

Unil

UNIL | Université de Lausanne

Section d'histoire
et esthétique du cinéma

Introduction à l'histoire du cinéma

Séance du 9 octobre 2024

D.W. GRIFFITH, LA CRÉATION D'HOLLYWOOD ET
LA PRODUCTION DES ANNÉES 1910

DOCUMENT POUR LE PUBLIC

Prof. Alain Boillat



Unil + cinémathèque suisse
UNIL | Université de Lausanne
La collaboration

Rappel: **attraction** vs **intégration narrative**

« Le “**cinéma des attractions**”, c’est celui qui joue la **monstration** plutôt que la narration, la **présentation** plutôt que la **représentation**, la **temporalité ponctuelle (hic et nunc)** plutôt que **l’organisation dans la durée**, **l’interpellation** directe du spectateur plutôt que sa suspension et son conditionnement au suivi d’une **diégèse**, **l’exhibition** accrocheuse de ses propres moyens de figuration plutôt que l’effacement en vue d’une **transparence** de l’action racontée [...], la recherche de **l’événementialité visuelle “pure”** par les formes les plus franches, etc. »

Philippe Dubois, « La ligne générale (des machines à l’image) », in F. Beau, Ph. Dubois et G. Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris, Bruxelles, De Boeck. 1998, p. 84.

Continuité au service du récit

(développement de la « chrono-logie » : succession et causalité)

– Narrativité minimale interne à la vue (début-milieu-fin)

Films pluriponctuels:

– Même personnage d’un « plan » à l’autre


– Etapes d’un déplacement

– Prolongation d’une même action (par ex: poursuite): fondu vs. coupe, chevauchement vs. stricte continuité (raccord)

Retour sur la séance précédente

Le Film d'Art
L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE
Pièce Cinématographique

de M^r
Henri Lavedan
de
l'Académie Française



interprètent:

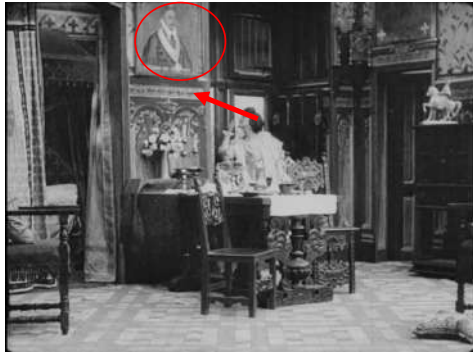
MM^{rs} Le Bargy de la Comédie Française
Albert Lambert de la Comédie Française
Dieudonne du Théâtre de la Renaissance

MM^{es} Robinne de la Comédie Française
Berthe Bovy de la Comédie Française

Décors de Bertin - Meubles de Leonardi

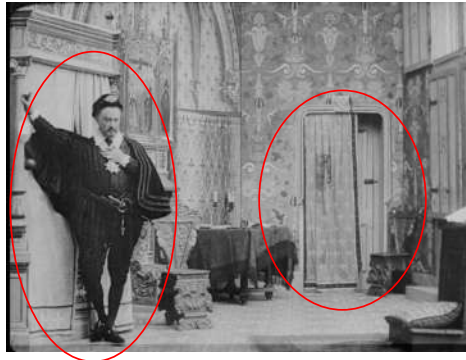
imprimerie spéciale du FILM d'ART, 4, rue Charas, PARIS.



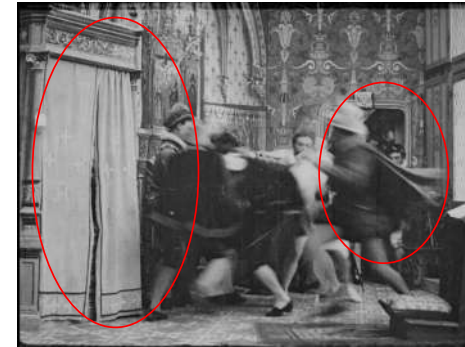
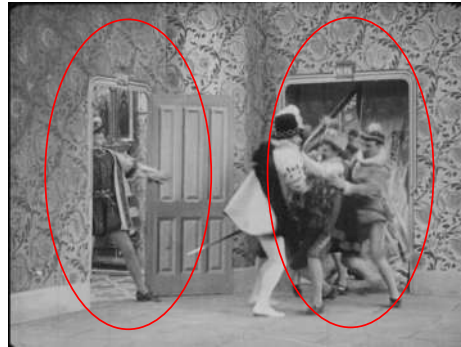


Premier tableau

**Continuité de l'action:
importance des
changements d'espace: on
suit le duc puis sa dépouille**



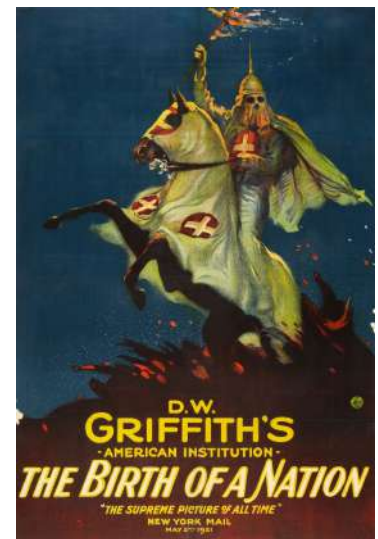
Ultime tableau



Une échauffourée puis le déplacement du corps à travers plusieurs pièces: la salle du Conseil, les deux parties du cabinet privé, la salle de garde (suppression de l'escalier dans lequel le corps est descendu, mentionné dans le scénario et pris en compte par la musique)

D.W. (David Wark) Griffith (1875-1948)

- Acteur de théâtre, puis au cinéma chez Edwin S. Porter; auteur de « scénarios » pour l'**American Mutoscope and Biograph**, où il commence de réaliser des films dès 1908 (*The Adventure of Dollie*). Dès ce film, il collabore avec le directeur de la photographie Billy Bitzer.
- 1908-1913: plus de 400 films courts (une bobine, max. 15 min.), appartenant à des genres divers (film de guerre, reconstitution historique, sujets sociaux, burlesque, adaptations,...): gros plan, profondeur de champ et montage alterné: *A Corner in Wheat*, *The Musketeers of Pig Alley*, *The Lonely Villa*, *Enoch Arden*, *An Unseen Enemy*, *The Lonedale Operator*,...
- Il passe à la **Mutual** afin de pouvoir réaliser des métrages (beaucoup!) plus longs: *Naissance d'une Nation*, 1915), à l'ampleur épique et au succès triomphal (pro-sudiste, et donc en faveur du Ku-Klux Klan)
- Cofondateur de la **United Artists** (1919)
- Mélodrames intimistes: *Broken Blossoms* (1919), *Way Down East* (1920), *Orphans of the Storm* (1921)
- Deux seuls films parlants: *Abraham Lincoln* (*La Révolte des esclaves*, 1930), *The Struggle* (1931).
- A sa mort, considéré comme un vestige d'Hollywood; il sera vu plus tard comme l'un des plus importants pionniers et créateurs du « langage cinématographique » des films narratifs de fiction.





THE LONELY VILLA

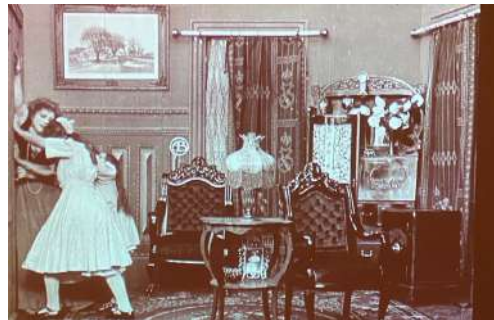
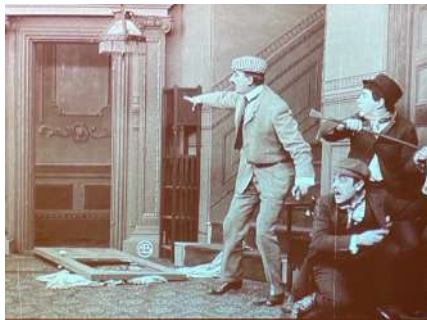
1909 ~ UNITED STATES
D.W. GRIFFITH



La menace venue de malfrats à l'extérieur vs la quiétude familiale de l'intérieur bourgeois



***The Lonely Villa*: une menace à proximité, sur le seuil**



L'appel à l'aide: alternance entre les deux espaces – la téléphonie comme nouveau rapport au temps et à l'espace



Suspense (Philipps Smalley et Lois Weber , 1913)

En ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=SoyFrFr1z5c>



Défaillance de la technique (moyens de locomotion en parallèle des technologies de télécommunication)





CHAPITRE 3

ENTENDU AU TÉLÉPHONE: *THE LONELY VILLA* ET LES TERREURS DE LA TECHNOLOGIE DANS LA TRADITION D'ANDRÉ DE LORDE¹

Tom Gunning

1. Traduction par Franck Le Gac du texte suivant: «Heard over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology», *Screen*, vol. 32, n° 2, été 1991, pp. 184-196.

Une intrigue parente, mais avec une issue tragique, dans *Le Médecin du château*, un film Pathé de 1908.



Au téléphone,
courte pièce en
2 actes de De
Lorde, 1901
« Boulevard du
crime »



« Si le film [*A Lonely Villa*] est fréquemment cité comme matrice pour des mélodrames plus tardifs fondés eux aussi sur un **sauvetage**, il faut garder à l'esprit qu'il relate une histoire plus ancienne ayant subi un certain nombre de transformations. L'inventaire de ces versions relate une **fable sombre** sur la technologie; la fascination qu'elle exerce sur les premiers cinéastes met au jour certains des **aspects inquiétants** que recèle le monde rêvé de la communication instantanée et de l'abolition du temps et de l'espace. [Chez Griffith], **la conversation téléphonique à suspense, construite en montage alterné**, prime largement sur la course jusqu'à la maison [...] » (p. 176-177).

Un *happy end* sous lequel sourdent des versions plus technophobes



« Les historiens présentent souvent Griffith comme un dieu, qui tira le langage cinématographique du néant. Mais les 400 films qu'il dirigea entre 1908 et 1912 ne sont pas tous parfaitement originaux. [...] *La Villa solitaire* démarque assez fidèlement un film Pathé de 1906, adaptant la pièce à succès d'André de Lorde, *Au téléphone*. Le grand mérite du maître durant ses années de travail à la Biograph fut d'assimiler les découvertes éparses de diverses écoles ou réalisateurs et de les systématiser. Mais jusqu'en 1911 [...], Griffith paraît avoir traité toutes ses scènes en plans généraux, à peine plus rapprochés que ceux de Méliès. Son originalité se manifeste par une recherche dans le *montage alterné* [...].

Mais en 1911 son style se métamorphose. Il unit dans *Lonedale Operator* le montage alterné et le sauvetage à la dernière minute à un découpage nerveux et bien rythmé utilisant enfin les plans américains, et par exception quelques gros plans d'accessoires (*inserts*). »

Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1972 [1949], p. 106.

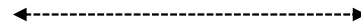


The Lonedale Operator (D.W. Griffith, 1911)





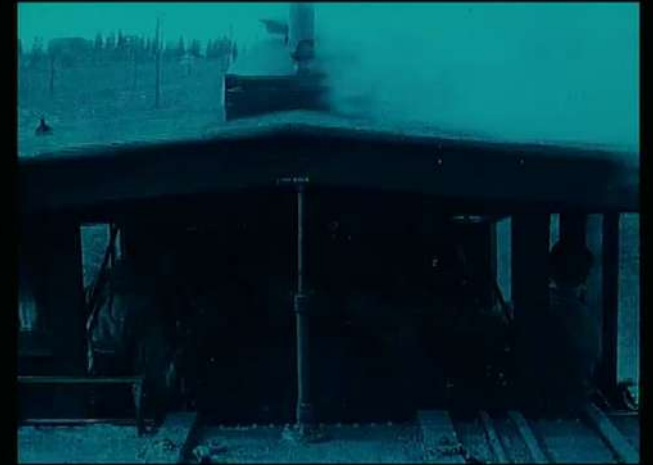
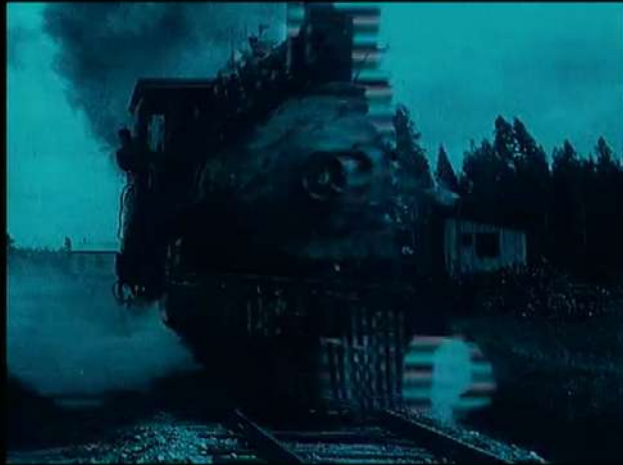
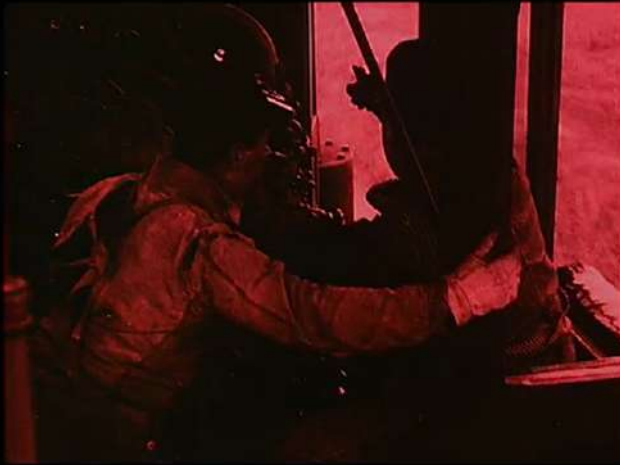
Things breaking in
Lonsdale Station. Am.
alone don't help much
M. B.



**Espaces distants /
contigus**



La « ligne » des sauveteurs en marche (voie ferrée)



Jouer avec le temps pour créer du suspense: le montage alterné chez D.W. Griffith (*The Lonedale Operator*, 1911)



«Sauvetage de dernière minute»
Sans alternance:
The Adventures of Dollie (1908)
Avec alternance:
The Guerilla (1908)
The Lonely Villa (1909)
An Unseen Enemy (1912)...

L'alternance au service de la critique sociale: *A Corner in Wheat* (1909), *The Userer* (1910),...

L'alternance dans les longs métrages: *Naissance d'une Nation* (1915), *Intolérance* (1916), ...

Pour approfondir cette question: voir Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (1991)

Le montage: manipuler le temps et l'espace

Films uniponctuels des premiers temps: vues Lumière, films à trucs de Méliès comme *L'Homme à la tête de caoutchouc*: degré de narrativité variable, mais dépendant uniquement du profilmique (important dans *L'Arroseur arrosé* par ex.)

Succession des événements diégétiques / juxtaposition des « tableaux »

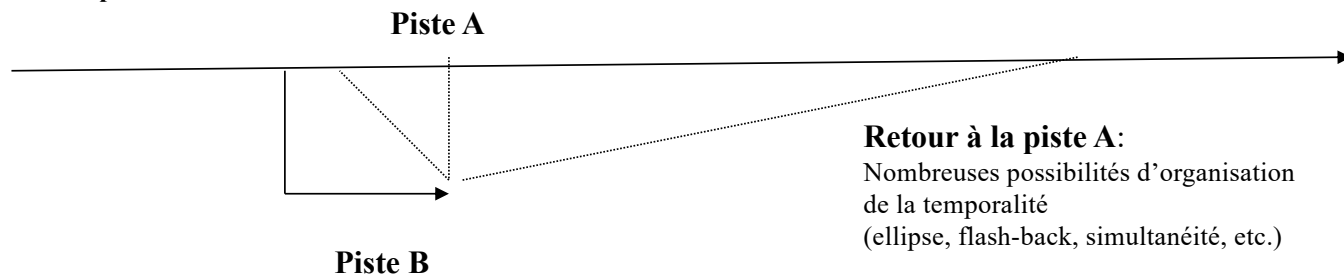


Ex: *Le Voyage dans la lune*

L'analyse de la temporalité selon Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972), comparaison entre

- le temps de l'*histoire*: relatif aux événements diégétiques
- le temps du *récit*: lecture/visionnement

Principe de l'alternance



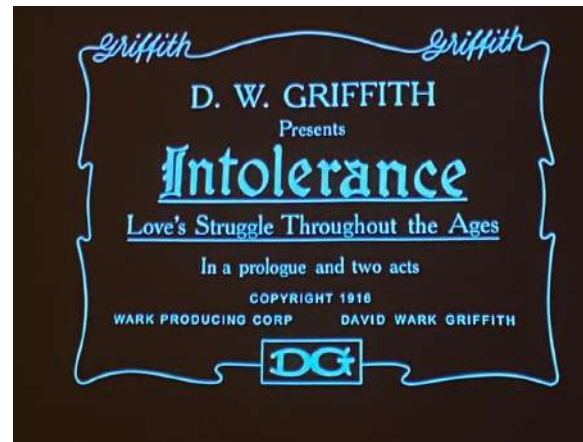
Retour à la piste A:

Nombreuses possibilités d'organisation de la temporalité (ellipse, flash-back, simultanéité, etc.)

Ex.: *The Lonedale Operator*

Motivation diégétique de l'alternance par l'usage de la télégraphie (simultanéité/disjonction spatiale); les changements de pistes provoquent un allongement de la durée de visionnement pour le spectateur, effet de dilatation





Quatre époques suivies en parallèle:

- Société contemporaine de la sortie du film, Etats-Unis: destin tragique d'un ouvrier dont la pauvreté prend sa source dans l'action d'une ligue puritaine;
- France de la seconde moitié du XVIe siècle: intolérance des catholiques conduisant au Massacre de la Saint-Barthélémy;
- Passion du Christ, montrée comme la conséquence de l'attitude des pharisiens;
- Babylone (-539): prise de la ville puis chute suite à l'attaque de l'armée du perse Cyrus le Grand et à des dissensions internes (conflit résultant de la croyance en deux dieux différents).



Le faste de Babylone comme exhibition spectaculaire (décors, foules, armes,...)



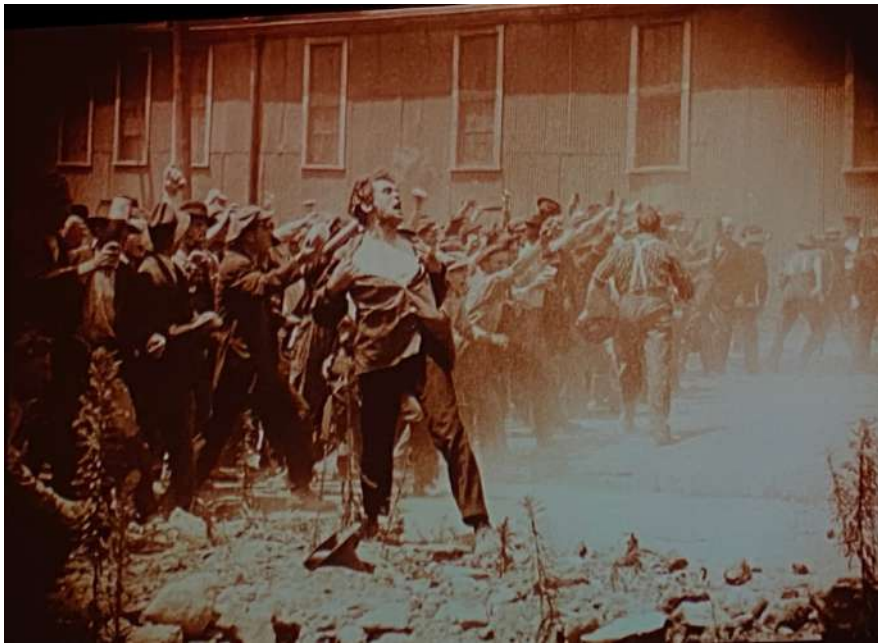
Contrastant avec les plans d'ensemble dans de vastes décors, l'insertion de gros plans de visage

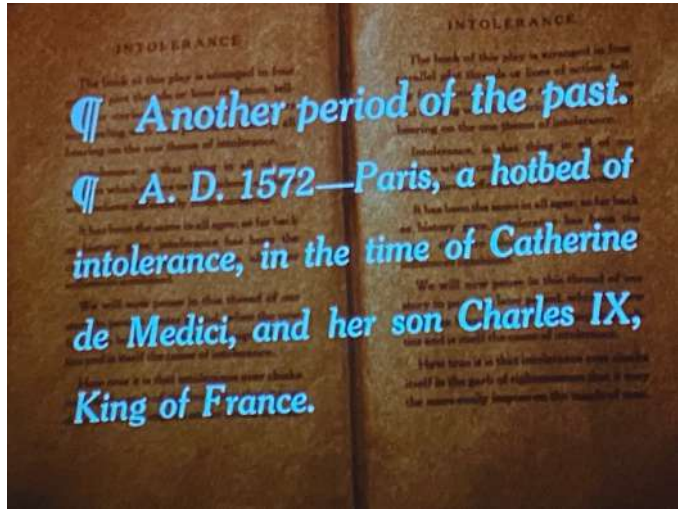


Constance Talmadge interprétant la fille de la montagne dans *Intolérance*



L'individu et le collectif: la récolte d'argent pour la campagne de prévention provoque des baisses de salaires qui conduisent à une grève réprimée, et le héros et son amie à la pauvreté, terreau de la condamnation injuste de celui-ci.

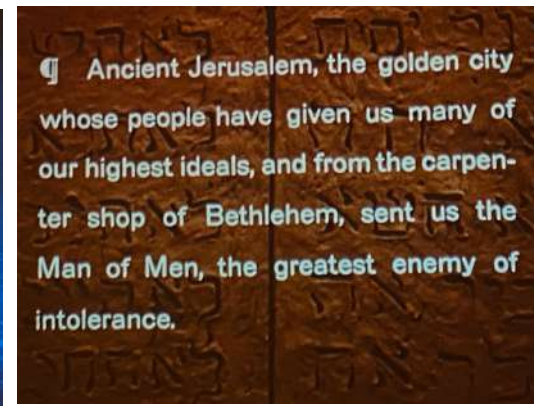
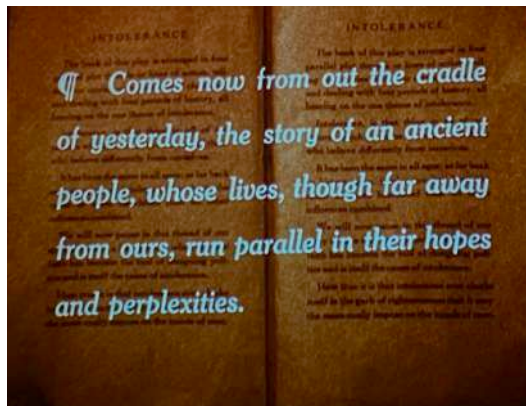


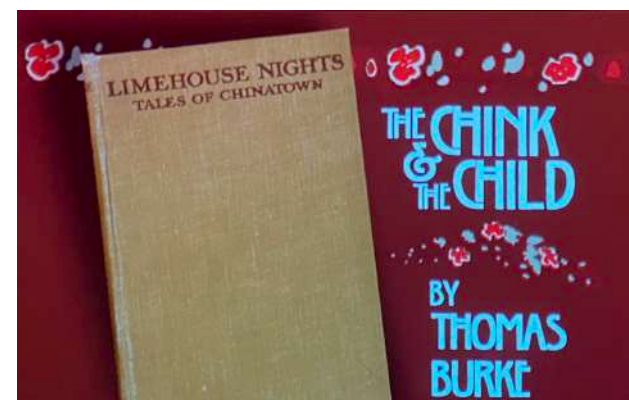


La piste des évangiles, à l'instar des Passions filmées des premiers temps

« L'histoire judéenne, située au premier siècle de notre ère, est la plus courte et la plus elliptique des quatre périodes figurant dans *Intolérance*. Selon les versions, le film dure autour des trois heures, alors qu'il ne consacre qu'environ dix minutes à la vie de Jésus, soit une moyenne de 5,5% de sa durée totale. Elle est cependant capitale dans la démonstration générale de Griffith. S'agissant d'un récit connu de tous, le cinéaste peut se contenter de n'en raconter que quelques parties, selon le principe des Passions du début du cinéma qui aboutaient des "tableaux" de la vie de Jésus sans autre explication qu'un titre et, selon les cas, le discours extérieur au film d'un bonimenteur. »

Claire Dupré la Tour, « Parole d'Évangile : le Christ dans l'argumentaire d'*Intolérance* », dans Alain Boillat, Jean Kaempfer et Philippe Kaenel, *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, Gollion, Infolio, 2011.p. 201.





***Broken Blossoms:* Prologue exotisant**



Forfaiture (The Cheat, Cecil B. DeMille, 1915)

Le riche collectionneur birman (Sessue Hayakawa) qui tente d'abuser d'une jeune bourgeoise endettée



Richard Barthelmess (acteur blanc américain)

La Chine des valeurs bouddhiques



Plan récurrent dans le film, ensuite sous forme
« intériorisée »



Après une ellipse de plusieurs années: le « yellow man » dans le quartier portuaire londonien de « Limehouse »



***Le Lys brisé* (1919): ressorts mélodramatiques**



L'idéal féminin de la jeune fille « virginale », enfant martyr menacé par la violence masculine: Lilian Gish, mise en valeur chez Griffith par les gros plans et les poses d'affliction



Lilian Gish et sa sœur Dorothy commencent à travailler avec Griffith dès le film *The Unseen Enemy* (1912)

Deux espaces: le foyer paternel, espace misérable de la soumission et de la maltraitance, et la chambre à l'étage de l'échoppe du Chinois qui lui voue une passion absolue et platonique, chargé d'une décoration fastueuse et exotique





La découverte de l'espace retranché de la violence paternelle: un son (suggéré) hors-champ





Le désir contenu du sauveur, homme raffiné (aux antipodes du père boxeur rustre et violent)



Un épilogue tragique



Le cinéma des débuts aux Etats-Unis

- Trust Edison vs. « Les Indépendants » (Universal, Mutual, Famous Players,...); le *star system* (pensé d'abord notamment sur le modèle du Film d'Art français) et l'intérêt de Wall Street pour une capitalisation dans l'industrie cinématographique contribuèrent à aider ceux-ci pour supplanter celui-là;
- Mutual Film dès 1906, Essanay en 1907; studio Universal fondé en 1912 par Carl Laemmle, émigré allemand travaillant comme aide-comptable; William Fuchs (né Vilmos Fuchs en Hongrie) fonde la Fox en 1915;
- Stars: Mary Pickford, Mack Sennett, Lillian et Dorothy Gish, Harold Llyod, Lon Chaney, Theda Bara,...
- Griffith rejoint les Indépendants en 1913 – avec son équipe, dont le cameraman Billy Bitzer –, et conçoit alors des récits plus ambitieux dépassant une seule bobine;
- Genres: burlesque (Keystone: Mack Sennett puis Chaplin), serials, western (Thomas Ince, compagnie filiale de la Mutual: Bison 101);
- Transformation des nickelodeons (réseaux de salles de quartier, origine quasi foraine, très rentables) en moving theaters.

Le cinéma « classique » hollywoodien: une périodisation, un mode de production et un ensemble de pratiques esthétiques

- Appellation « **classique** »:
 - Délimitation temporelle: époque du système des studios (**début années 1910-fin années 1950**)
 - Une esthétique spécifique, basée sur la « transparence »; montage régi par le principe de la **continuité**.
- **Mode de production** industriel: **intégration verticale** (production-distribution-exploitation) pour les *5 majors* (*big five* à partir du parlant: Paramount, MGM, Fox, Warner, RKO) et les *little three* (Universal, Columbia, United Artists), quant à elles sans circuit de salles. Sociétés des « Poverty Row »: Republic et ses filiales (comme Monogram), PRC (Producers Releasing Corporation),...
- Standardisation/division des tâches facilitée par la répartition en **genres** (péplums, western, comédie, film noir, burlesque, comédie musicale, etc.)
- *Production Code*: autocensure 1935-1968 → [cours du 26.02.2025 \(Films de gangsters, « film noir »...\)](#)
- *Star system*
- **Hégémonie renforcée à partir de la généralisation du parlant**

Pour plus d'informations:

Jacqueline Nacache, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1997

GEORGES
SADOUL

HISTOIRE GÉNÉRALE
DU CINÉMA

4

DENOËL

HISTOIRE GÉNÉRALE DU **GEORGES SADOUL** CINÉMA

4/ LE CINÉMA DEVIENT UN ART
(La Première Guerre mondiale)
1909-1920



DENOËL

Griffith se trouvait devenir un véritable carrefour. Beaucoup de routes convergent vers lui, et beaucoup d'autres routes vont partir de lui. Il est une étape considérable de l'art du film, *Naissance d'une Nation* n'aurait pas eu une importance aussi décisive, si le film n'avait été aussi un énorme succès financier. Les formidables bénéfices encaissés par l'*Epoch Film* ouvrent une nouvelle ère du cinéma américain, celle des grands films à grande mise en scène, productions jusqu'ici abandonnées à l'Europe. *Naissance d'une Nation* délivre le cinéma du Nouveau Monde de son complexe d'infériorité. Les circonstances lui sont d'autant plus favorables que la guerre a mis hors de combat ses rivaux français, danois et bientôt italiens. L'édification d'Hollywood va pouvoir commencer.

Hollywood ne signifiera pas seulement la monopolisation pratiquement exclusive du marché intérieur par la production nationale, mais aussi la conquête du marché international, et l'établissement dans le monde entier de l'hégémonie américaine. Le succès de *Naissance d'une Nation* ouvre la porte à la combinaison *Triangle*, soutenue et financée par le trust Rockefeller, par le pétrole et la haute banque, et qui vise à conquérir les écrans de tous les pays. L'impérialisme américain se révèle à visage découvert, dans le domaine du cinéma, avec une puissance d'expansion incroyable, sitôt après le triomphe de *Naissance d'une Nation*. L'idéologie réactionnaire et raciste de l'œuvre se trouve ainsi prendre un sens caractéristique.

Ce film de guerre n'aurait pas eu, par son succès, des conséquences commerciales aussi étendues, si la guerre qui venait de commencer en Europe n'avait pas ouvert à l'Amérique la perspective d'une hégémonie rêvée par ses truistes au début du siècle, et devenue soudain une réalité tangible.

Naissance d'une Nation est un film-clef dans l'histoire de l'art du film. Il est plus encore un succès-clef dans l'histoire de l'industrie cinématographique. *Naissance d'une Nation* est, au premier chef, l'avènement d'un nouvel impérialisme du film, établissant son règne sur les ruines de l'hégémonie française.

Le montage avant la standardisation du découpage hollywoodien: le cinéma français des années 1910 et la prééminence du « tableau » – l'exemple des *serials* de Louis Feuillade

« L'insertion d'un gros plan avait pour fonction de rendre visible un objet – lettre, article de presse, carte de visite – trop petit pour être déchiffré dans le plan d'ensemble. Il arrivait aussi qu'à la faveur d'une scène particulièrement intense du point de vue dramatique, la réaction d'un personnage soit montrée en plan moyen. Cet insert était souvent axial; autrement dit, l'objectif était orienté strictement selon le même angle que pour le tableau, plutôt que selon l'angle oblique couramment adopté dans les films américains. [...] L'importance que les Européens attachaient au tableau les porta aussi à minimiser l'usage du montage alterné.»

David Bordwell, « Feuillade, ou l'art du récit », *Les Cahiers du Mnam*, n.112-113, 2010, p. 209.

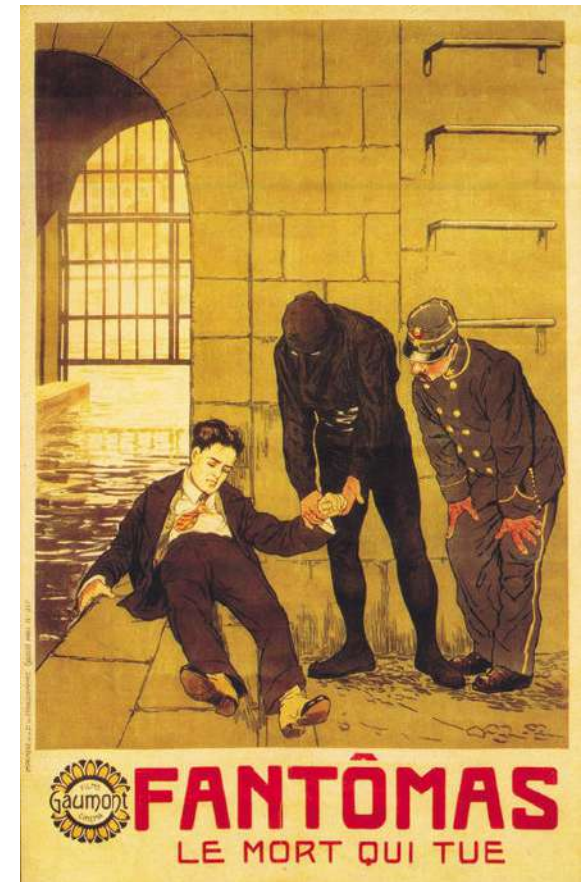




Nombreuses scènes tournées en extérieur dans Paris, ce qui confère une dimension « documentaire » à ces images;
 Feuillade improvisait fréquemment, au vu de la rapidité avec laquelle il tournait.



Roman-feuilleton de Marcel Allain et Pierre Souvestre
 (Une trentaine de volumes parus entre 1911 et 1913)



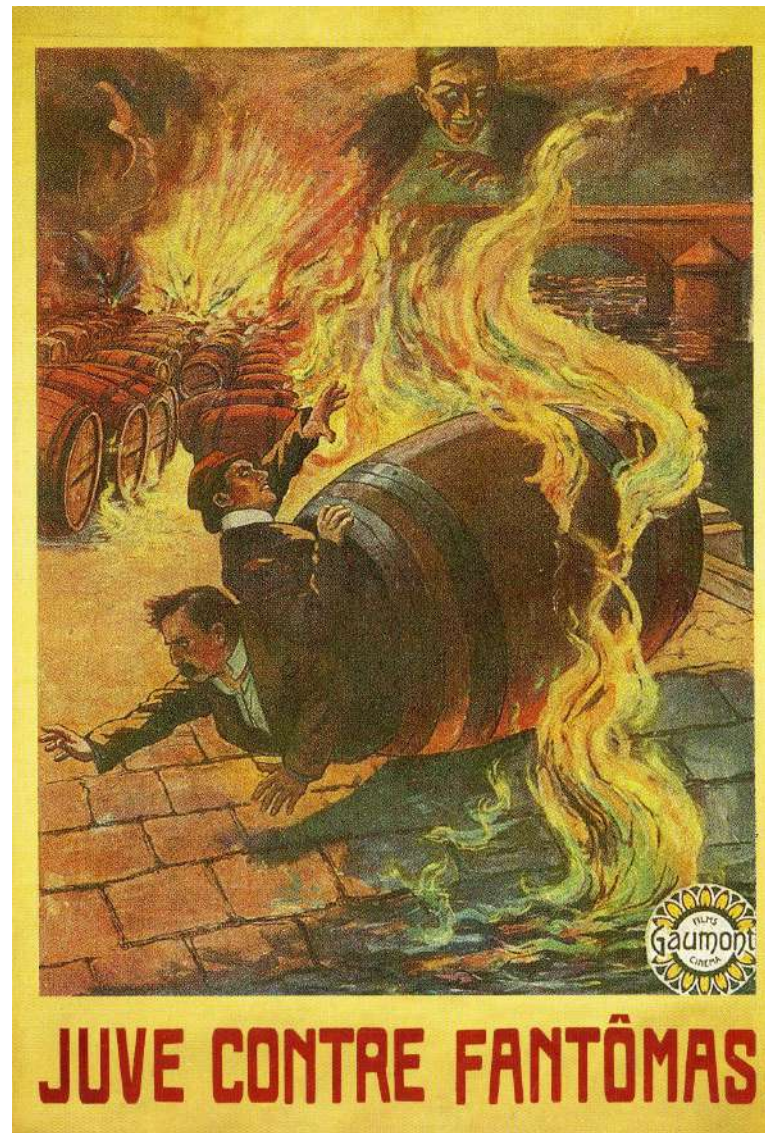
Un souci constant de la composition évolutive du cadre – (dé)centrements, (a)symétries, alignement des personnages, etc.

« Tandis qu’il [l’acteur Valgrand] ressent les effets de la drogue que Lady Beltham a versée dans sa boisson, cette dernière se dirige vers le côté droit du cadre. Après qu’elle a franchi le milieu, les rideaux s’écartent et Gurn jette un coup d’œil dans la pièce. Une fois Lady Beltham arrivée au niveau de Valgrand, celle-ci porte son regard vers la gauche, ramenant ainsi le nôtre vers Gurn, qui élargit obliquement l’ouverture des rideaux. L’apparition de Gurn ne serait pas si saisissante si Lady Beltham n’avait libéré cette zone du plan en rejoignant la droite du cadre. Puis la dynamique s’inverse. Lady Beltham se redirige vers la gauche [...]. Son mouvement permet de dégager sur la droite un espace que les gendarmes, faisant leur entrée, investissent aussitôt. Gurn referme alors les rideaux. »

David Bordwell, « Feuillade, ou l’art du récit », *Les Cahiers du Mnam*, n.112-113, 2010, p. 213.



Première partie:
La catastrophe du
Simplon-Express



Deuxième partie:
Au "Crocodile"

Troisième partie:
La Villa hantée

Quatrième partie:
L'Homme noir.



Le lendemain soir, dans la halle
aux vins de Bercy...



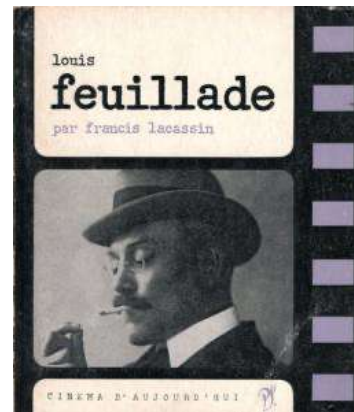
- Juve ! Je vous ai pris pour
Fantômas !
- Moi aussi, Fandor, je t'ai pris
pour Fantômas !

**Déploiement de l'action non
d'un plan à l'autre, mais dans la
profondeur du champ**

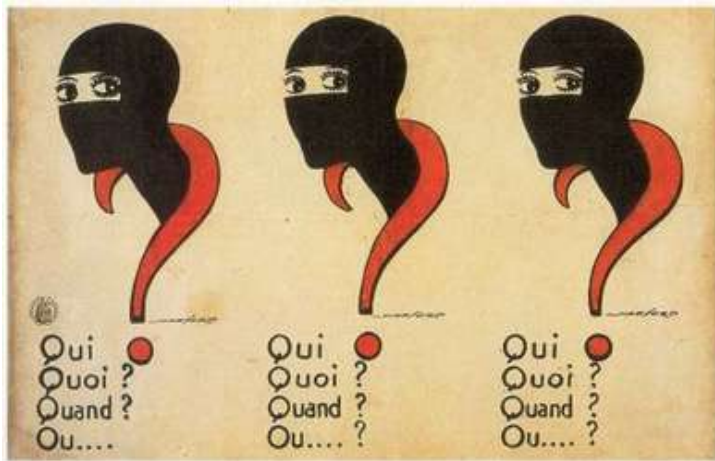


Louis Feuillade compte parmi les plus prolifiques des grands cinéastes. Entre 1906 et 1925, il ne réalisa pas moins de cinq cents films – d'une durée variant de quelques minutes à plus de sept heures – pour la société Gaumont. Il aborda tous les genres – comédie, drame historique et contemporain, film policier, mélodrame sentimental, épopée patriotique, et tourna même des westerns dans les squares parisiens.

David Bordwell, « Feuillade, ou l'art du récit », *Les Cahiers du Mnam*, n. 112-113, 2010.



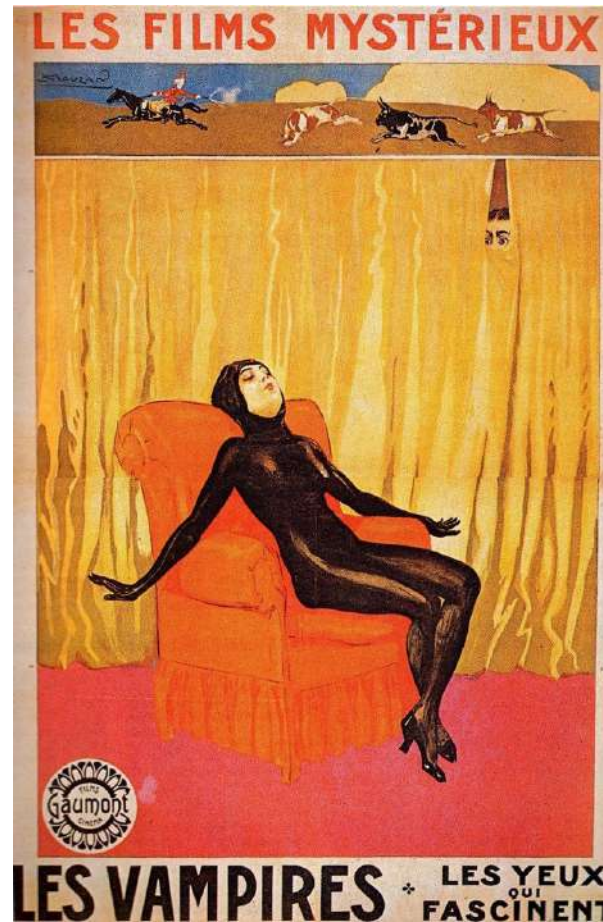
si l'on songe à la rapidité du tournage de ces films, une telle précision dans la synchronisation des mouvements et des postures laisse pantois. Au moment précis où le Spectre fait demi-tour pour rejoindre l'arrière-plan, Irma Vep tourne son visage vers la caméra, nous rendant ainsi témoin de son effroi. Et lorsque, dans *Fantômas*, Fandor poursuit Nibet et son complice dans un égout, Feuillade orchestre brillamment le bondissement des personnages de part et d'autre du canal souterrain, et transforme cette course-poursuite en une gracieuse oscillation autour de l'axe central en combinant moments d'équilibre et agencements symétriques. Quel metteur en scène saurait, de nos jours, concevoir un ballet aussi fluide que celui de l'ouverture des *Vampires*? Qui saurait ordonner dans un plan fixe les changements de position et les soudaines phases d'immobilité d'un si grand nombre de personnages? À force de découper, les réalisateurs actuels ne savent plus jouer si souplement du centrage et du décentrage, utiliser les ouvertures – portes et fenêtres – afin de délimiter les zones d'action, ni rééquilibrer quasi invisiblement la composition; ils ne savent plus tirer parti des subtils mouvements de pivot



Les théâtres étaient fermés ou entr'ouverts à peine. Le Moulin Rouge venait de flamber. Dans cet incendie qui pouvait être un désastre pour la sensualité de milliers de jeunes gens, que restait-il qui donnât sa forme et son sceau aux désirs d'un peuple naissant ? Il appartient au maillot noir de Musidora de préparer à la France des pères de famille et des insurgés. Cette magnifique bête d'ombre fut donc notre Vénus et notre déesse Raison.

Ce qui nous attirait, c'était tout ce dont nous privait une morale imposée, le luxe, les fêtes, le grand orchestre des vices, l'image de la femme aussi, mais héroïsée, sacrée aventurière. Il y a un document précis de cet état d'esprit, c'est à lui que je veux en venir. L'idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba toute entière amoureuse de Musidora dans *Les Vampires*.

Louis ARAGON



« Quant à ce rythme tourbillonnant, épileptique qui fait le charme inégalé des *Vampires*, il faut en chercher l'origine dans les conditions très particulière de la réalisation du film. *Fantômas* avait été l'adaptation intelligente mais fidèle des romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain [...]. [...] en vérité, il n'y a jamais existé de scénario de ce film [*Les Vampires*], au sens où nous l'entendons aujourd'hui. [...] Feuillade savait d'autant moins de quoi sera fait le prochain épisode qu'il ignorait la fin de celui qu'il était en train de tourner. [...] L'improvisation obéissait alors aux signes quotidiens d'un destin capricieux et bizarre »

Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1972, p. 117).



Exemple d'une production italienne des années 1910



Lyda Borelli, vedette internationale: l'une des premières « divas » italiennes (avec Francesca Bertini), « femmes fatales » mêlant expression hyperbolique des passions, langueur distante et parfum de mort.

« Fondamentalement basée sur la grandeur et le spectaculaire, c'est précisément dans ce contexte qu'est née l'image de la Diva ou de la Femme fatale, comprise comme une icône mythologique du désir, parce qu'elle était capable de donner un caractère d'inaltérabilité au personnage qu'elle incarnait et de faire coïncider les aspects publics et privés, grâce à une attitude de sublimation et d'exaltation totales. Mais ce n'est pas tout : elle est également capable d'influencer massivement la mode et le costume de l'époque en proposant, ou plutôt en imposant, un nouveau canon de beauté. [...] Les modes d'interprétation des divas italiennes exercèrent une influence sur les actrices européennes, par exemple sur Greta Garbo. »



Asta Nielsen et Greta Garbo

Anna Lisa Falboni, *La Donna fatale nel cinema muto italiano*, Castrocara Terme: Vespigniani, 2006, p. 21.



Lyda Borelli dans *Malombra* (Carmine Gallone, 1917), séquence de crise d'épilepsie en climax du récit.

Ernst Lubitsch (1892-1947)

Acteur pour le studio Bioscop à Berlin dès 1913. Dès 1914, devient aussi scénariste de comédies. Dès 1916, réalise ses premiers films: *Die Augen der Mumie Ma* (1918); *Die Austernprinzessin* (1919); drames historiques au retentissement international (*Madame Du Barry*, 1919; *Anna Boleyn*, 1920).

Carrière américaine débute aux Etats-Unis (*The Marriage Circle/Comédiennes*, 1924), sur l'invitation de Mary Pickford; en 1935, déchu de sa nationalité allemande par le régime nazi, naturalisé américain, devient directeur des productions de la Paramount.

« *Lubitsch touch* »: sophistication, précision dans la maîtrise du rythme narratif, suggestion d'une dimension érotique, satire.

Ex: *Design for a Living* (*Sérénade à trois*, 1933); *Angel* (1937); *Ninotchka* (1939); *To Be or Not to Be* (*Jeux dangereux*, 1942);...

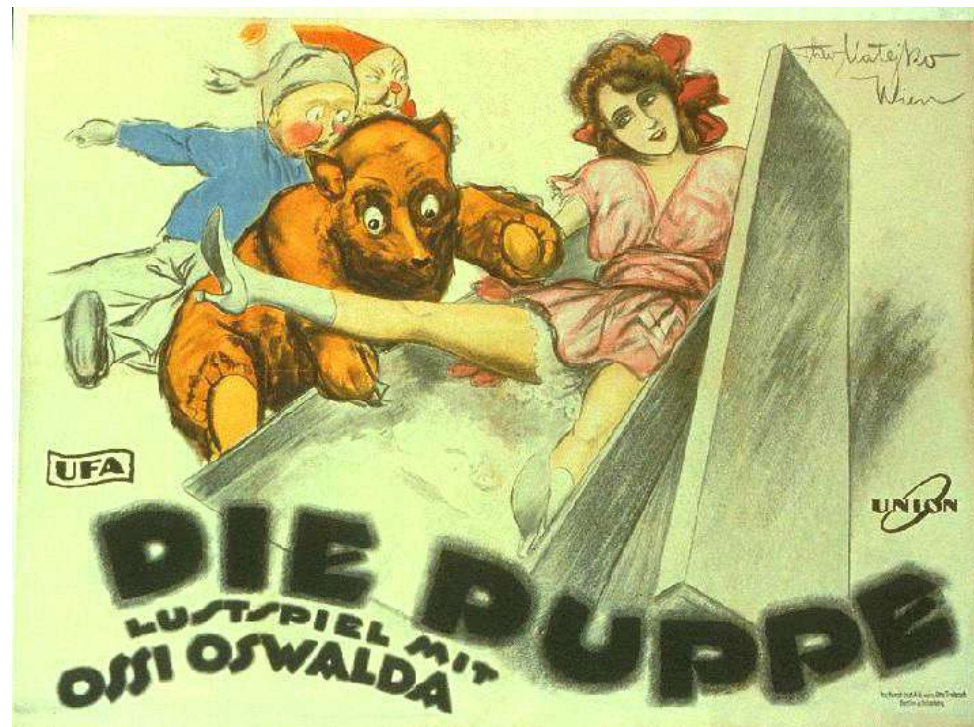


Die Puppe (1919), prologue
(exhibition de la facticité de la représentation)



« Héritant de l'érotomanie des premiers personnages incarnés par le jeune Lubitsch, toutes ces femmes détournent les enjeux sociaux, politique ou familiaux pour faire triompher le désir, et faire éclore des images sacrilèges. [...] Ces héroïnes sont volontiers danseuses [...], et leurs corps en mouvement s'accommodent admirablement du langage visuel du cinéma muet. Cette dynamique va s'assagir progressivement lorsque Lubitsch [...] émigrera à Hollywood. Il y devient un adepte du film « psychologique » et, parallèlement, son attention se porte sur le couple plutôt que sur la femme. »

N.T. Binh et C. Viviani, *Lubitsch*, Paris, Rivage, 1991, p. 82.



***Die Puppe*, d'Ernst Lubitsch: un film de 1919 délibérément « primitif » à des fins comiques**

Une séquence de poursuite de l'héritier par une foule de prétendante au mariage – motif repris dans *Seven Chances* (*Les Fiancées en folie*) de Buster Keaton (1925)





Espaces centripète et centrifuge

Seven Chances, Buster Keaton, 1925

