes sont allés beaucoup plus loin dans cette direction.

### **Principaux ouvrages**

Richard Abel, *French Cinema : the First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984

Susan Hayward, *French National Cinema*, Londres, Routledge, 2005 [1993]

François Albera, *Albatros: des russes à Paris 1919-1929*, Milan, Mazotta, Paris, Cinémathèque française, 1995

Laurent Veray (éd.), *Abel Gance, nouveaux regards*, Paris, AFRHC, 2000

François Albera, Jean Antoine Gili (éd.), *1895*, n° 33 (*Dictionnaire français des années 1920*), Paris, AFRHC, 2002

Michael Temple, Michael Witt (dir.), *The French Cinema Book*, Londres, British Film Institute, 2004

Tami Williams, Laurent Veray (éd.), *1895*, numéro hors-série (*Germaine Dulac, au-delà des impressions*), Paris, AFRHC, 2006

Laurent Veray (éd.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2008

Roxane Hamery, Eric Thouvenel (éd.), *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016

Les films de Jean Epstein, ainsi que plusieurs films de production Albatros, sont disponibles en ligne, sur le site de la Cinémathèque française :

<https://www.cinematheque.fr/henri/>