Introduction à l'histoire du cinéma

Séance du 1er novembre 2023

Le cinéma français des années 1920

Prof. Alain Boillat

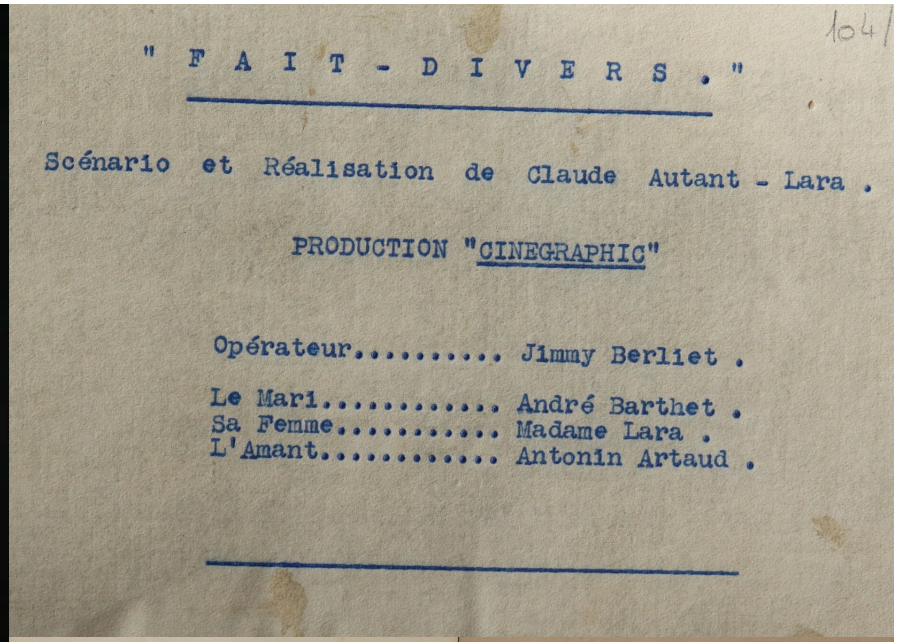
UNIL | Université de Lausanne + cinémathèque suisse
La collaboration

« Trois films condensent, concentrent l'entreprise de l'avant-garde au cinéma: *Le Retour à la raison* de Man Ray, *Entr'acte* de René Clair et *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger [1924]. Tous trois excèdent la catégorie de « film » à tous les niveaux: ils ne sont pas conçus ni projetés dans les cadres institutionnels du cinéma, ils ne respectent pas l'objet-film […] et ils ne sont pas fixés dans leurs durées, format, vitesse, montage ».

François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 73.

Entr'acte

Faits divers (Claude Autant-Lara, 1924)



104

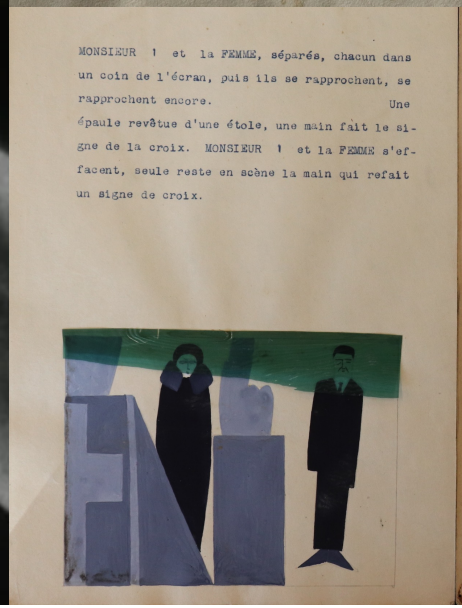
" F A I T - D I V E R S ."

Scénario et Réalisation de Claude Autant - Lara .

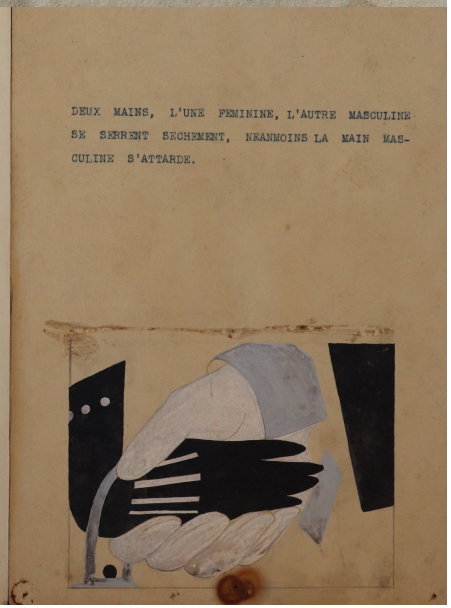
PRODUCTION "CINEGRAPHIC"

Opérateur..... Jimmy Berliet .

Le Mari..... André Barthet .
Sa Femme..... Madame Lara .
L'Amant..... Antonin Artaud .



MONSIEUR ! et la FEMME, séparés, chacun dans un coin de l'écran, puis ils se rapprochent, se rapprochent encore. Une épaule revêtue d'une étole, une main fait le signe de la croix. MONSIEUR ! et la FEMME s'effacent, seule reste en scène la main qui refait un signe de croix.



DEUX MAINS, L'UNE FEMININE, L'AUTRE MASCULINE SE SERRENT SECHEMENT, NEANMOINS LA MAIN MASCULINE S'ATTARDE.

La Coquille et le clergyman, Germaine Dulac, 1927

Célèbre querelle Artaud-Dulac initiée par Antonin Artaud, scénariste du film mécontent du résultat, dans la veine des scandales surréalistes (première présentation publique chahutée du 9 février 1928 au Studio des Ursulines, insultes rapportées par l'hebdomadaire satirique *Le Charivari*), importante postérité historiographique – aujourd'hui réhabilitation de Dulac

A la croisée de la littérature et du cinéma: de nouveaux qualificatifs génériques

- Les « ciné-poèmes » de Benjamin **Fondane**
- Les « poèmes cinématographiques » de Philippe **Soupault**
- Les « drames-poèmes dans l'espace » de Pierre-Albert **Birot**
- Le « conte cinématographique » de Jules **Romain**

« Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront, et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent. Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau […]. »

Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », novembre 1917

Les Dix-Huit Secondes

Antonin Artaud [1924]

NE RUE, LA NUIT, SUR LE BORD D'UN
IR, SOUS UN BEC DE GAZ, UN HOMME EN
E REGARD FIXE, TOURMENTANT SA CANNE ;
IN GAUCHE UNE MONTRE PEND.
LLE MARQUE LES SECONDES. GROS PLAN
IONTRE MARQUANT LES SECONDES.
CONDES PASSENT AVEC UNE LENTEUR
SUR L'ÉCRAN.

X-HUITIÈME SECONDE, LE DRAME SERA
É.

ıps qui va se dérouler sur l'écran est
ıps intérieur à l'homme qui pense.
st pas le temps normal. Le temps
l est de dix-huit secondes réelles.
énements que l'on va voir s'écouler
cran seront constitués par des
s intérieures à l'homme.
'intérêt du scénario réside dans ce
ıe le temps pendant lequel se passent
énements décrits est réellement de
ıit secondes alors que la description
événements demandera une heure
ıx pour être projetée sur l'écran.
ectateur verra se dérouler devant lui
ages qui, à un moment donné, se
ont à défiler dans l'esprit de l'homme.

ɔmme est un acteur. Il est sur le point
indre la gloire, tout au moins une
e renommée, et il va également
ıérir le cœur d'une femme qu'il aime
s longtemps.
é frappé d'une maladie bizarre. Il est
ıu incapable d'atteindre ses pensées ;
ɔnservé sa lucidité entière, mais
ue pensée qui se présente à lui, il ne
ɔlus lui donner une forme extérieure,

1"

c'est-à-dire la traduire en gestes et en paroles appropriés.
Les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres.

2"

Ceci le rend incapable de se mêler à la vie des autres, et de se livrer à une activité.

3"

Vision de l'homme chez le docteur.
Les bras croisés, les mains crispées à l'extérieur. Le docteur, énorme au-dessus de lui.
Le docteur laisse tomber sa sentence.

4"

Nous retrouvons l'homme sous le bec de gaz au moment où il réalise intensément son état. Il maudit le ciel, il pense :
Et cela juste au moment où j'allais commencer à vivre ! et conquérir le cœur de la femme que j'aime, et qui s'est livrée si difficilement.

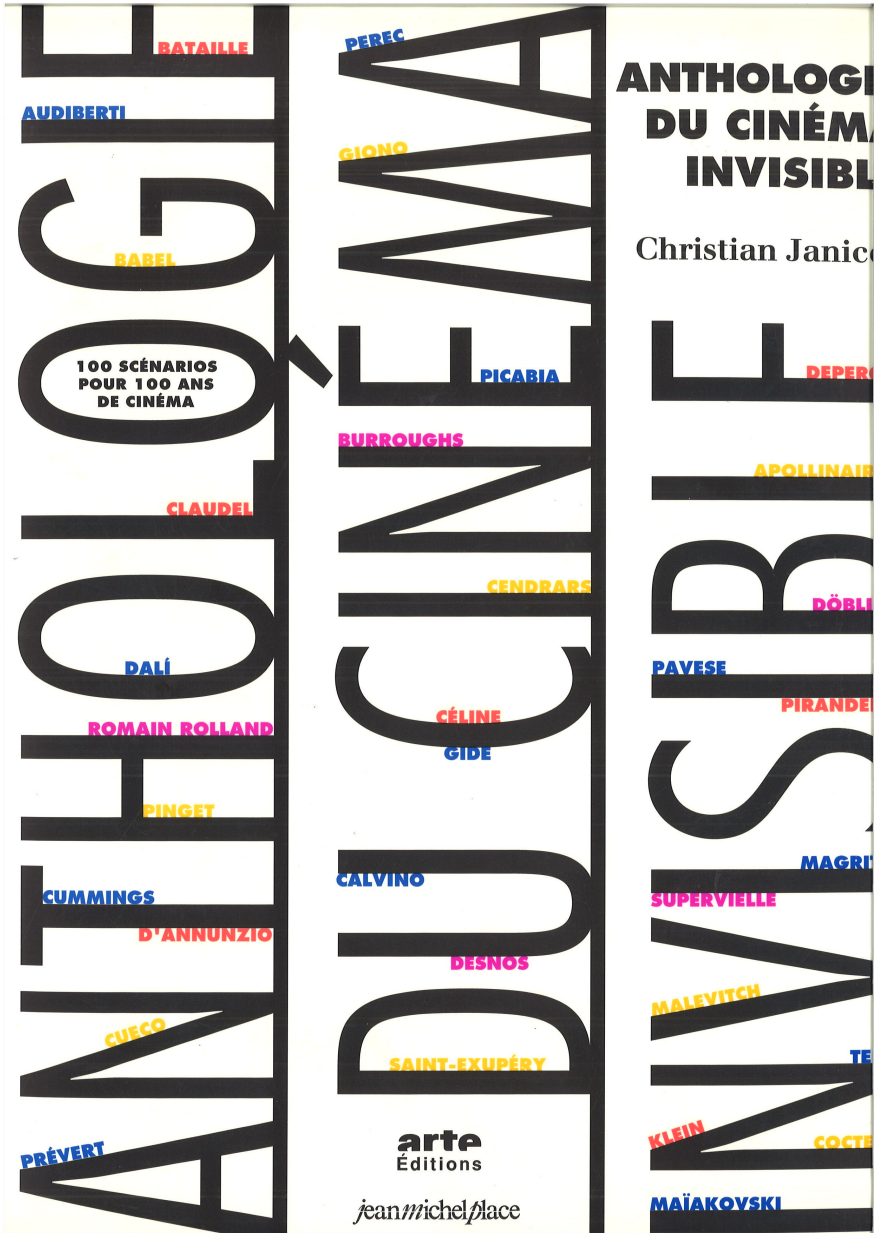
5"

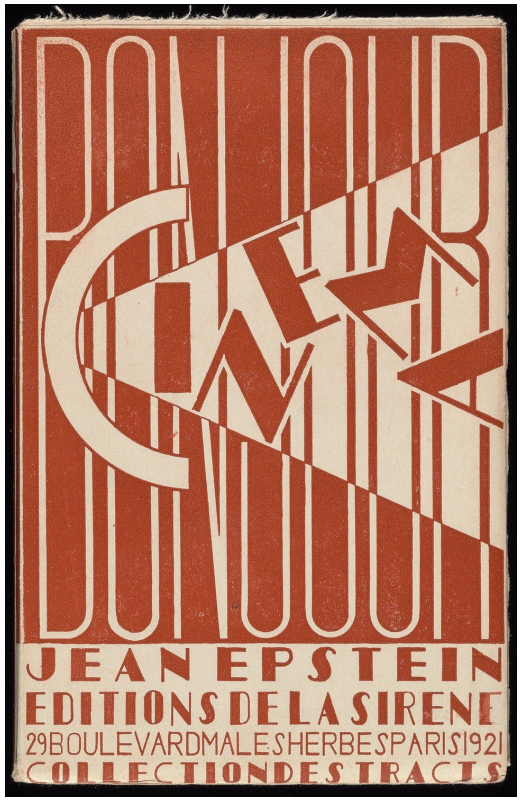
Vision de la femme, très belle, énigmatique, visage dur et fermé.
Vision de l'âme de la femme telle que se l'imagine l'homme.
Paysage, fleurs, dans des éclairages somptueux.

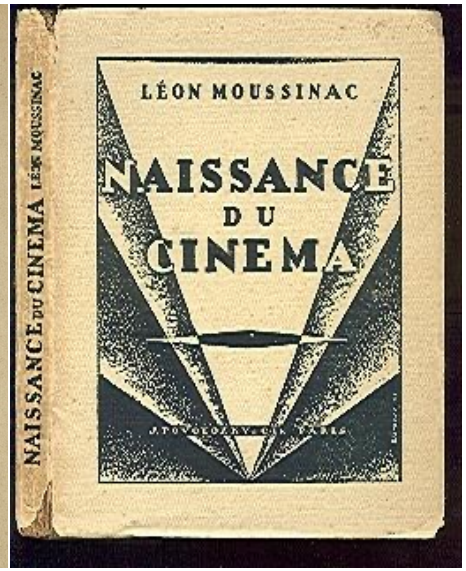
6"

Geste de malédiction de l'homme :
Oh ! être n'importe quoi ! être ce camelot misérable et bossu qui vend ses journaux le soir, mais posséder vraiment toute l'étendue de son esprit, être vraiment maître de son esprit, penser enfin !

Vision rapide du camelot dans la rue. Puis dans sa chambre, la tête dans ses mains,

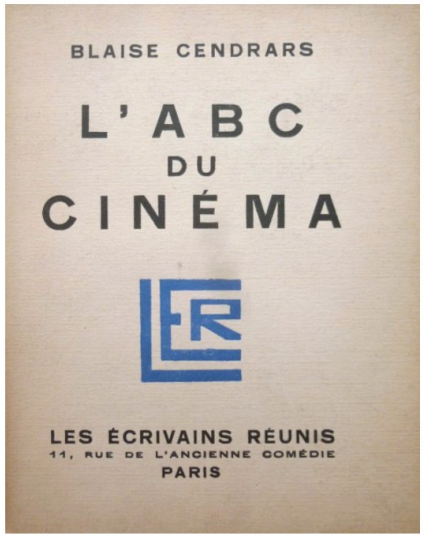






« [U]n champ autonome cinématographique avec ses instances de légitimation: revues et donc discours critique et esthétique définissant ce qui est « du cinéma » et ce que n'en est pas; ciné-clubs, construisant des catégories comme celle de répertoire (plus tard de patrimoine); salles spécialisées permettant la projection publique de films indépendant de la projection commerciale […]; expositions artistiques accueillant le cinéma sous certaines de ses espèces (affiches, maquettes de décors ou de costumes); conférences de cinéastes ou théoriciens et projection de morceaux choisis, etc. [ex. ici: Canudo au C.A.S.A. – Club des Amis du Septième Art]. »

François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 45.



« Le Cinéma. Tourbillon des mouvements dans l'espace. Tout tombe. Le soleil tombe. Nous tombons à sa suite. […] Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien plus arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage d'images. L'unité tragique se déplace. Nous apprenons. Nous buvons, Ivresse. Le réel n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole, vie. »

(Blaise Cendrars, *L'ABC du Cinéma*, 1919-1920)

« Sur le fond le discours de Cendrars sur le cinéma dans *L'ABC* s'apparente à celui de certains […] cinéastes français de l'époque, groupe parfois dit des « impressionnistes »: Abel Gance, donc, mais aussi Germaine Dulac, Louis Delluc ou Jean Epstein. Cendrars soustrait en effet des films les intrigues romanesques et les ficelles dramatiques pour n'en retenir que les images en mouvement, le rythme du défilement du noir et blanc, les effets sidérants produits par les ralentis ou les gros plans ».

Francis Vanoye, « Préface », in Blaise Cendrars, tome 3, Paris: Denoël, 2001, p. XI

La « première avant-garde » (1918-1929) du cinéma français des années 20, parfois qualifiée de courant « impressionniste »: une avant-garde « narrative », inscrite dans l'industrie du cinéma

Primat du rythme visuel sur le récit (modèle « musicaliste » plus que littéraire)

Des cinéastes qui théorisent leur pratique (ou leurs idéaux)

Exploitation des propriétés de la caméra: notion de « photogénie », mobilité extrême

Admiration pour les icônes de la modernité, de la vitesse (moyen de locomotion)

Subjectivité de la représentation: montage rapide et/ou surimpression, irréalisation (monde mental)

Tentative de conciliation d'expérimentations visuelles avec les impératifs du cinéma dominant (sortie en salles, structure narrative classique, construction « psychologisante » des personnages, éventuellement présence de vedettes).

Quelques exemples

Louis Delluc: *Fièvre* (1921),…

Germaine Dulac: *La Souriante Madame Beudet*, 1923; La *Coquille et le clergyman*, 1928,…

Jean Epstein: *Cœur fidèle* (1923), *La Glace à trois face* (1927) et *La Chute de la maison Usher* (1928),…

Abel Gance: *La Roue* (1923), *Napoléon* (1927),…

Marcel L'Herbier: *L'Inhumaine* (1924), *Feu Mathias Pascal* (1926); *L'Argent* (1928),…

Jacques Feyder, Alexandre Volkoff, Dimitry Kirsanoff,…

A distinguer d'une avant-garde « plastique » visant l'éviction du narratif:

Le Retour à la raison, Man Ray, 1923

Entr'acte, René Clair, 1924

Le Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924

Une recherche d'indépendance dans la production: l'autoproduction comme revendication du statut d'auteur de la part du réalisateur (« écraniste », « cinégraphiste »)

- 1919: création de la compagnie Les Films Abel Gance; toutefois, les films de Gance sont également coproduits par Pathé.
- **Cinégraphic**, société fondée par L'Herbier en 1922 (jusqu'à 1929), après son engagement par La Société des établissements Gaumont dès 1919 (Léon Gaumont exige une importante responsabilité du réalisateur dans la maîtrise des coûts de revient et la rentabilité commerciale). Films de L'Herbier en fait coproduits: avec la vedette Georgette Leblanc (*L'Inhumaine*), **Albatros** (*Feu Mathias Pascal*), la société des Cinéromans (*L'Argent*).
- Compagnie Les Films Jean Epstein, 1926-1928.

Conception du cinéma comme expression artistique d'un auteur, place au sein d'un système esthétique des Beaux-Arts (inspiré de Hegel): écrits de Louis Delluc (5ème Art) et **Ricciotto Canudo** (6ème Art, puis **7ème Art en 1919**, qui s'impose: idée d'une catégorie finale, qui synthétiserait les autres).

Abel Gance

Une vingtaine de films dans les années 1910

1918 – *La Dixième symphonie*

1919 – *J'accuse* (deuxième version en 1938)

1927 – *Napoléon*

1931 – *La Fin du monde*

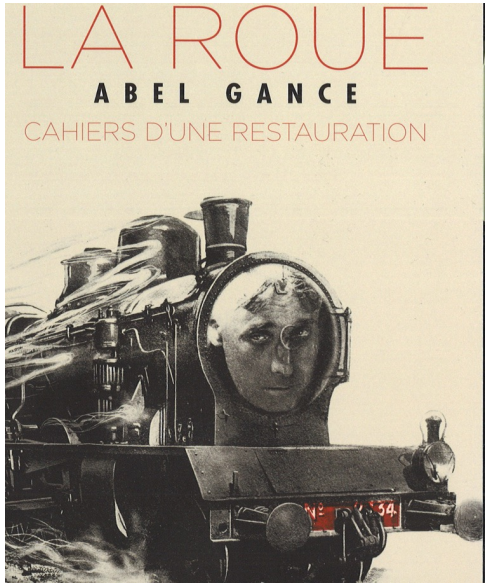
…

La Roue d'Abel Gance à Bologne

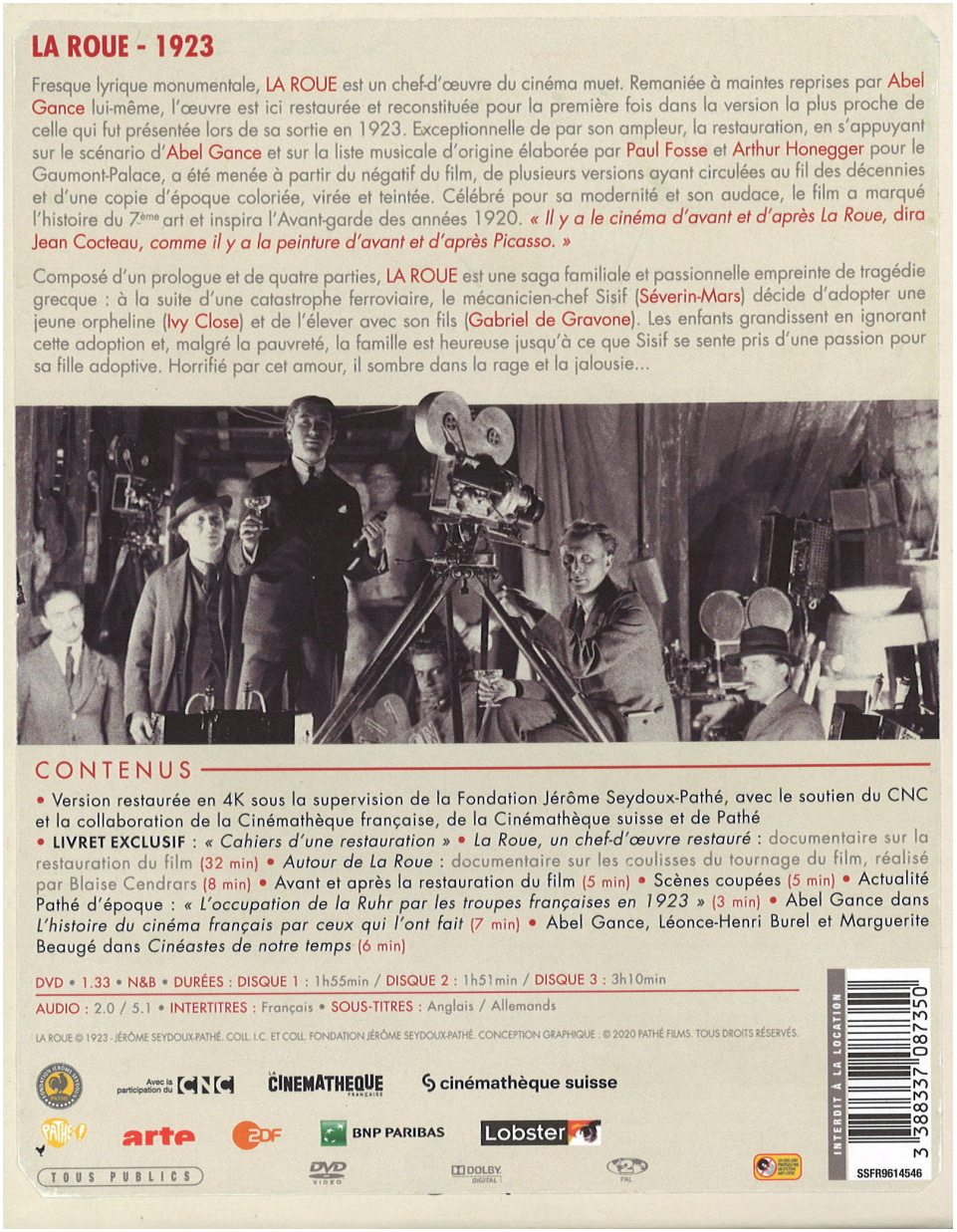
06/15/2017

Moment fort le 26 juin dernier: la projection en plein air du prologue de *La Roue* d'Abel Gance (1923), sur la Piazza Maggiore de Bologne, accompagné de 50 musiciens. L'occasion de présenter le début d'un immense travail de restauration entrepris par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, en collaboration avec la Cinémathèque française mais également la Cinémathèque suisse, détentrice de la seule copie au monde colorisée. Le public a ainsi pu redécouvrir les trente premières minutes de ce chef-d'œuvre de six heures et demie qui arbore à nouveau ses rouges incandescents d'origine, peints sur chaque image, grâce au laboratoire L'Immagine Ritrovata de Bologne et le soutien de l'association Memoriav.

https://www.cinematheque.ch/e/actualites/article/la-roue-dabel-gance-a-bologne/



« […] voilà un film dont on ne peut en aucun cas prétendre trouver « la » version originale d'auteur puisque Gance n'a jamais cessé d'en proposer des réductions et remaniements. On est donc bien en face d'un ensemble de variantes, de versions. »
François Albera, « *La Roue* rendue à sa durée, ses musiques et ses couleurs », *1895*, n.91, été 2020, p. 173.



LA ROUE - 1923

Fresque lyrique monumentale, LA ROUE est un chef-d'œuvre du cinéma muet. Remaniée à maintes reprises par Abel Gance lui-même, l'œuvre est ici restaurée et reconstituée pour la première fois dans la version la plus proche de celle qui fut présentée lors de sa sortie en 1923. Exceptionnelle de par son ampleur, la restauration, en s'appuyant sur le scénario d'Abel Gance et sur la liste musicale d'origine élaborée par Paul Fosse et Arthur Honegger pour le Gaumont-Palace, a été menée à partir du négatif du film, de plusieurs versions ayant circulées au fil des décennies et d'une copie d'époque coloriée, virée et teintée. Célébré pour sa modernité et son audace, le film a marqué l'histoire du 7ème art et inspira l'Avant-garde des années 1920. *« Il y a le cinéma d'avant et d'après La Roue,* dira Jean Cocteau, *comme il y a la peinture d'avant et d'après Picasso. »*

Composé d'un prologue et de quatre parties, LA ROUE est une saga familiale et passionnelle empreinte de tragédie grecque : à la suite d'une catastrophe ferroviaire, le mécanicien-chef Sisif (Séverin-Mars) décide d'adopter une jeune orpheline (Ivy Close) et de l'élever avec son fils (Gabriel de Gravone). Les enfants grandissent en ignorant cette adoption et, malgré la pauvreté, la famille est heureuse jusqu'à ce que Sisif se sente pris d'une passion pour sa fille adoptive. Horrifié par cet amour, il sombre dans la rage et la jalousie…

CONTENUS

• Version restaurée en 4K sous la supervision de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, avec le soutien du CNC et la collaboration de la Cinémathèque française, de la Cinémathèque suisse et de Pathé • **LIVRET EXCLUSIF** : *« Cahiers d'une restauration »* • *La Roue, un chef-d'œuvre restauré* : documentaire sur la restauration du film (32 min) • *Autour de La Roue* : documentaire sur les coulisses du tournage du film, réalisé par Blaise Cendrars (8 min) • Avant et après la restauration du film (5 min) • Scènes coupées (5 min) • Actualité Pathé d'époque : *« L'occupation de la Ruhr par les troupes françaises en 1923 »* (3 min) • Abel Gance dans *L'histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* (7 min) • Abel Gance, Léonce-Henri Burel et Marguerite Beaugé dans *Cinéastes de notre temps* (6 min)

DVD • 1.33 • N&B • DURÉES : DISQUE 1 : 1h55min / DISQUE 2 : 1h51min / DISQUE 3 : 3h10min

AUDIO : 2.0 / 5.1 • INTERTITRES : Français • SOUS-TITRES : Anglais / Allemands

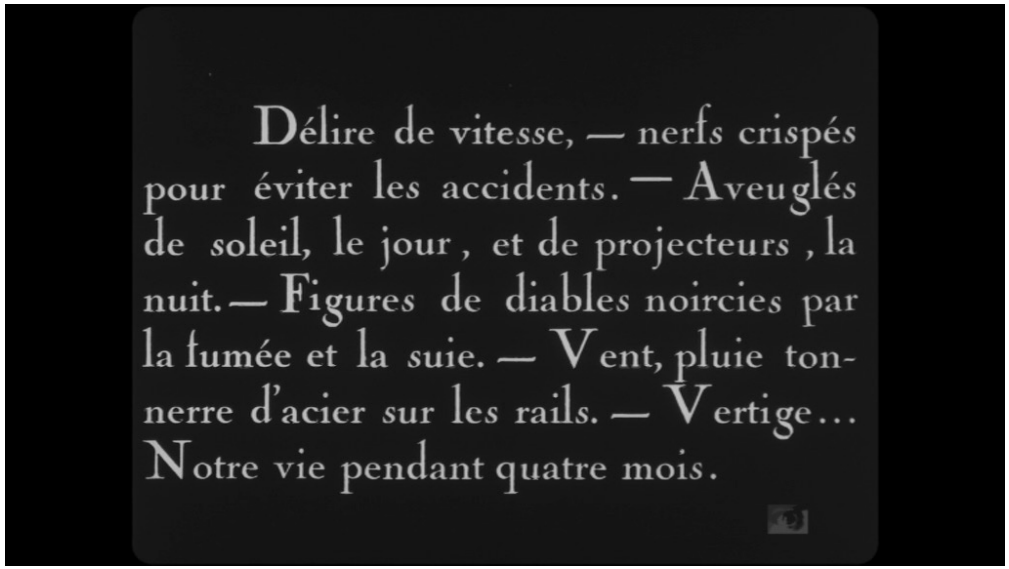
LA ROUE © 1923 - JÉRÔME SEYDOUX-PATHÉ. COLL. I.C. ET COLL. FONDATION JÉRÔME SEYDOUX-PATHÉ. CONCEPTION GRAPHIQUE : © 2020 PATHÉ FILMS. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

Avec la participation du CNC · LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE · cinémathèque suisse · PATHÉ · arte · ZDF · BNP PARIBAS · Lobster · TOUS PUBLICS · DVD VIDEO · DOLBY DIGITAL · PAL

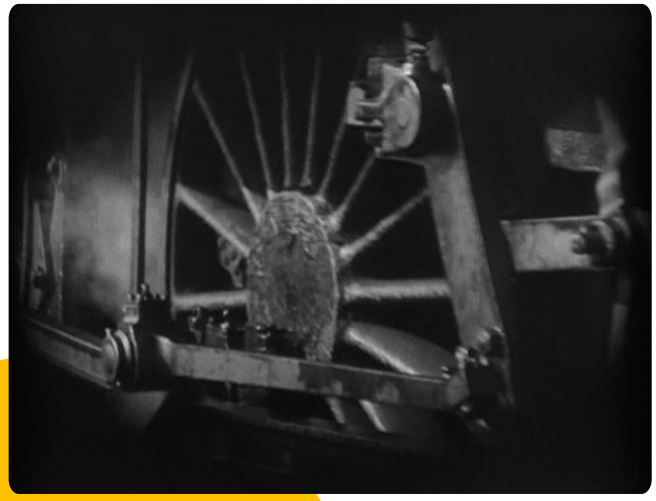
INTERDIT À LA LOCATION

3 388337 087350

SSFR9614546



Autour de la roue, documentaire de Blaise Cendrars



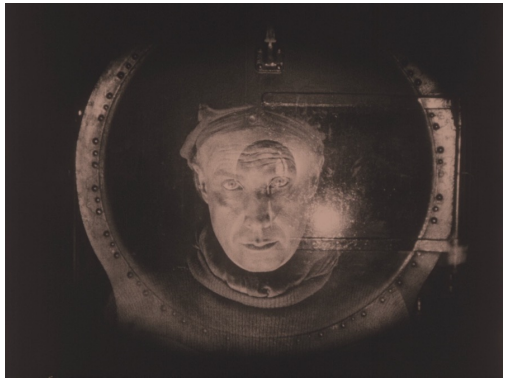
« Après le rythme, le mouvement mécanique, étouffé longtemps sous l'armature littéraire et dramatique, révélait ainsi sa volonté d'existence… Mais il se heurtait à l'ignorance, à l'habitude.

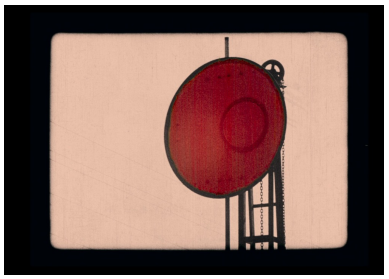
La Roue, d'Abel Gance, marqua une grande étape.

La psychologie, le jeu devenaient nettement dépendants d'une cadence qui dominait l'œuvre. Les personnages n'étaient plus les seuls facteurs importants, mais la longueur des images, leur opposition, leur accord tenaient un rôle primordial à côté d'eux. Rails, locomotive, chaudière, roues, manomètre, fumée, tunnels: un drame nouveau surgissait […], nous conduisant magnifiquement vers le poème symphonique d'images, vers la symphonie visuelle placée hors des formules connues (le mot symphonie n'étant pris ici qu'en analogie). »

Germaine Dulac, « Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale » [1927], dans *Ecrits sur le cinéma* (voir Travaux pratique d'initiation à l'analyse de textes).

Prologue et première époque
(« La Rose du rail »)



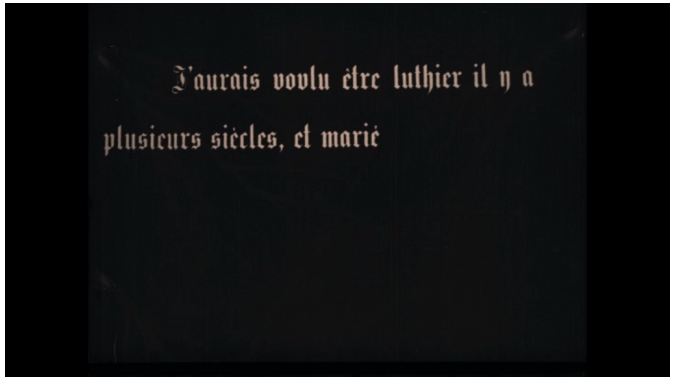


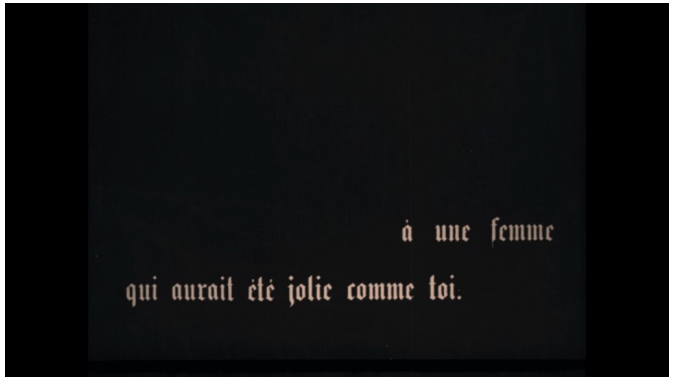
L’accident ferroviaire

Sissif tente de réprimer la passion naissante pour sa fille adoptive Norma, tandis que son fils Elie tombe également amoureux de celle qu’il croit être sa soeur

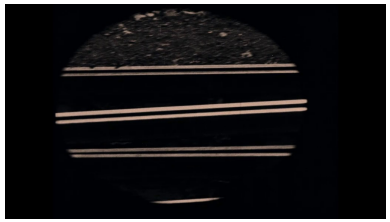
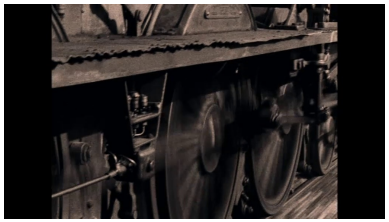
L’ingénieur Hersan, chantage

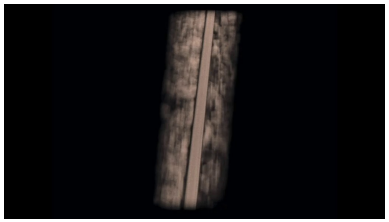
« Rails, roues,
fumées,
comme tout cela est triste !
cette vie moderne trépidante
m'horripile. »


J'aurais voulu être luthier il y a
plusieurs siècles, et marié

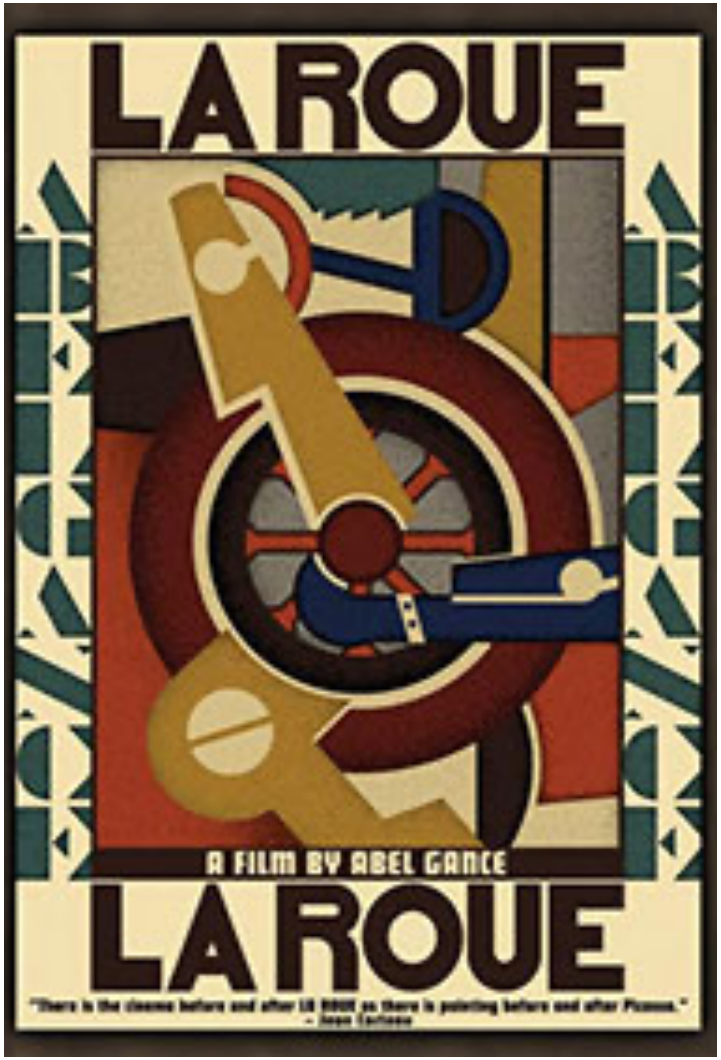

à une femme
qui aurait été jolie comme toi.

Deuxième époque: « La Tragédie de Sisif »



Une quinzaine de secondes du film



« Le film d'Abel Gance comporte trois états d'intérêts qui alternent en contrastes – un état dramatique, un état sentimental, un état plastique. C'est cet apport plastique que je vais m'efforcer de dégager [...]. Cet élément nouveau nous est présenté avec une infinie variété de moyens, sous toutes ses faces – gros plans, fragments mécaniques, fixes ou mobiles, projetés à un rythme accéléré qui touche à l'état simultané et qui écrase, élimine l'objet humain, le réduit d' intérêt, le pulvérise. [...]

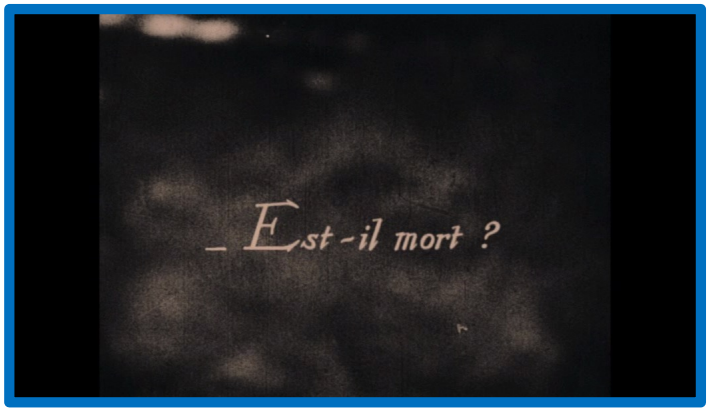
L'avènement de ce film [...] va déterminer une place dans l'ordre plastique à un art qui, jusqu'ici à peu de choses près, reste descriptif, sentimental, et documentaire. La fragmentation de l' objet [...] est depuis longtemps déjà domaine des arts modernes. »

Fernand Léger, « Essai sur la valeur plastique du film d'Abel Gance *La Roue* », *A propos de cinéma*, Paris, Séguier, 1995 [Comedia, 16.12.1922], pp. 19-21.

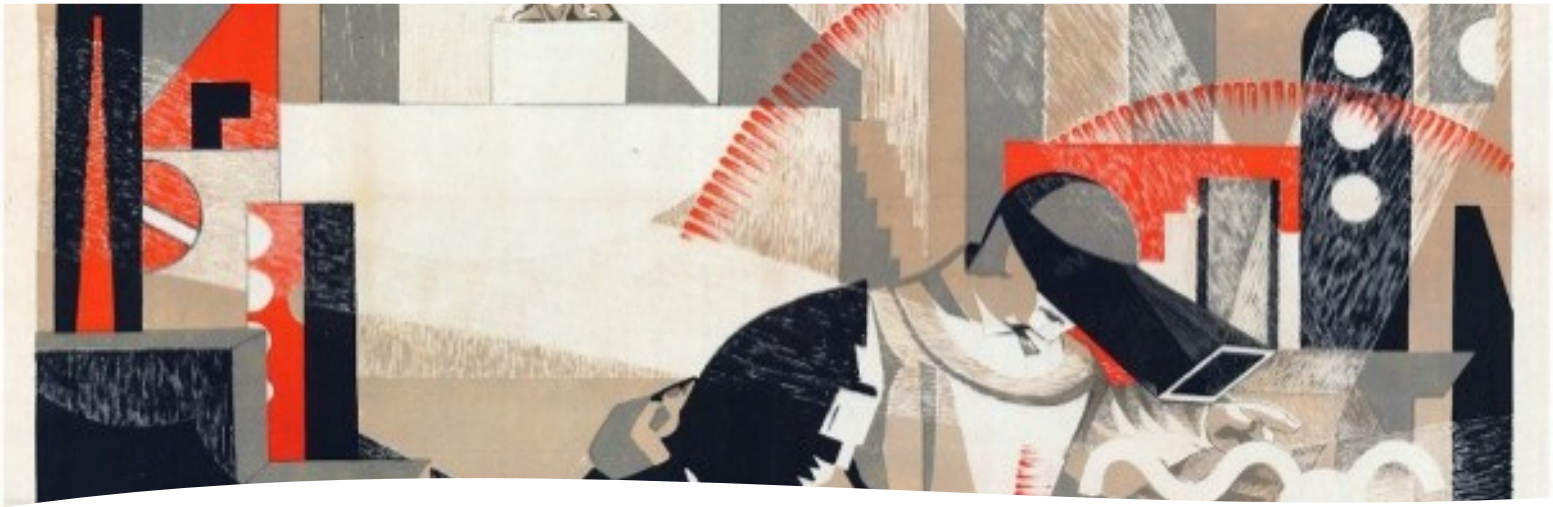
Changement de de décor dès la troisième partie du film: Sissif, brûlé aux yeux, s’occupe du train à crémaillère du Mont-Blanc; à Chamonix, duel à mort entre Elie et Hersan

LA ROUE
Troisième Epoque
EJSP

Un « cliffhanger »
digne d'un serial: la double agonie de
la fin de la 3ème époque
Flash-back interne


_ Est-il mort ?

« Je … ne … sais … pas … »



« [La] trajectoire asymptotique de L'Herbier comme auteur-producteur […] est à mettre en regard de la revendication du statut d'auteur propre à la « première avant-garde » du cinéma français: une posture dont l'histoire de Cinégraphic démontre le caractère contradictoire, parce que romantique dans ses fondements (l'auteur comme créateur démiurge, solitaire et omnipotent) mais impossible à assurer étant donné la nature de l'art cinématographique. […] Cette trajectoire doit également être mise en relation avec la nature historique, sociale et culturelle du cinéma comme art industriel: L'Herbier, comme beaucoup d'autres, a buté sur cette réalité. […] C'est pour avoir confondu leur perception subjective du cinéma et la structure objective de cet objet culturel d'un nouveau type que les entreprises d'autoproductions françaises des années vingt comme la Cinégraphic se sont d'elles-mêmes vouées à l'échec. »

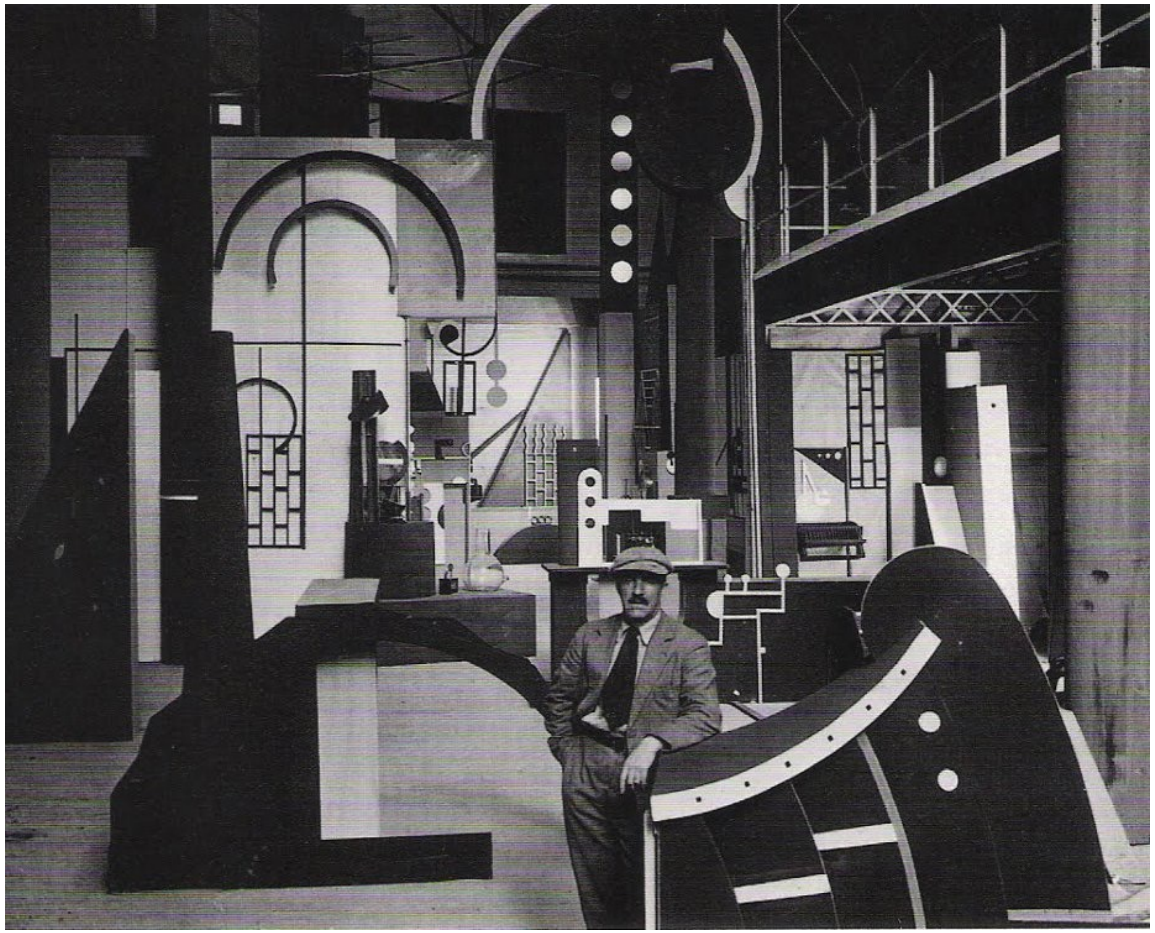
Dimitri Vezyroglou, « De Gaumont à Cinegraphic (1919-1929): la trajectoire asymptotique de Marcel L'Herbier, auteur-producteur », dans Laurent Veray (dir), *Marcel L'Herbier. L'Art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, p. 77-78.

Préfigurant l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes qui se tiendra à Paris, entre l'esplanade des Invalides et les abords des grands et petits palais, durant pratiquement toute l'année 1925, Marcel L'Herbier entreprend à l'automne de 1923 le tournage de *L'Inhumaine* dans le but de mettre en valeur les tendances les plus en pointe de la création artistique en France. Dans son esprit, cela doit couvrir le vaste champ de l'architecture, des arts plastiques, des arts décoratifs, de la musique, la danse mais aussi de la haute couture et bien entendu du cinéma lui-même ! L'Herbier enregistre quelques scènes supplémentaires au printemps de 1924 et programme diverses avant-premières dès juillet de la même année avant l'exploitation officielle qui débute en décembre.

http://2016.festival-lumiere.org/lecture-zen/l%27inhumaine-une-cathedrale-art-deco.html

L'art « cinégraphique » comme synthèse des arts

Décors extérieurs, architecture : Robert Mallet-Stevens



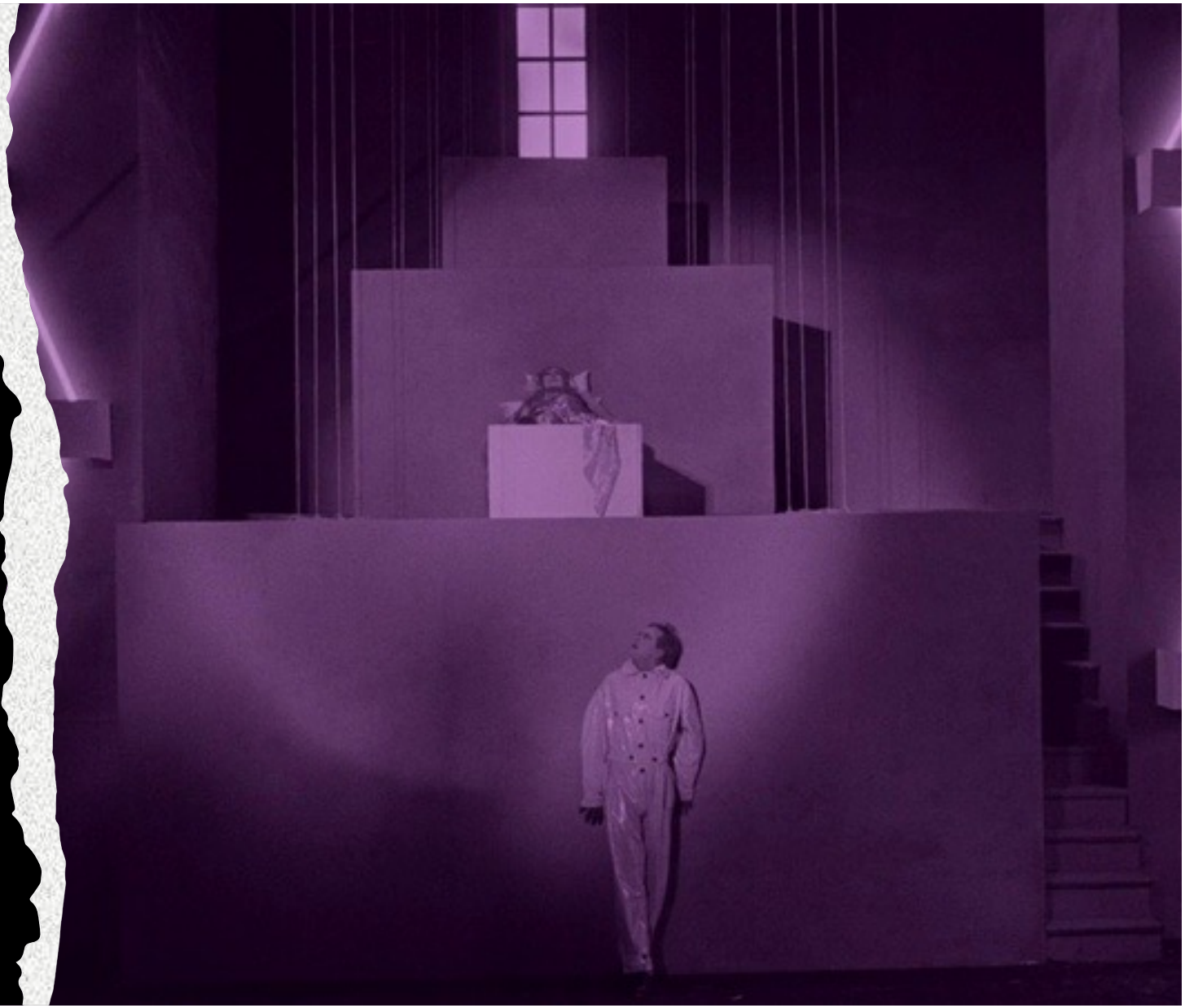
Fernand Léger dans le décor qu'il a créé pour le laboratoire de l'ingénieur Einar Norsen (Jacques Catelain).

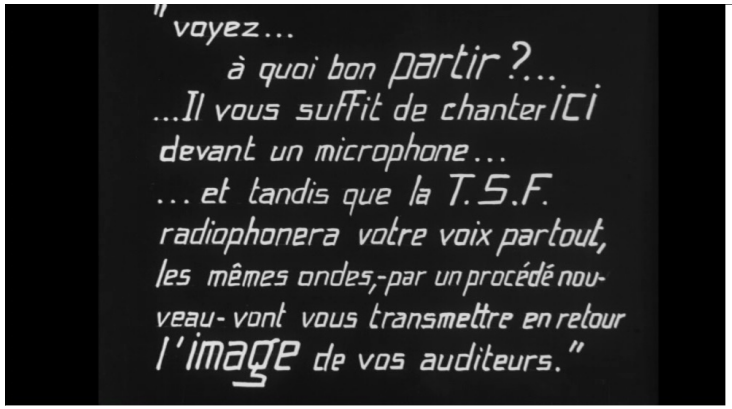
Utilisation de caches pour varier le format de l’image

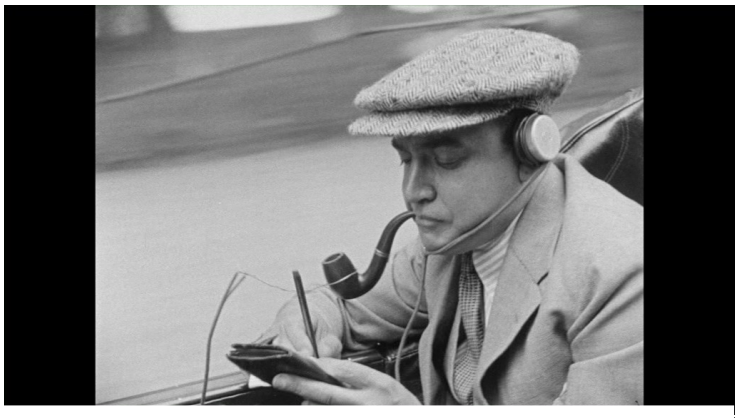
« Pour autant, le “pari” de l’Herbier sur cette “synthèse des arts” [*L’Inhumaine*] fut-il réussi ? La presse de l’époque se partagea sur cette question. On y trouve les tenants d’une approche du film qui mettent l’accent sur son aspect fragmenté, d’autres, au contraire, soulignent cette dimension de synthèse. […] Ainsi se développent simultanément deux tendances opposées. L’une qui considère le film sous l’angle de la cohésion, du rythme et de l’harmonie, une autre qui parle au contraire de juxtaposition, de fouillis, d’énumération. »

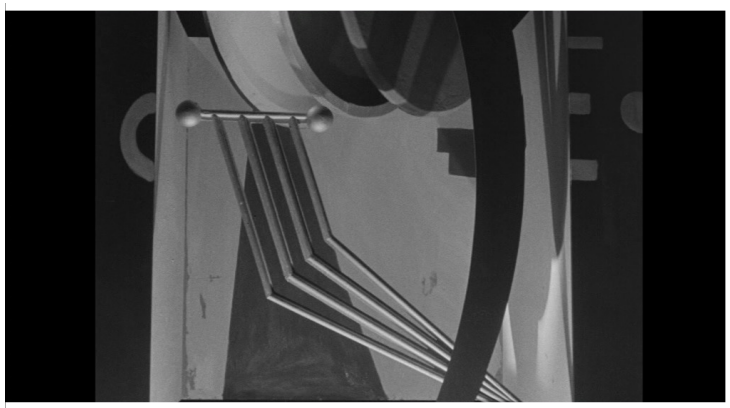
Prosper Hillairet, « *L'Inhumaine*, L'Herbier, Canudo et la synthèse des arts », dans Laurent Veray (dir), *Marcel L’Herbier. L’Art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, p. 107.

La « féérie des sciences modernes »: L’ingénieur-poète en tenue d’ouvrier









La « télévision » dans *L'Inhumaine*

Alternance entre la soirée de Claire et la course en voiture suicidaire d'Einar (proche de celle de *La Glace à 3 faces*)

LA GLACE A TROIS FACES / France / Année de production : 1927 / Durée : 38 minutes

Réalisateur : Jean Epstein
Assistant réalisateur : Nino Costantini
Scénariste : Jean Epstein
Auteur de l'œuvre originale : Paul Morand
Société de production : Les Films Jean Epstein
Producteur : Jean Epstein
Distributeur d'origine : C.U.C. - Compagnie Universelle Cinématographique (Paris)

Directeur de la photographie : Marcel Eywinger
Décorateur : Pierre Kéfer
Interprètes :
Olga Day (Pearl)
Suzy Pierson (Athalia)
Jeanne Helbling (Lucie)
René Ferté (l'homme)
Raymond Guérin-Catelain (le soupirant)
Jean Garat

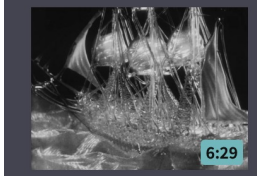
HENRI

128 films rares de la Cinémathèque française à voir en ligne

https://www.cinematheque.fr/henri/#jean-epstein

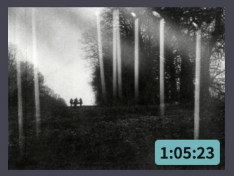
Jean Epstein

L'œuvre de **Jean Epstein** (1897-1953) offre un nuancier de puissances formelles du cinéma : vitesses, durées, formes plastiques, narratives et descriptives. L'essentiel de sa filmographie est composée de quatre périodes clés, à peine étalées sur dix années, conservée et restaurée par la Cinémathèque française.



Les Berceaux
Jean Epstein, 1932

Chanson d'Ar-mor
Jean Epstein, 1934



La Chute de la maison Usher
Jean Epstein, 1928

Le Double amour
Jean Epstein, 1925

La Glace à trois faces
Jean Epstein, 1927

Jean Epstein, Young Oceans of Cinema
James June Schneider, 2011

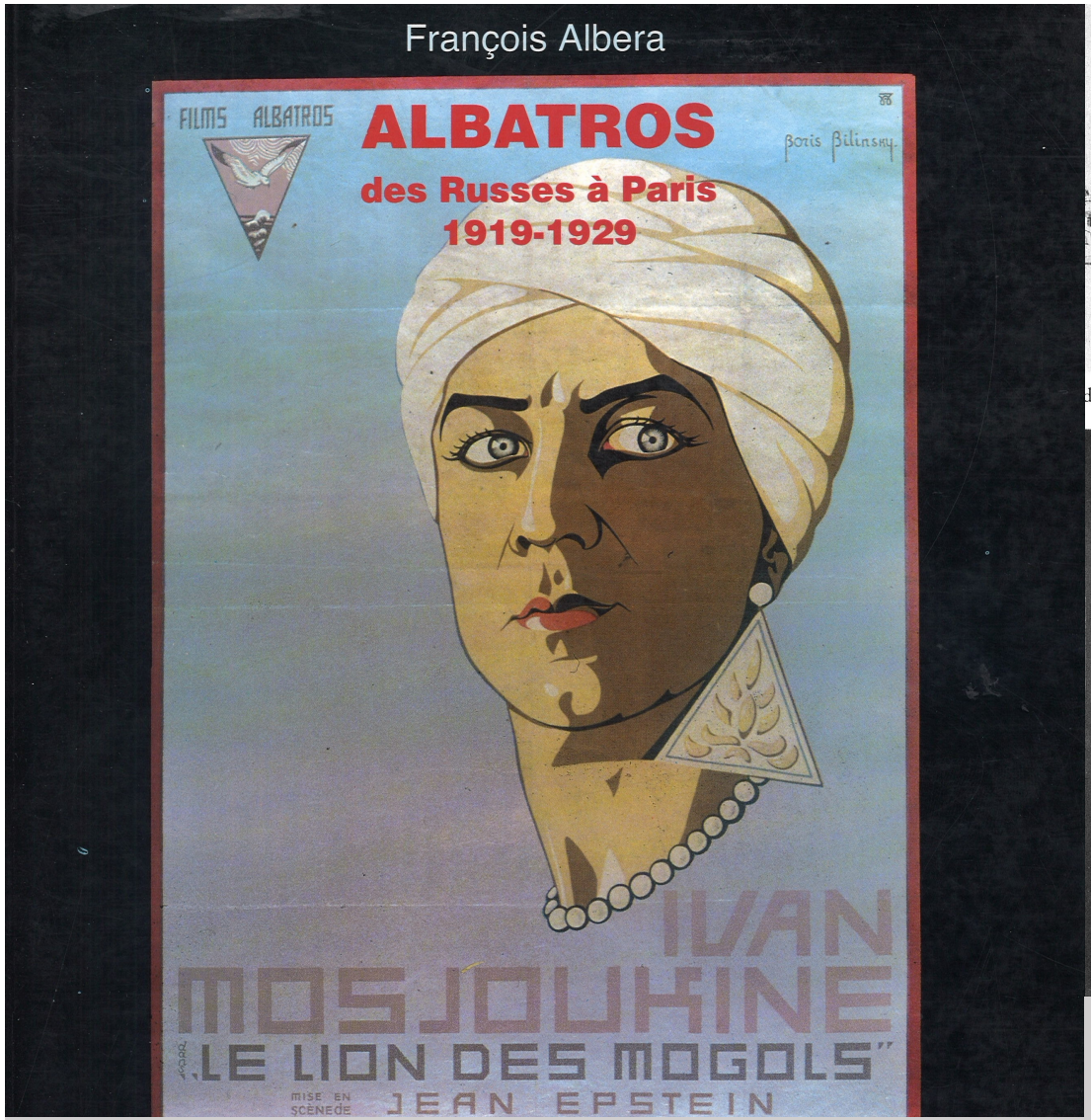
Le Lion des Mogols
Jean Epstein, 1924

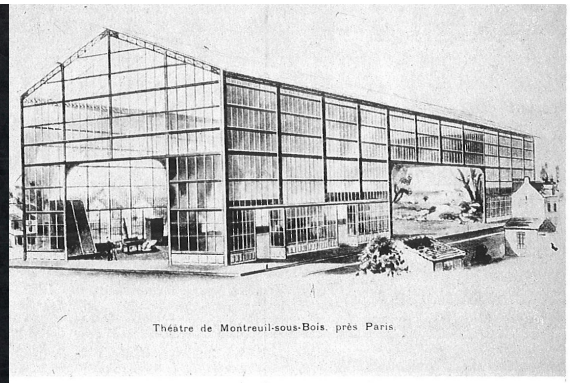
Mauprat
Jean Epstein, 1926

Mor'vran. La mer des corbeaux
Jean Epstein, 1930

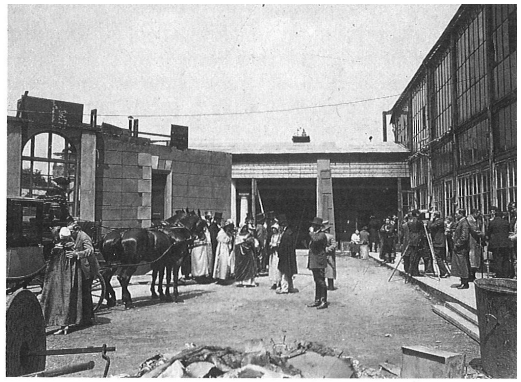
Le Tempestaire
Jean Epstein, 1947

François Albera





dio de Montreuil-Pathé dans les années 10.



Kean. La cour du studio et un élément de décor.

1920-1922 Société Ermolieff-cinéma (ancien studio de Pathé à Montreuil)

1922: création par Alexandre Kamenka de la société Albatros composée d'immigrés russes – acteur Ivan Mosjoukine

Feu Matthias Pascal

Adaptation du roman homonyme de Luigi Pirandello (durée: 170 min.)
Co-production Cinégraphic/Albatros
Récit axé sur le personnage éponyme, interprété par Ivan Mosjoukine, jeune homme romantique et fantasque, bibliothécaire ruiné à la mort de son père par un gérant de domaine sans scrupules

Pivot entre la première et la deuxième partie: Décès presque simultané de la petite fille et de la mère de Matthias, laquelle réclamait, agonisante, sa petite-fille que l'épouse et la belle-mère de Matthias lui refusait de voir.

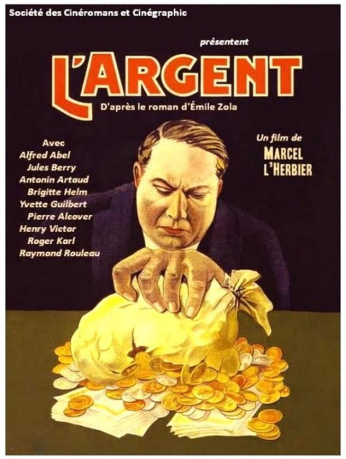
A l'étroit dans ce contexte familial étroit, il part endeuillé pour Monte Carlo où il fait fortune au jeu, et apprend dans le journal qu'il est pris pour mort; à son retour au village toscan, il comprend que son épouse en aime un autre, et part pour Rome…

Un mélodrame ponctué de moments « burlesques »

A Rome, il ne peut aider Adrienne, fille de la tenancière de la pension où il séjourne et dont il s'est épris, car la dissimulation de son identité lui enlève tout pouvoir d'agir
Dédoublement, alinénation

« The[se] assumptions about the nature of cinema had a considerable impact on the Impressionist films' style and narrative structure. Most importantly, filmic techniques often function to convey character subjectivity. This subjectivity includes mental images, such as visions, dreams, or memories ; optical point-of-view shots (POV) ; and character's perceptions of events rendered without POV shots. While it is true that films in all countries had used such devices as surimpositions and flashbacks to show character's thoughts or feeelings, the Impressionists went much further in this direction. »

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



Récapitulatif de quelques caractéristiques-clé de « l'impressionnisme français »

Colorisation
(teintage, virage, coloration au pochoir)

Surimpression(s)

Usage appuyé et signifiant de caches à la prise de vue

(Très) gros plans

Exacerbation de la dimension plastique du profilmique (décors, costumes, accessoires)

Récit: flash-back, scènes imaginaires

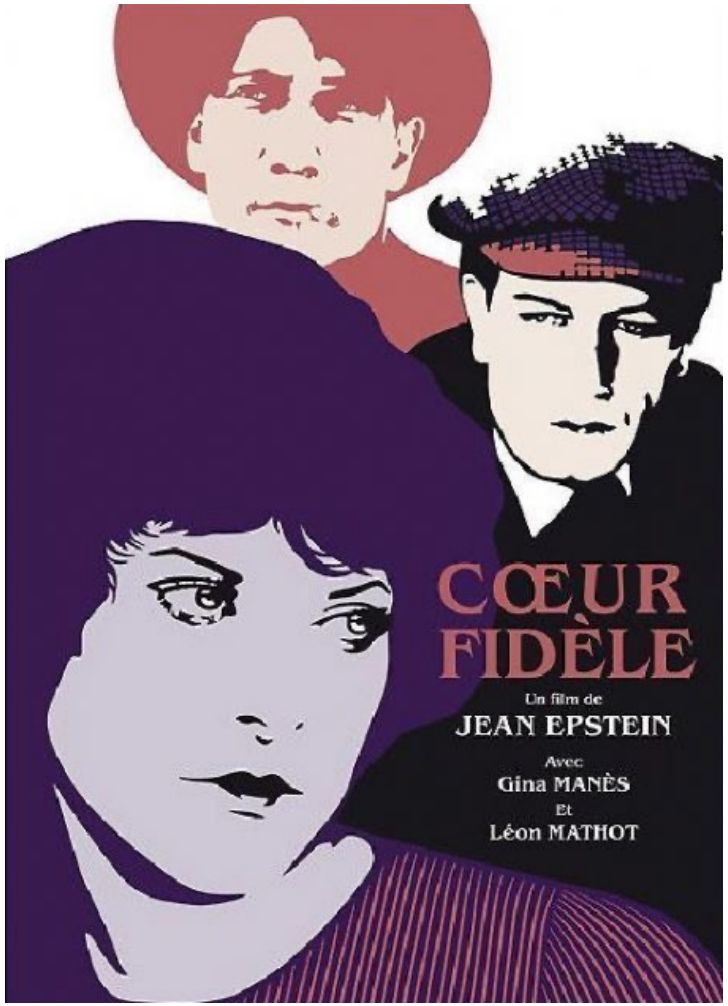
Vues subjectives
(« ivresse »: flou, etc.)

Montage rapide

Caméra placée sur des moyens de locomotion permettant des déplacements inédits, rapides

Arrière-plans graphiques des intertitres, jeu sur la typographie

Art du muet, mais tentative de transposition dans le domaine sonore: Germaine Dulac, Dimitri Kirsanoff, René Clair → cours du 22.11



Une intrigue mélodramatique organisée autour d'un triangle amoureux:
Marie, « enfant trouvée », serveuse dans un bar portuaire miteux de Marseille, éprise d'un honnête docker qui l'aime, Jean, mais forcée d'épouser un « mauvais garçon » violent, Petit Paul.

Ouverture

Une ambition esthétique qui s’affiche dès l’ouverture:
« A peine commencé: déjà le style d’Epstein s’expose. Détails, fragments, objets: main, soucoupe, verre, mégot, table, visage, bouteille. Un corps découpé, réduit à main/visage, des gestes simples […]. Où la figure humaine n’a pas la primauté sur les objets. »

Prosper Hillairet, *Cœur fidèle*, Crisnée, Yello Now, 2008, p. 5-6.

Cœur fidèle son premier succès de reconnaissance est un récit populiste., il ressemble aux chansons réalistes, aux feuilletons mélodramatiques.

[…]

La référence plastique et musicale aux éléments (scintillement des vagues, nature) et aux explosions collectives (fête foraine), leur mise en mouvement dans le film via le montage (on dit alors « rythme ») et la qualité photographique (on dit « photogénie ») sont les moyens artistiques dégagés pour permettre ce dépassement du trivial dans le sublime.

[…]

Il convient […] de prendre cet alliage comme constitutif de ces courants du cinéma français et de voir combien l'ambition artistique s'enracine dans cette thématique mélodramatique sur le modèle peut-être de l'opéra où la convention des situations est nécessaire à la sublimation musicale et vocale. »

François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 87-89.

« 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. »

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.

La scène des chevaux de bois dans *Cœur fidèle*