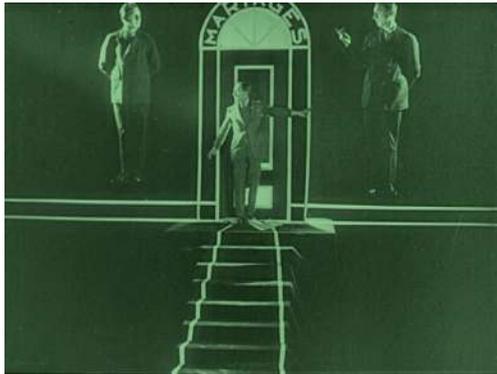


Introduction à l'histoire du cinéma



Séance du 23 octobre 2024

Le cinéma « impressionniste » français
des années 1920 : vitesse et vertige

Prof. Alain Boillat

Unil
UNIL | Université de Lausanne +  **cinémathèque suisse**
La collaboration



← Séance du 16.10

Le Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924

La « première avant-garde » (1918-1929) du cinéma français des années 1920, 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).

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), *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,...



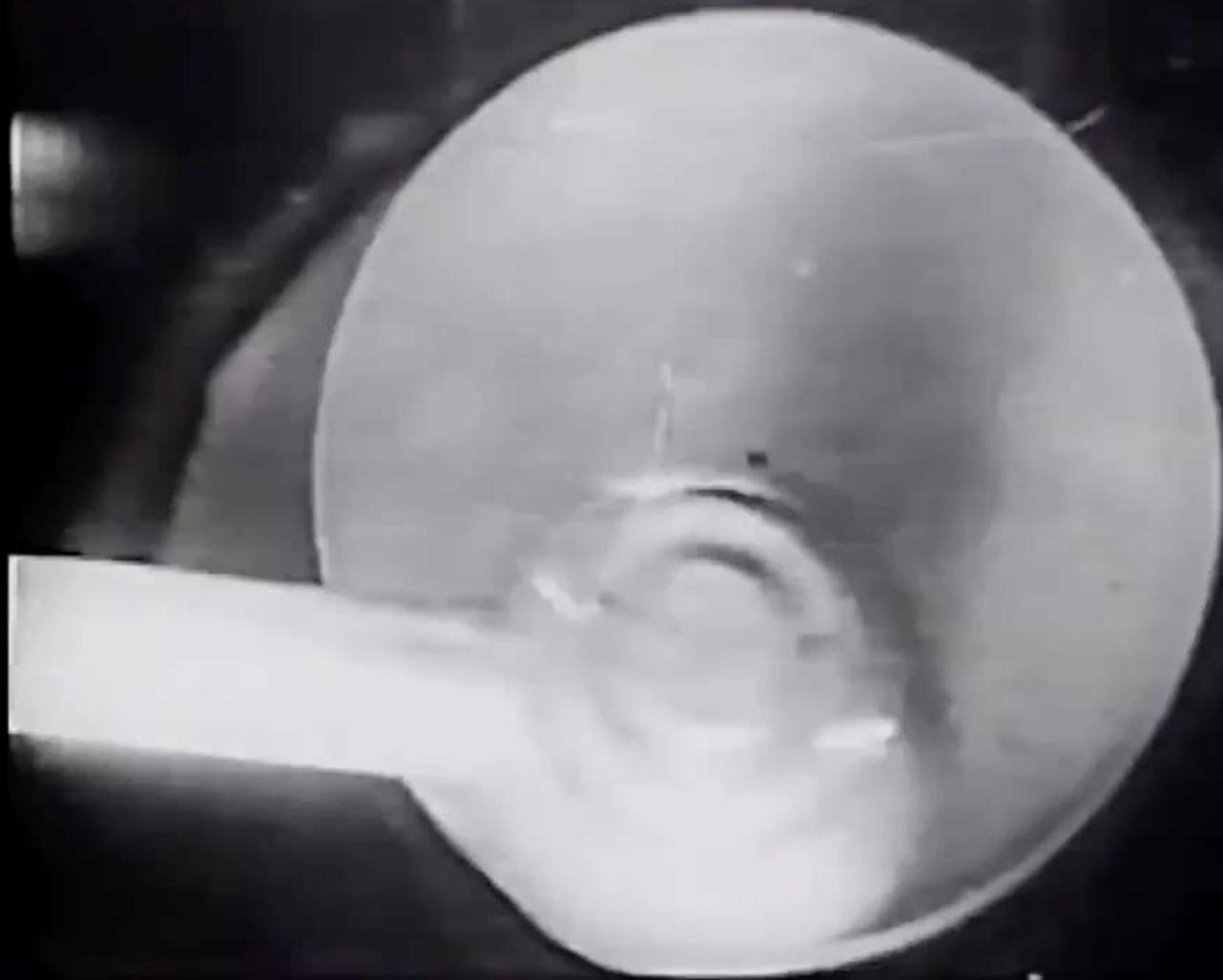
A distinguer d'une avant-garde « plastique » ou picturale visant l'éviction du narratif (« deuxième avant-garde » pour l'historien Georges Sadoul), jusqu'au cinéma abstrait

Rythmus 21, Hans Richter, 1921
Le Retour à la raison, Man Ray, 1923

Entr'acte, René Clair, 1924
Le Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924

Symphonie diagonale, Viking Eggeling, 1925

Un chien andalou, Luis Bunuel et Salvador Dali, 1928



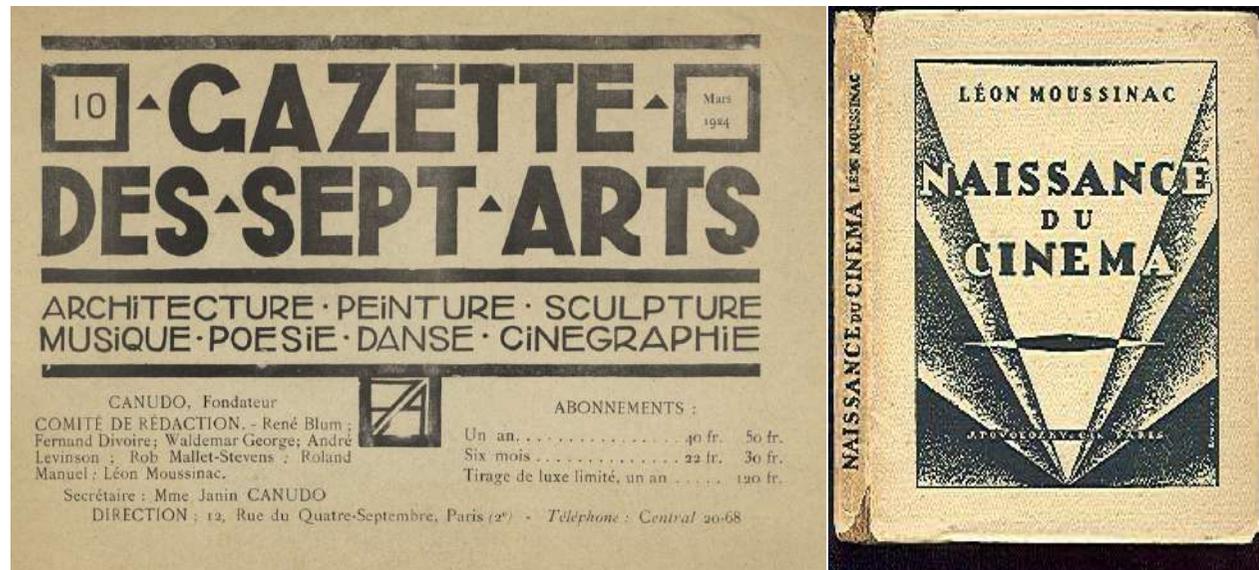
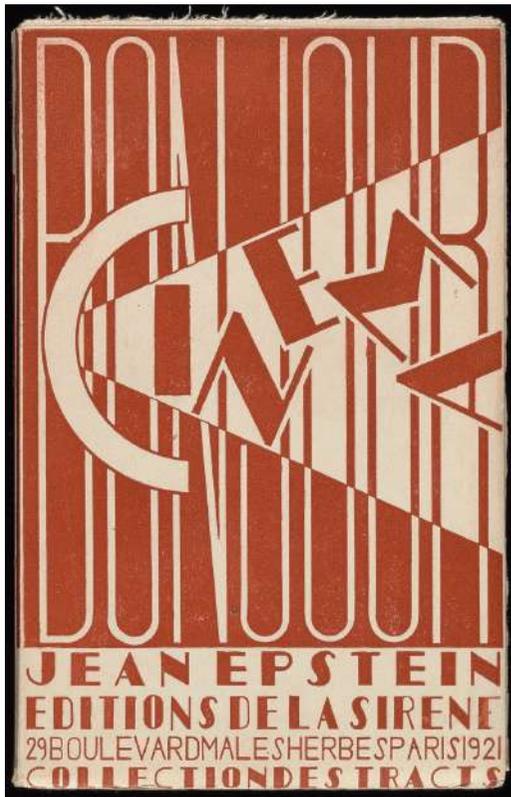
Le Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924

« 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 durée, format, vitesse, montage ».

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



Entracte (René Clair, 1924), projeté dans le cadre du ballet *Relâche* de Francis Picabia (musique d'Erik Satie)



« [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.



Faits divers (Claude Autant-Lara, 1924)

1041

" 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 étoile, 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 FÉMININE, L'AUTRE MASCULINE EN DESSENT TÈCHEMENT, HEURTOISE 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

Les Dix-Huit Secondes

Antonin Artaud [1924]

NE RUM, LA NUTE, SUR LE BORD D'UN
IR, SOUS UN BEC DE GAZ, UN HOMME EN
E REGARD FIXE, TOURNANT SA CANNNE ;
EN GAUCHE UNE MONTRE PEND.
ELLE MARQUE LES SECONDES. GROS PLAN
CONTRE MARQUANT LES SECONDES.
CONDES PASSENT AVEC UNE LENTEUR
SUR L'ÉCRAN.

X-HUITIÈME SECONDE, LE DRAME SERA
É.

ips qui va se dérouler sur l'écran est
ips intérieur à l'homme qui pense.
st pas le temps normal. Le temps
d 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
e le temps pendant lequel se passent
énements décrits est réellement de
ût secondes alors que la description
événements demandera une heure
ix pour être projetée sur l'écran.
ctateur verra se dérouler devant lui
ages qui, à un moment donné, se
out à défilé dans l'esprit de l'homme.

omme est un acteur. Il est sur le point
ndre la gloire, tout au moins une
e renommée, et il va également
térier le cœur d'une femme qu'il aime
s longtemps.
é frappé d'une maladie bizarre. Il est
u incapable d'atteindre ses pensées ;
nservé sa lucidité entière, mais
ue pensée qui se présente à lui, il ne
plus 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 défilé 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.*

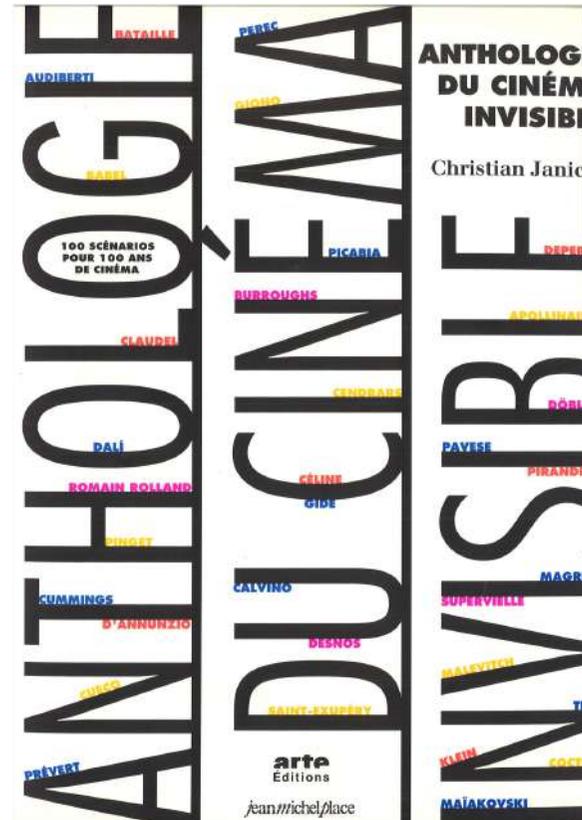
5"

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
sompptueux.

6"

Geste de malédiction de l'homme :
*Où ! 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 !*

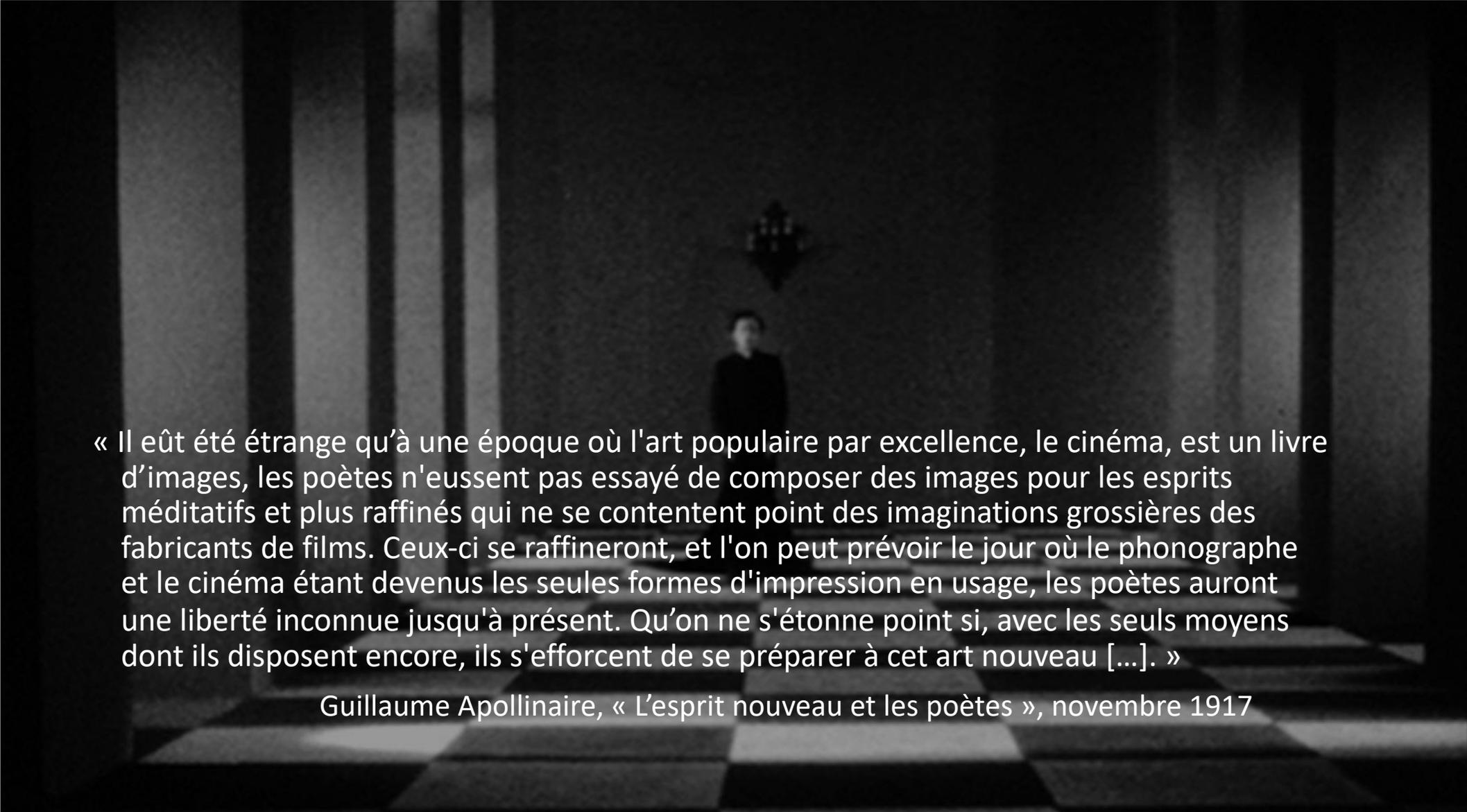
Vision rapide du camelot dans la rue. Puis
dans sa chambre, la tête dans ses mains,



Ambition de la part de la
modernité littéraire de
s'emparer du cinéma

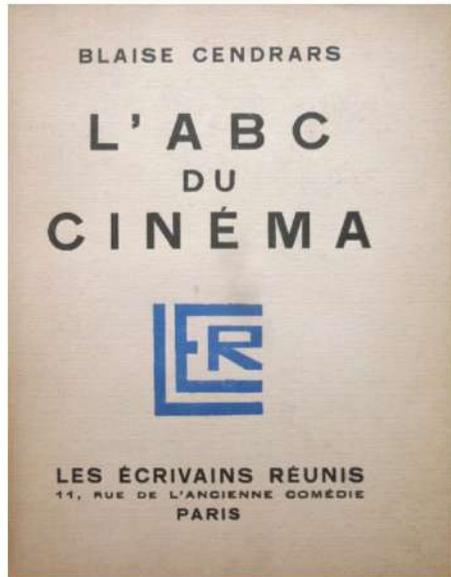
- Les « ciné-poèmes » de Benjamin **Fondane**
- Les « poèmes cinématographiques » de Philippe **Soupault**
- Les « drames-poèmes dans l'espace » de Pierre-
Albert **Biot**
- Le « conte cinématographique » de Jules **Romains**



A black and white photograph of a person standing in a grand, dimly lit room. The room features tall, dark columns and a checkered floor. The person is positioned in the center, slightly out of focus, looking towards the camera. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights, creating a somber and atmospheric mood.

« 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



« 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 ».

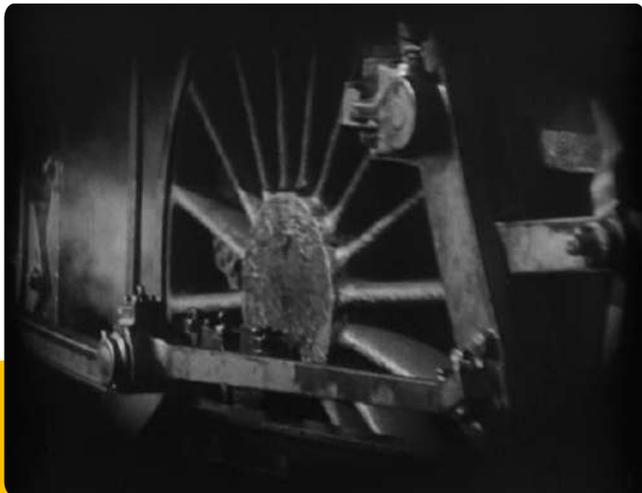
Francis Vanoye, « Préface », in *Blaise Cendrars*, tome 3, Paris: Denoël, 2001, p. XI.

Délire de vitesse, — nerfs crispés pour éviter les accidents. — Aveuglés de soleil, le jour, et de projecteurs, la nuit. — Figures de diables noircies par la fumée et la suie. — Vent, pluie tonnerre d'acier sur les rails. — Vertige... Notre vie pendant quatre mois.



Autour de la roue, documentaire de Blaise Cendrars sur le tournage de *La Roue* d'Abel Gance (1923)



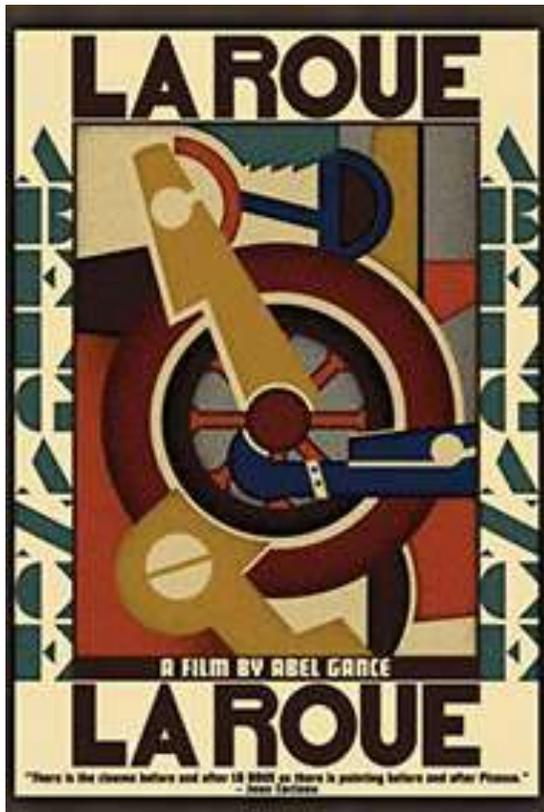


« Après le rythme, le mouvement mécanique, étouffé longtemps sous l'armature littéraire et dramatique, révélait ainsi sa volonté d'existence... Mais il se heurtait à l'ignorance, à l'habitude.

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).



« 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.

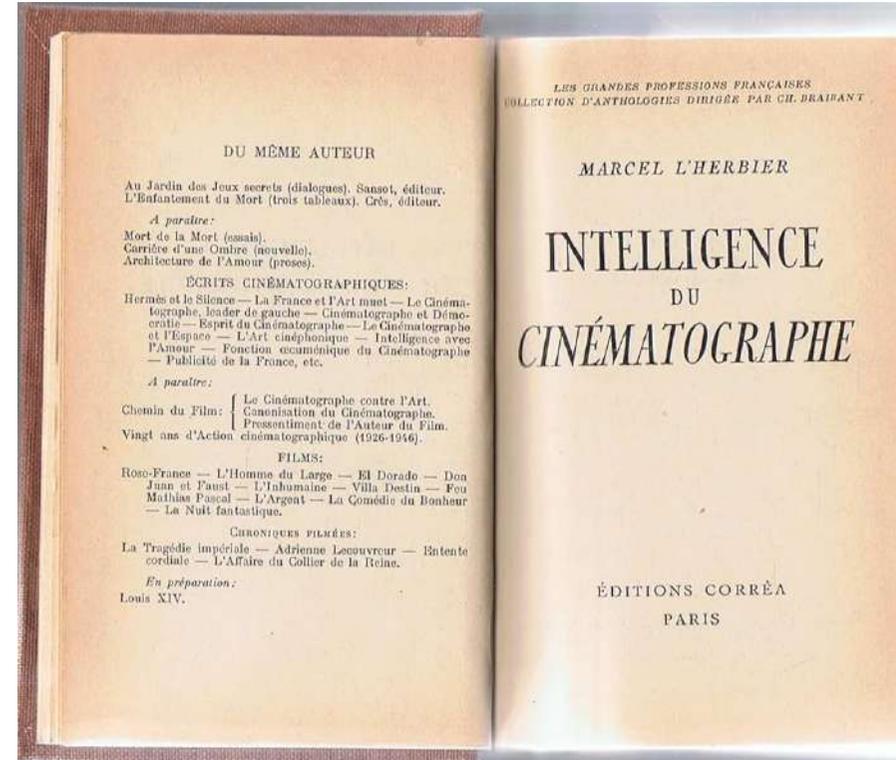
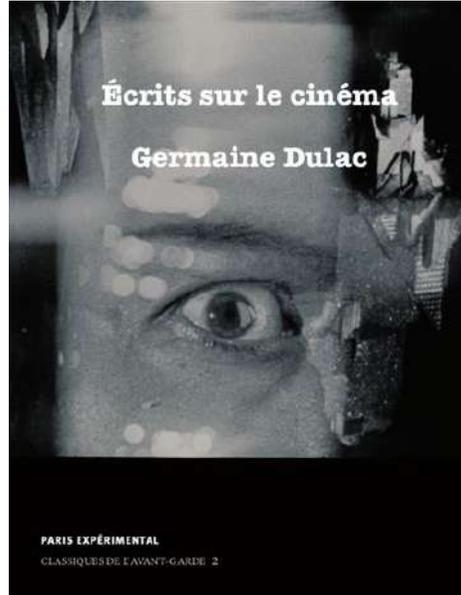
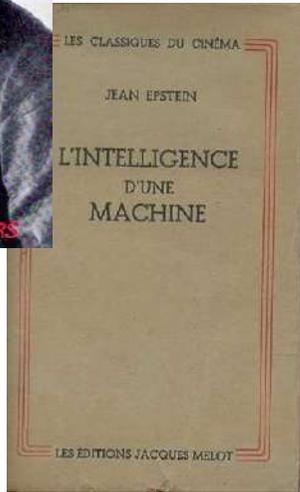
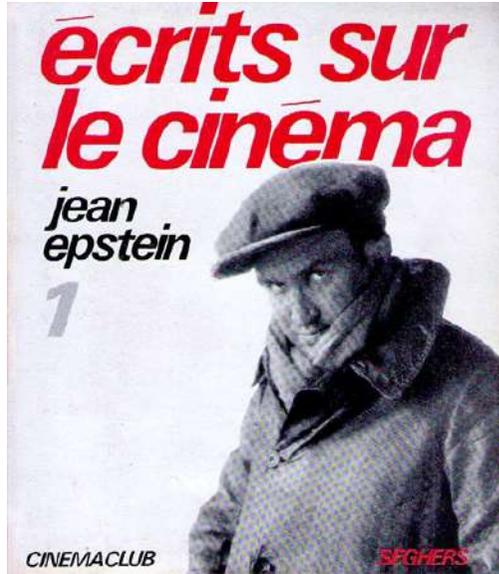
Une recherche d'indépendance dans la production: l'autoproduction comme revendication du statut d'auteur de la part du réalisateur (« écraniste », « cinégraphiste »)

- 1919: création de la compagnie Les Films Abel Gance; toutefois, coproductions avec 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 (5^{ème} Art) et **Ricciotto Canudo** – 6^{ème} Art dès 1911, puis **7^{ème} Art en 1919**, qui s'impose: idée d'une catégorie finale, qui synthétiserait les autres.

Le poète, musicologue et critique d'art Ricciotto Canudo décède en 1923, l'écrivain, critique, scénariste, réalisateur et animateur de ciné-club Louis Delluc en 1924

Des réalisateurs qui conceptualisent leur pratique (ou une vision idéale du médium)



→ 28-30.10.2024 – Panorama théorique et TP « Les avant-gardes françaises des années 1920 » (Germaine Dulac, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale »).

Germaine Dulac (1882-1942)

1906-1913 Portraits de femmes et critique théâtrale au journal *La Française* (« association et journal de progrès féminin »), militantisme féministe

1907-1915: autrice de pièces de théâtre

1915: débuts au cinéma (*Les Sœurs ennemies*)

1916: co-fondation de la société DH Films avec Irène Hillel-Erlanger, artiste proche des surréalistes qui scénarise les films de Dulac

1919: *La Fête espagnole*, d'après un scénario de Louis Delluc, la place parmi les principaux représentants de la « première avant-garde »

Dès 1920: écrits sur le cinéma

Innovations formelles (« cinéma pur ») et discours progressiste

Également des films « grand public » (ciné-romans à épisodes)

1923: *La Souriante Madame Beudet*

1928: *La Coquille et le clergyman*, d'après Artaud

1927-1928: films-essais avec musiques synchronisées (phonographe)

1933-1940: codirige les Actualités Gaumont (orientation de l'avant-garde vers le documentaire)





La souriante Mme Beudet

d'après la pièce de Deny Amiel
et André Obey.

Adaptation Cinégraphique
de ANDRÉ OBEY

réalisée par
GERMAINE DULAC.

COLISÉE-FILMS, GENÈVE



Germaine Dulac: *La Souriante Madame Beudet* (1923)

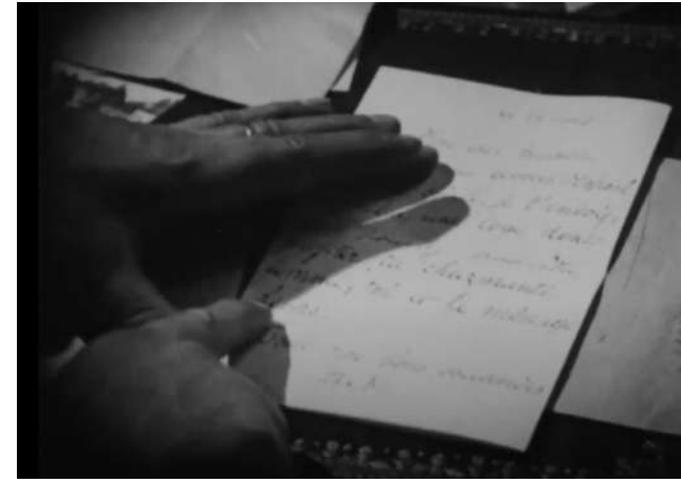
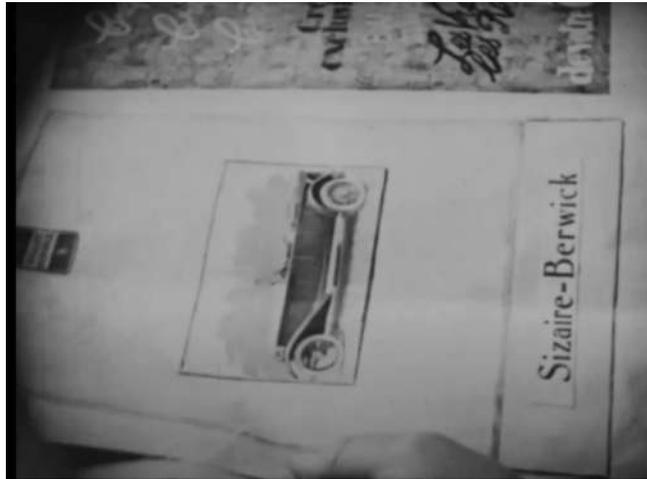


Dans la prison d'un couple bourgeois de province, échappée par les fantômes et les rêves: surimpressions, ralentis, inserts, anamorphoses, caches ou obscurité comme produits de la subjectivité (féminine)



Sons virtuels pour une atmosphère oppressante





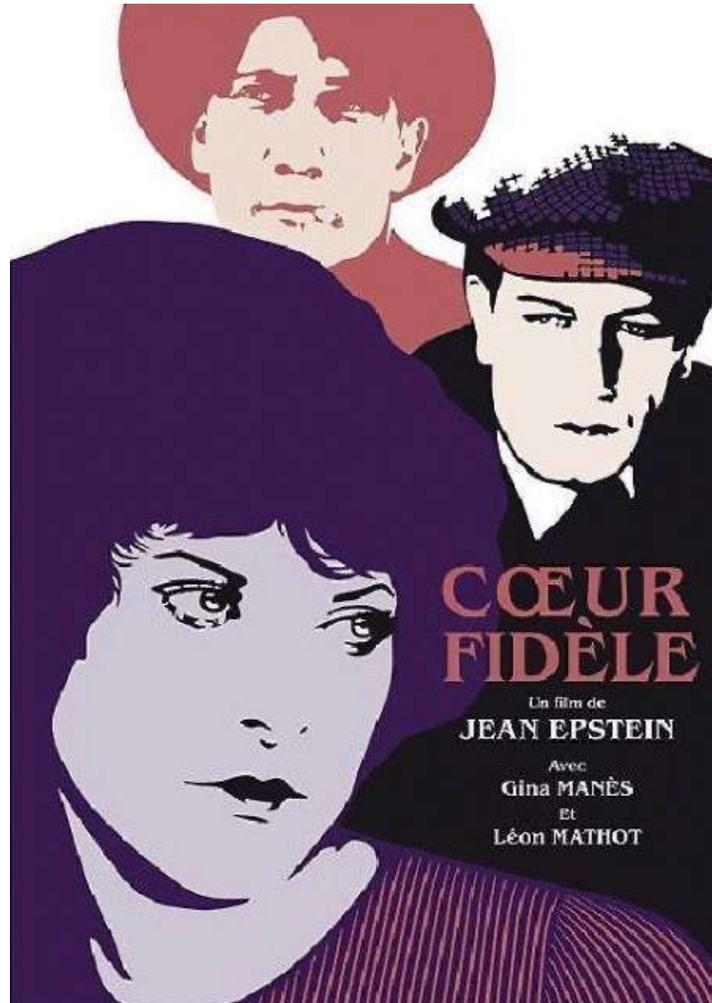
Du fixe à l'animé, du verbe à l'image



Un épilogue (mis à distance en tant que représentation) sous forme de retour contraint à la soumission initiale à l'ordre patriarcal

Jean Epstein (1897-1953)

- Né à Varsovie, formation en Suisse puis à Lyon en médecine, il voue une passion à la littérature et au cinéma – proche des milieux littéraires (Blaise Cendrars par ex.);
- Auteur d'une œuvre théorique volumineuse sur le cinéma, à partir de *Bonjour cinéma* en 1921 – il prône notamment une grande liberté d'expression – par exemple dans le traitement de la temporalité – et, comme ses contemporains, la « photogénie » (révélation poétique – quasi mystique – du monde par la caméra offrant une perception surhumaine, à la fois ancrage dans le réel et défamiliarisation de celui-ci);
- Devient réalisateur dès l'année 1923 avec quatre films, dont *Cœur fidèle*;
- Plusieurs films produits par la société Albatros: *Le Lion des Mogols* (1924), *L'Affiche* (1924), *Le Double amour* (1925) avec les interprètes russes Ivan Mosjoukine et/ou Nathalie Lissenko;
- *La Glace à trois faces* (1927, moyen-métrage au récit discontinu) et *La Chute de la maison Usher* (1928) – adapté de Poe, dans le registre du fantastique – sont emblématiques de l'esthétique « impressionniste »;
- Dans la mouvance de la « troisième avant-garde », orientation dès *Finis Terrae* (1929) vers le cinéma documentaire, avec des films inscrits dans les paysages maritimes de la Bretagne, jusqu'au *Tempestaire* (1947).



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.



« *Cœur fidèle* peut aujourd'hui encore être considéré comme un film étape, à la fois dans la carrière de son auteur et dans l'école française de l'avant-garde du cinéma muet. [...] Elle constitue sans doute avec *La Roue* le sommet d'une expression qui devait ses moyens, ses procédés à des découvertes antérieures, mais qui révéla leur véritable dimension en les introduisant dans le domaine psychologique. La forme linéaire du récit, le caractère schématique de l'intrigue mettent parfaitement en valeur un style qui doit tout à ces traits essentiels d'un cinéma alors à la recherche de ses moyens: valeur expressive de l'image par l'emploi systématique des gros plans, rythme des rapports d'images par un montage rigoureux, dans lequel la mobilité à la prise de vues intervient comme un élément de dynamisme, lui aussi toujours concerté et significatif. »

Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, 1964, p. 70-71.



« 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 du mariage symbolique sur les chevaux de bois dans *Cœur fidèle*

***La Glace à trois faces*: vitesse et vertige s'appliquent également à la construction narrative, qui préfigure ainsi une certaine modernité comme le cinéma d'Alain Resnais des années 1960**



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)
Jeanné Helbling (Lucie)
René Ferté (l'homme)
Raymond Guérin-Catelain (le soupirant)
Jean Garat



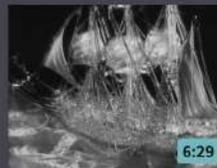


128 films rares de la Cinémathèque française à voir en ligne

[://www.cinematheque.fr/henri/#jean-epstein](http://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

Abel Gance (1889-1981)

Films et textes prônant la légitimation artistique du médium cinématographique, et une conception avant-gardiste de celui-ci (expérimentations formelles jusqu'à une forme de démesure spectaculaire); proximité aux milieux littéraires; humanisme chrétien, pacifisme et fraternité entre les peuples véhiculés dans un "cinéma d'idées", marqué par les horreurs de la Première Guerre mondiale; goût pour le (mélo)drame; lyrisme, symbolisme visuel, situations paroxystiques.

Commence sa carrière de cinéaste pour la société du **Film d'Art** en 1911 avec des courts métrages (dont *La Folie du Dr Tube*, 1915), passage aux longs dès 1916, avec notamment:

1917 – *Le Droit à la vie*: premier film personnel selon Rogert Icart, drame psychologique axé sur l'intériorité des personnages (filmés en plans rapprochés); forte auteurisation au générique ("scénario et mise en scène de M. Abel Gance"), référence littéraire (citation liminaire de Shakespeare)

1918 – *La Dixième symphonie*

1919 – *J'accuse* (deuxième version en 1938): "cri de révolte contre la barbarie guerrière" (Icart, p. 105) tourné pendant la guerre et sorti après l'armistice; version distribuée fortement réduite par rapport à la première version; nouveau montage de 1922, moins nationaliste et plus ouvertement pacifiste; réduction du métrage, de sorte à projeter le film en une seule séance.

1923 – *La Roue*: production Pathé; période douloureuse pour le cinéaste (agonie de sa compagne Ida, qui décède lors du montage); film terminé, mais sortie reportée, la première a lieu en décembre 1922 au Gaumont-Palace, trois matinées: remous dans l'espace critique.

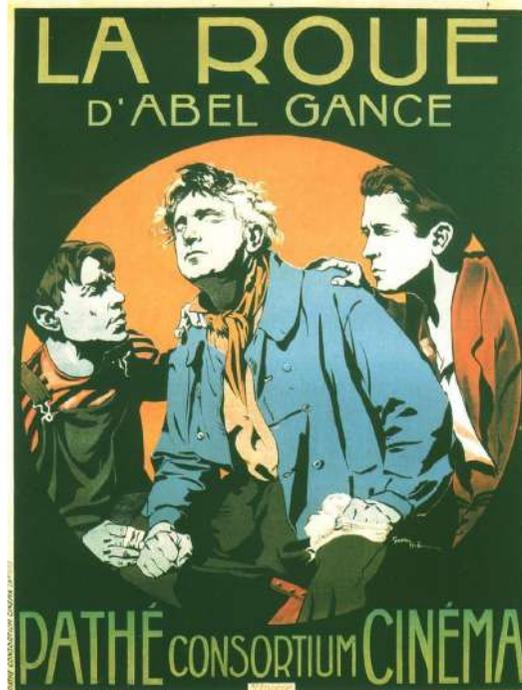
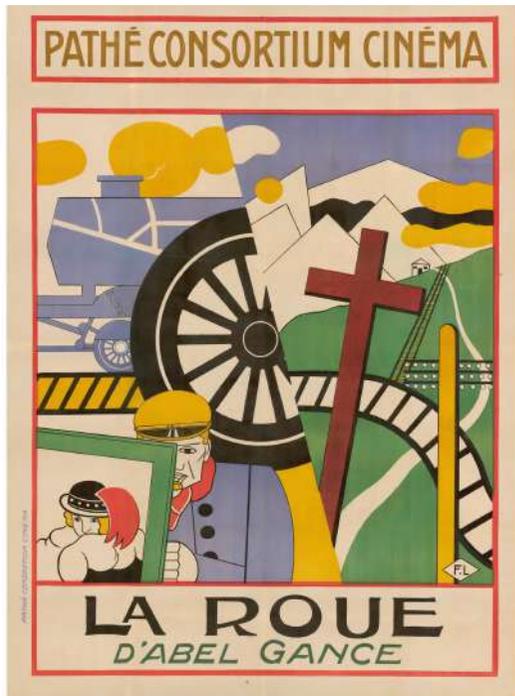
1927 – *Napoléon*: fresque monumentale à la Griffith, système Polyvision (triple écran) permettant plusieurs effets pour la séquence finale en triptyque; nouvelle version remontée et avec son en 1935 (Napoléon Bonaparte), avec système de « perspective sonore »; restauration « définitive » (de 425 minutes, aurait dû être le premier de huit épisodes!) par la Cinémathèque française présentée à l'édition 2024 du Festival de Cannes;

1931 – *La Fin du monde*

1937 – *Un grand amour de Bethoven*

1940 – *Paradis perdu*





Milieu des cheminots, avec **Sisif**, conducteur de train rapide, qui au cours d'un tragique accident ferroviaire recueille **Norma**, petite fille orpheline qu'il élève aux côtés de son fils naturel **Elie**, qui rêve de devenir luthier. Ellipse de quinze ans.

Elie s'éprend passionnément de sa « sœur », sans savoir qu'il n'a pas de liens de parenté avec elle.

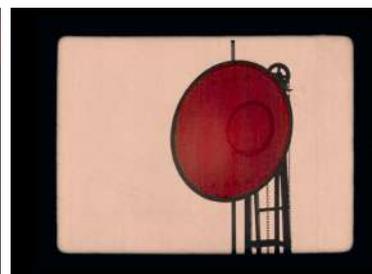
Sisif, également épris d'elle et souffrant de cette passion interdite dévorante, devient colérique et sombre dans l'alcool, négligeant son travail; conditions de vie misérables.

Jacques de **Hersan**, riche ingénieur auquel Sisif a avoué sa passion pour la jeune fille, le fait chanter et l'oblige à lui donner Norma en mariage.

Sisif tente de mourir avec le convoi fou qui conduit Norma à Hersan,; la catastrophe est évitée, mais sa vue est diminuée en raison d'un jet de vapeurs.

Devenu une épave, Sisif s'occupe d'un petit funiculaire au Mont-Blanc, vivant avec Elie dans une maisonnette; leur destin croise celui de Norma et de Hersan, en vacances à Chamonix; Elie et Norma se rencontrent, Hersan jalouse puis tue Elie; Sisif devient totalement aveugle et meurt de douleur mais auprès de Norma.

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



L'accident ferroviaire



Sisif 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 sœur



L'ingénieur Hersan, qui pratique un chantage

Deuxième époque: « La Tragédie de Sisif »






« 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.



***La Roue*, une intrigue située sur un plan symbolique**

« [...] les héros de ce drame, démesurément grandis, paraissent dépourvus de réalité sociale: ils courent vers leur destin, poussés par une fatalité inexorable et omnipotente qui régit leur comportement. Ce sont de vrais personnages de tragédie, hors du temps, uniquement en proie à leurs tourments. [...]

De même les actes de ces personnages obéissent-ils à des motifs totalement étrangers à la vie courante. Spiritualisés, grandis, ils se déroulent suivant une ordonnance supérieure qui extériorise leur drame intime et leur confère un sens plus général. Le meilleur exemple n'est-il pas la fameuse **séquence de train emballé, assez peu vraisemblable en soi, mais quintessence de passion aveugle?** De cette volonté naît le symbole: la Croix, symbole de la souffrance, précède et annonce la Roue, celle de l'Eternel Retour nietzschéen [...]. Dans cette conception, les personnages eux-mêmes deviennent symboles. [...] De tous les protagonistes de cette tragédie, [Sisif] est le seul dont la représentation allégorique soit poussée aussi loin. A mesure que se déroule sa destinée, nous le voyons prendre sa croix, gravir son calvaire, souffrir sa passion et mourir. »

Roger Icart, *Abel Gance*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983, p. 133-134.





« 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). [...] Le public n'accueillit pas comme elle le méritait *La Roue* d'Abel Gance [...]: protestations vaines métamorphosées plus tard en applaudissements. [...] Le temps de l'accoutumance, entrave, perte de temps » (Germaine Dulac, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale », dans *Écrits sur le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 2021, p. 161).

Une quinzaine de secondes du film

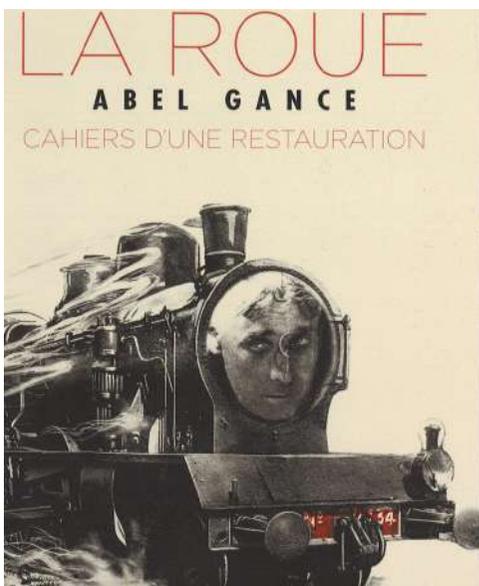
Un symbolisme paradoxalement conjugué à une dimension réaliste, avec laquelle il contraste:

Tournage en extérieur dans des milieux très contrastés (l'enfer noir de suie et de bruit des chemins de fer puis l'enfer blanc de la haute montagne dans le silence et l'isolement), souci accordé au milieu professionnel et aux paysages, rapport presque documentaire aux machines du rail et aux dispositifs ferroviaires, etc.





L'intériorisation passe notamment par l'usage de la surimpression (motivé par le récit, et non seulement décoratif)



« [...] 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 colorisée, virée et teintée. Célébré pour sa modernité et son audace, le film a marqué l'histoire du 7^{ème} 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 Beauqué dans Cinéastes de notre temps* (6 min)



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/>

Changement de décor pour la dernière partie du film: Sisif, brûlé aux yeux, s'occupe du train à crémaillère du Mont-Blanc; duel à mort entre Elie et Hersan



Un « cliffhanger »
digne d'un serial:
double agonie de la fin
de la 3^{ème} époque

Flash-back interne



Marcel L'Herbier (1888-1979), figure-clé de « l'impressionnisme français » (1918-1928)

- Premier long métrage remarqué: ***L'Homme du large*, 1920**, d'après Balzac, avec Jaque Catelain, « réapparition de l'écriture visible, de l'artifice (caches, surimpressions, photo et cadrages stylisés) d'où notamment transfiguration du paysage naturel hérité des Suédois en de magnifiques « décors de studios », démenti éclatant de l'étiquette naturaliste longtemps accolée à ce film » (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973, p. 20-21);
- ***El Dorado* (1921), *L'Inhumaine* (1924), *Feu Mathias Pascal* (1926), *L'Argent* (1928)**;
- Durant la première décennie du parlant, ses films attirent moins l'intention de la critique – par ex. le remake de *Forfaiture* de DeMille (1915) en 1937 – et sont peu inscrits dans la filiation de l'avant-garde; retour toutefois avec *La Comédie du bonheur* (1940) et *La Nuit fantastique* (1943);
- Il fonde la société Cinegrafic en 1923, à laquelle adhère nombre de figures d'intellectuels de l'époque;
- Comme Epstein, théoricien du « 7^{ème} Art » (*L'Intelligence du cinématographe*, 1947);
- En 1943, il fonde l'**IDHEC** (Institut des hautes études cinématographiques) à Paris (intégrée à la FEMIS en 1988).



L'Homme du large, 1920



La Nuit fantastique, 1943



« [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. »

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.



« Premier aboutissement (provisoire) sur la trajectoire de L'Herbier, *El Dorado* contient, d'une part, des trouvailles spectaculaires, qui ont défrayé la chronique et qui, demeurées sans suite, excitent encore aujourd'hui l'imagination; d'autre part et surtout des scènes découpées avec une liberté spatio-temporelle très avancée pour l'époque et qui préfigurent ce que l'on peut envisager [...] comme l'éclosion dans *L'Argent* du « découpage moderne ». Pour les trouvailles isolées, citons le plan où Eve Francis, rêvassant sur une banquette avant de monter sur la scène du cabaret, apparaît floue, alors que ses camarades, assises à ses côtés, sur le même plan qu'elle, demeurent parfaitement nettes, effet de contradiction bien plus perturbateur qu'expressif; [...] l'arrivée d'Eve Francis dans les jardins de l'Alhambra sur un fond qui se métamorphose par deux fois au moyen de fondus enchaînés énigmatiques qui ne semblent en rien affecter l'avancée de la comédienne; le split-screen « cubiste » où la moitié supérieure du cadre nous montre un plan d'eau en plongée verticale alors que sur la moitié inférieure, Jaque Catelain traverse le champ en plan de grand ensemble filmé au ras du sol. [...]

Pour les passages de découpage très soutenu, citons les deux séquences de cabaret, celle qui ouvre et celle qui clôt le film.

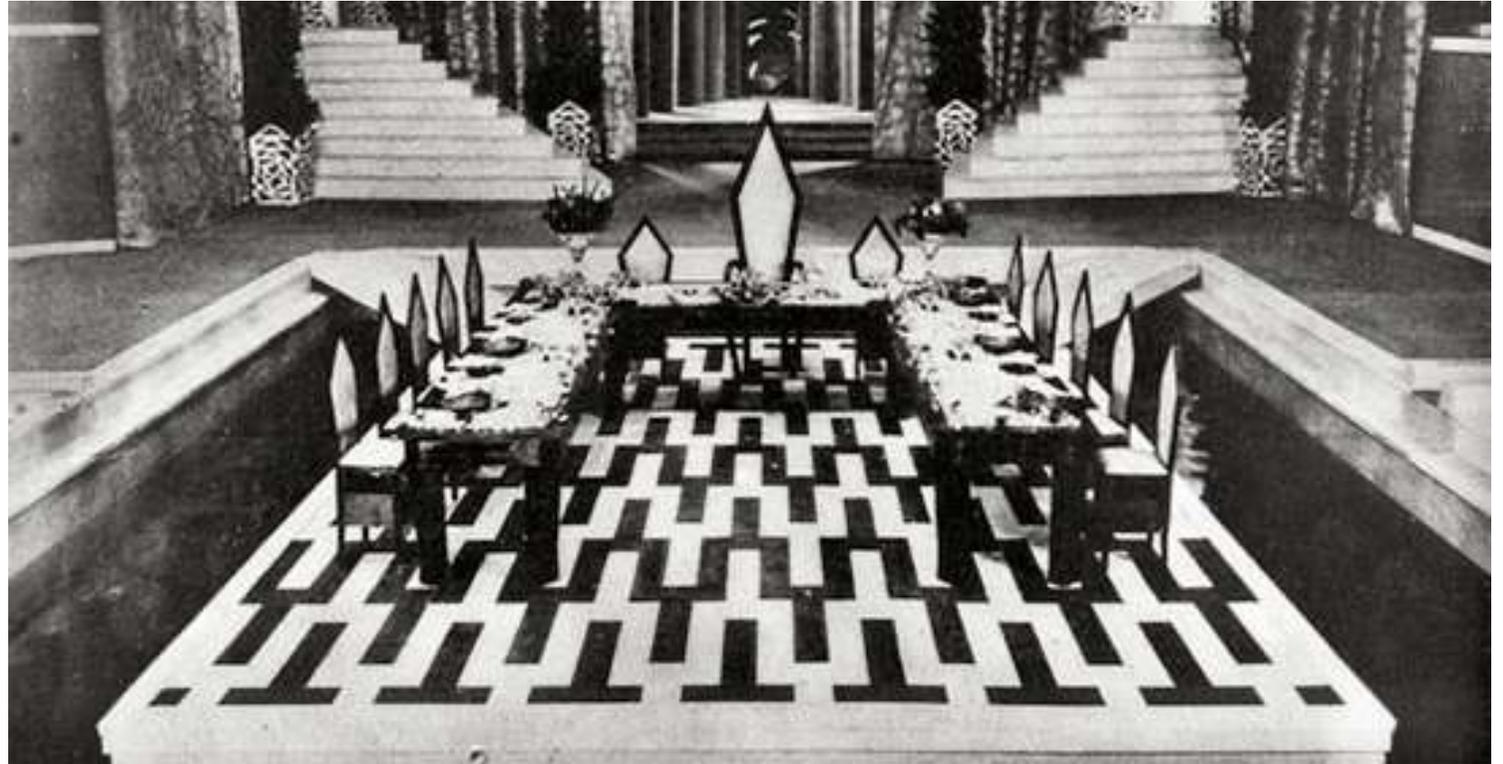
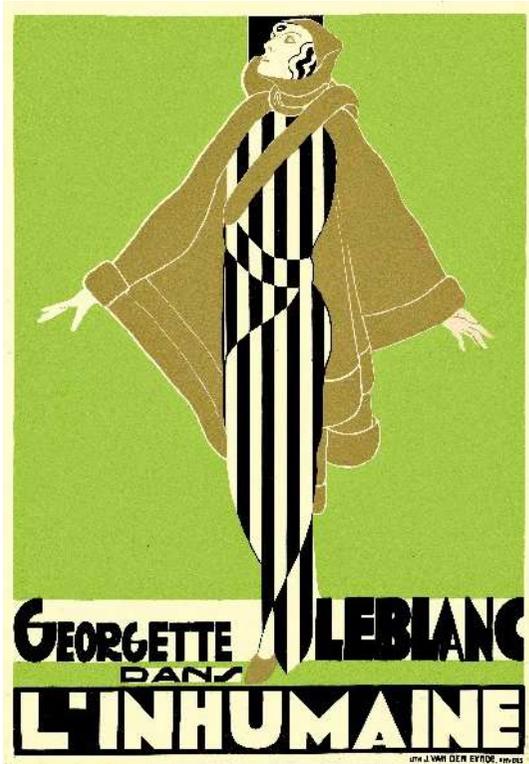
Préfigurant l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes qui se tiendra à Paris, entre l'esplanade des Invalides et les abords des grands et petits palais, durant pratiquement toute l'année 1925, Marcel L'Herbier entreprend à l'automne de 1923 le tournage de *L'Inhumaine* dans 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>

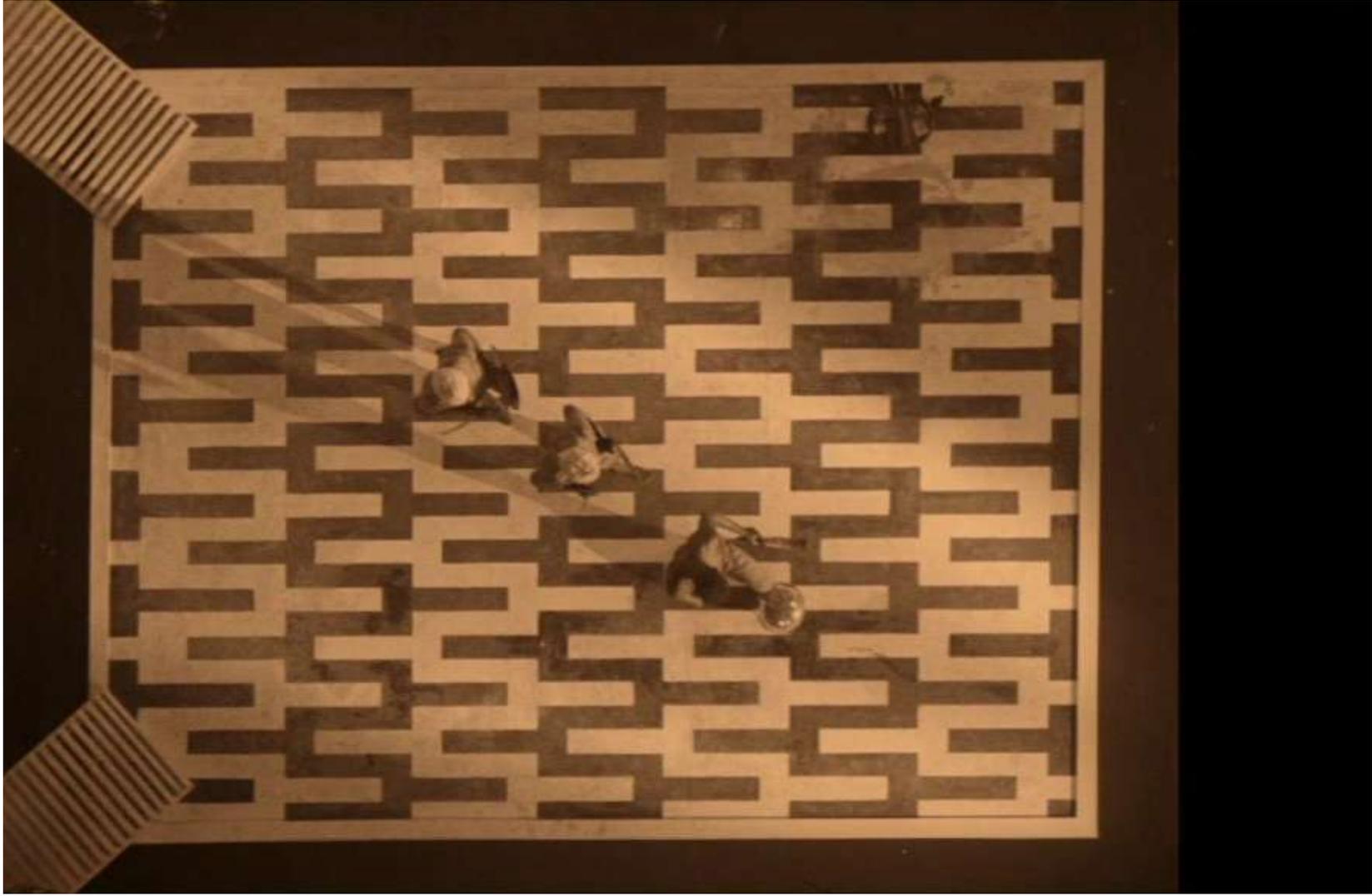
L'art « cinégraphique » comme synthèse des arts
Chacun des décors se caractérise par un style spécifique dû à Alberto Cavalcanti, Robert Mallet Stevens, Fernand Léger ou Claude Autant-Lara. Hétérogénéité, discontinuité du film.



Film de commande en partie financé par la vedette, la cantatrice Georgette Leblanc

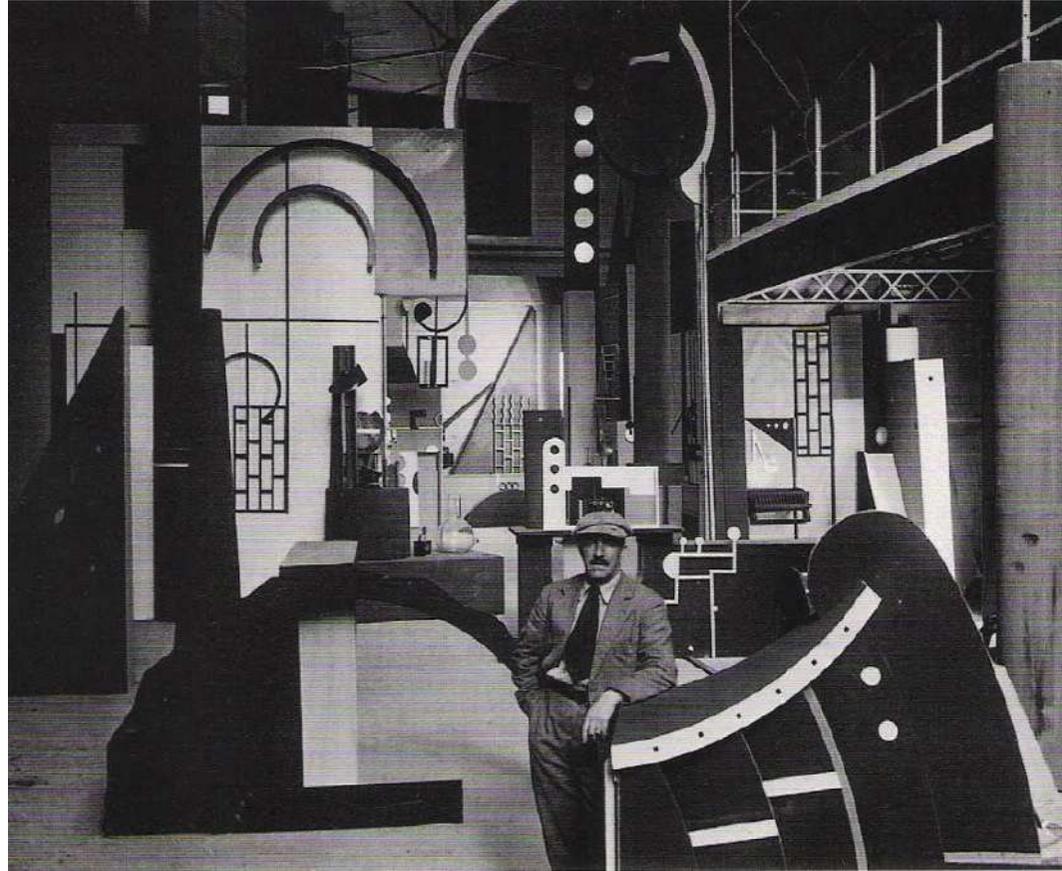


Salle à manger de Claire Lescot (Georgette Leblanc), décor d'Alberto Cavalcanti





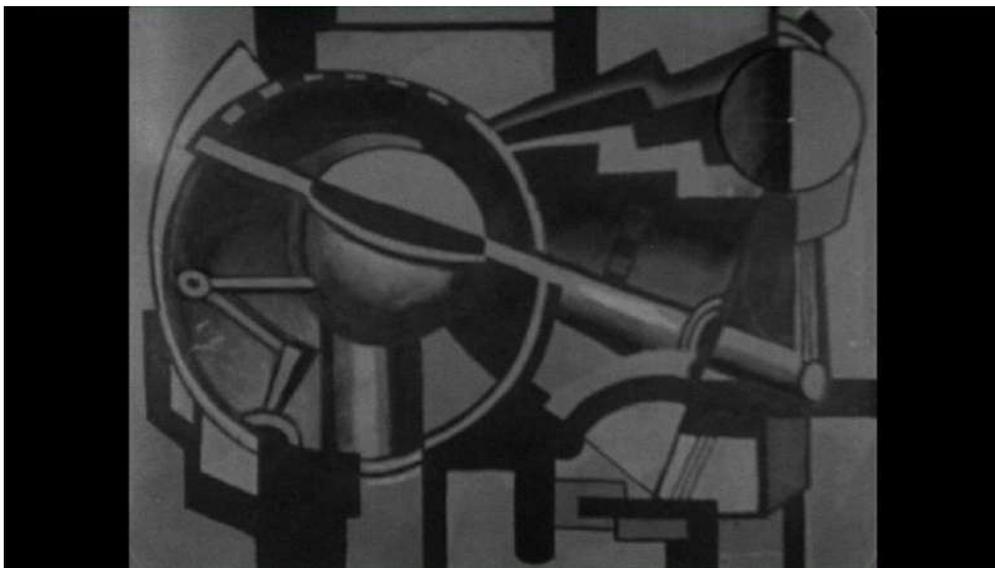
Décors extérieurs, architecture : **Robert Mallet-Stevens**



Fernand Léger dans le décor qu'il a créé pour le laboratoire de l'ingénieur Einar Norsen interprété par **Jaque-Catelain**, acteur fétiche de L'Herbier (dès *Rose-France*, 1918, dans 22 de ses films)



Générique:
une « animation » de Fernand Léger





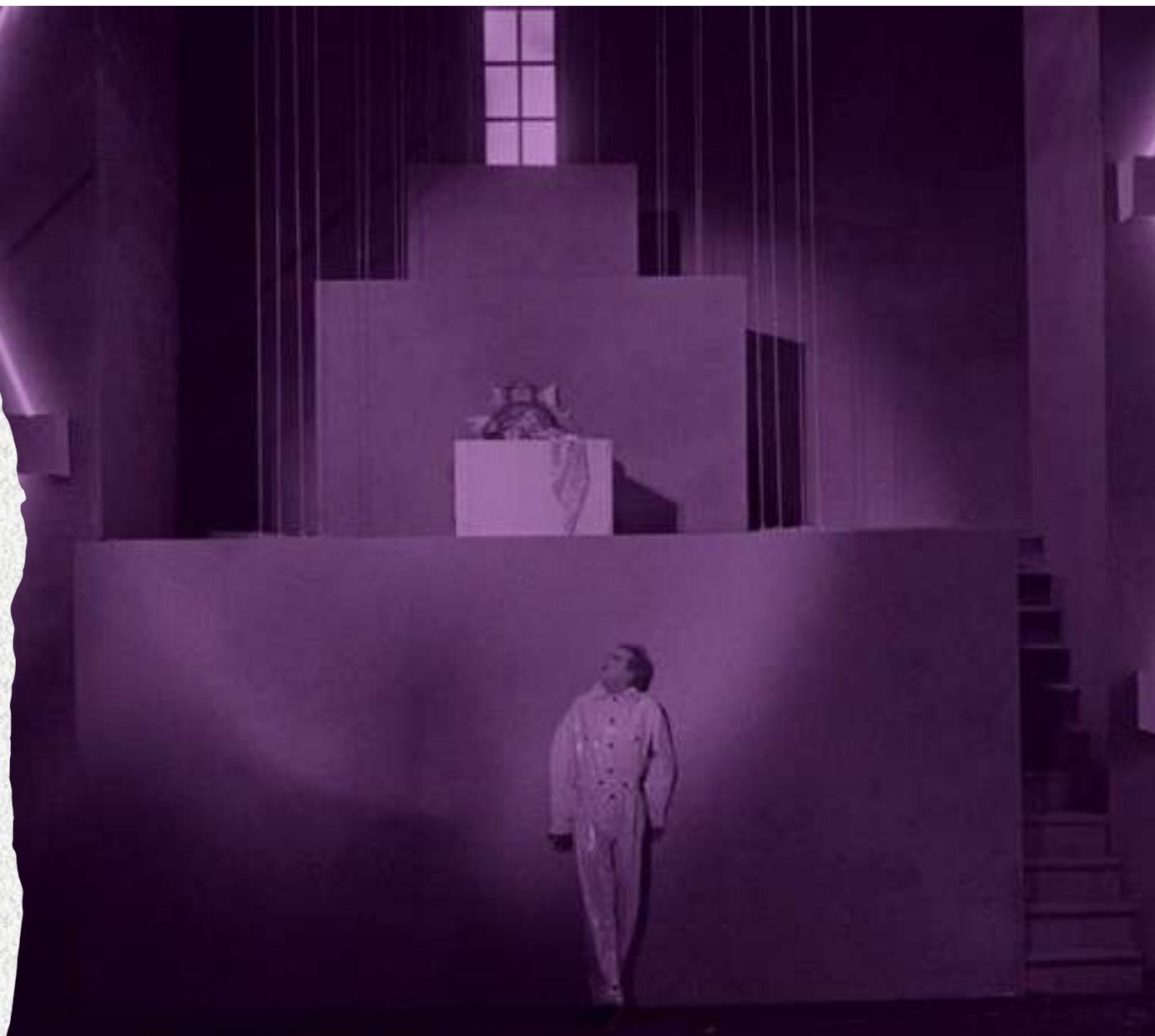
Utilisation de caches pour varier le format de l'image

« 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. »

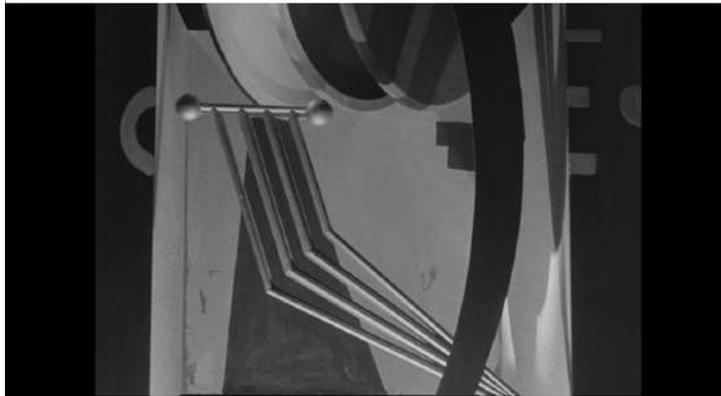
Prosper Hillairet, « *L’Inhumaine*, L’Herbier, Canudo et la synthèse des arts », dans Laurent Veray (dir), *Marcel L’Herbier. L’Art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, p. 107.



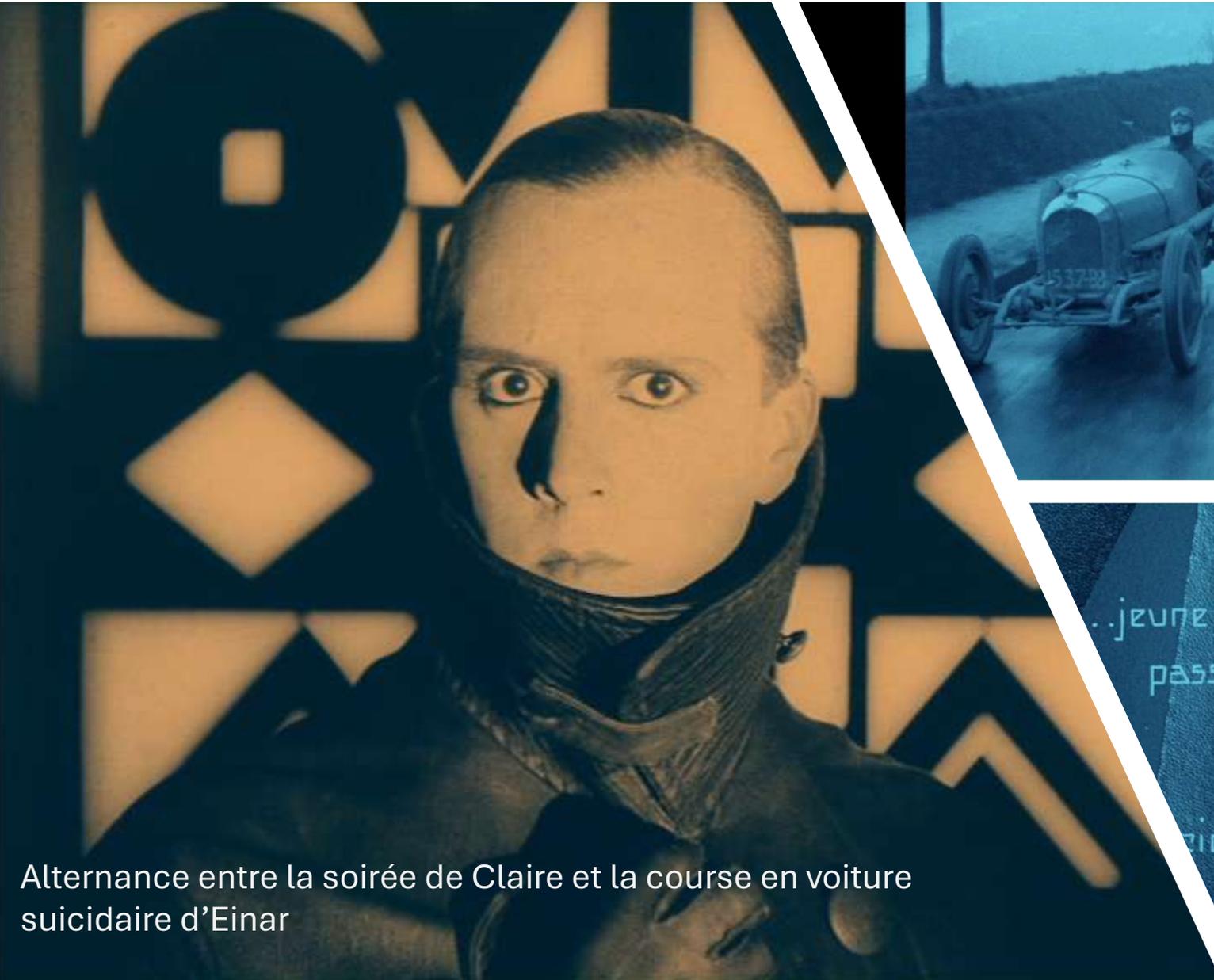
**La « féerie des sciences
modernes »:
L'ingénieur-poète en
tenue d'ouvrier**



"voyez...
à quoi bon partir?...
...Il vous suffit de chanter ICI
devant un microphone...
... et tandis que la T.S.F.
radiophonera votre voix partout,
les mêmes ondes,-par un procédé nou-
veau- vont vous transmettre en retour
l'IMAGE de vos auditeurs."



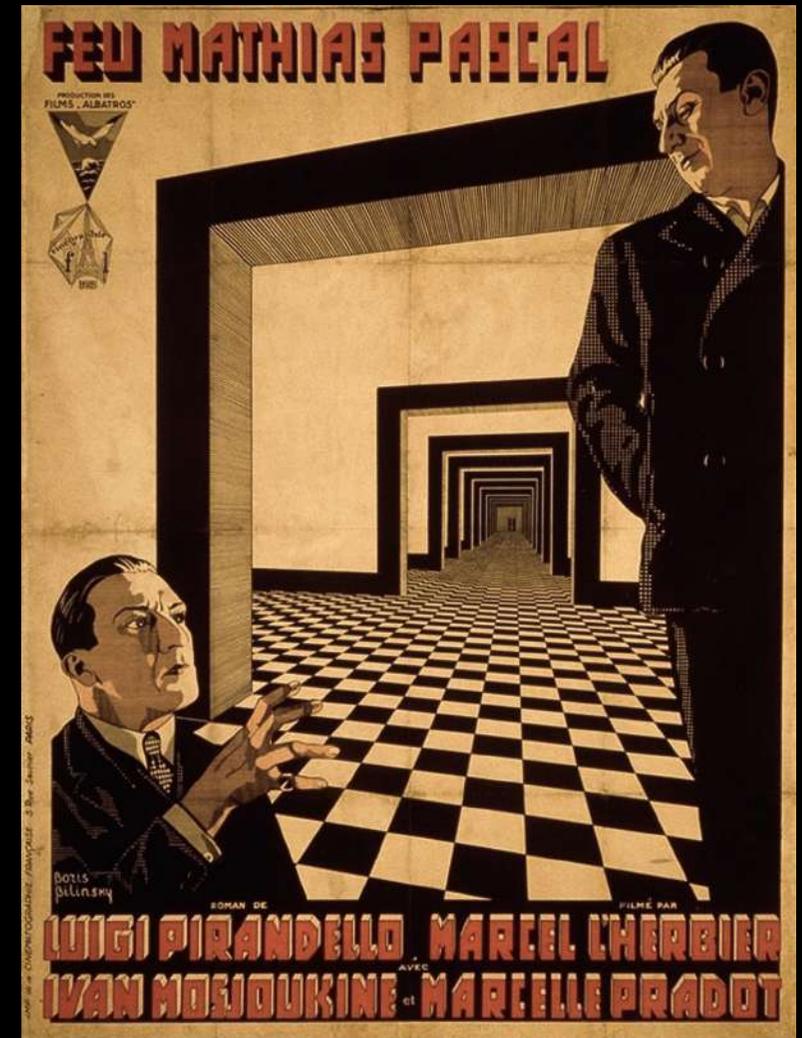
La « télévision » dans *L'Inhumaine*



..jeune ingénieur
passionné de mécanique
de sport
et de la Féerie
sciences modernes..

Alternance entre la soirée de Claire et la course en voiture
suicidaire d'Einar

**Feu Mathias Pascal (Marcel L'Herbier, 1926):
une motivation psychologique des effets visuels**





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
Dédoublément, aliénation



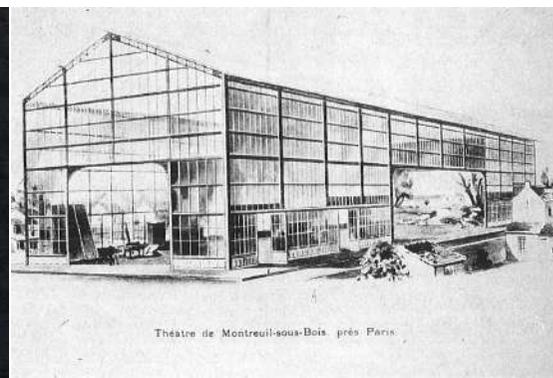


« Ces hypothèses sur la nature du cinéma ont eu un impact considérable sur le style et la structure narrative des films impressionnistes. Plus important encore, les techniques cinématographiques servent souvent à transmettre la subjectivité des personnages. Cette subjectivité comprend les images mentales, telles que les visions, les rêves ou les souvenirs, les points de vue optiques (POV) et les perceptions des personnages sur les événements rendus sans POV. S'il est vrai que les films de tous les pays ont utilisé des procédés tels que les surimpressions et les retours en arrière pour montrer les pensées ou les sentiments des personnages, les impressionnistes sont allés beaucoup plus loin dans cette direction. »

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



François Albera



Studio de Montreuil-Pathé dans les années 10.



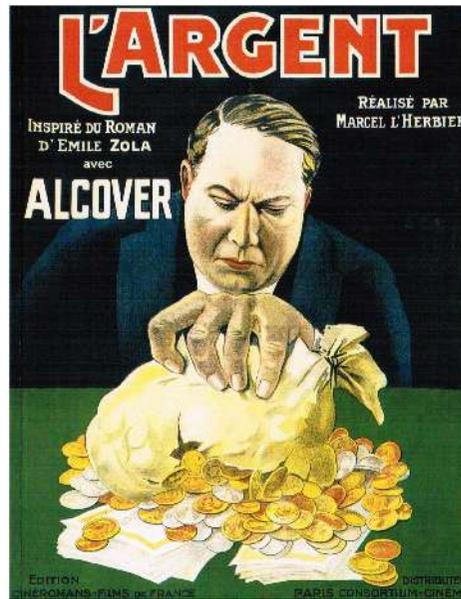
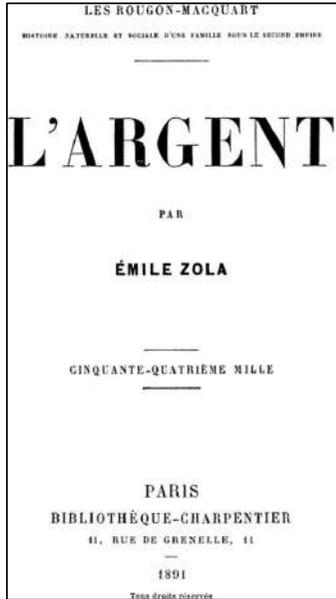
Kean. La cour du studio et un élément de décor.



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





Pierre Alcover (Nicolas Saccard, directeur de la banque Universelle)



Alfred Abel (Gunderman, le banquier)

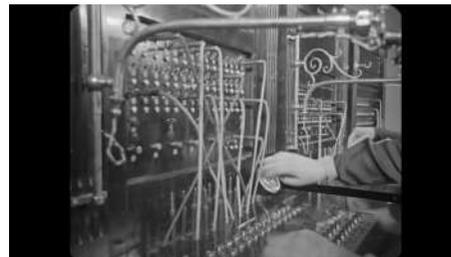
Adaptation d'une œuvre romanesque célèbre du patrimoine littéraire français: *L'Argent* (1891), d'Émile Zola, 18^{ème} volume des Rougon-Macquart, inspiré de scandales financiers, monde la Bourse. Actualisation par L'Herbier de ce monde de la finance des années 1880 à l'ère moderne de la téléphonie/télégraphie et d'une exacerbation subséquente de la fièvre spéculative.

Brigitte Helm (la baronne Sandorf)

→ *Metropolis* (1927),
séance du 30.10.2024



Antonin Artaud (Mazaud, secrétaire de Saccard)



Marie Glory et Henri Victor
(Line et Jacques Hamelin, l'aviateur)



Des personnages inscrits dans de vastes espaces géométriques





Saccard et Gunderman, deux figures antinomiques

*– Ma neutralité? Jamais!
Je veux me mettre en travers
des spéculations éhontées
qui sèment la ruine.*



La porte, espace-pivot entre les deux espaces sur lequel joue Saccard



« Ce ne fut certes pas la première fois que l'on mit en œuvre des intérieurs d'aussi vastes proportions [mais dans *L'Argent*] ils ne signifient plus les grandeurs inaccessibles du passé [*Le Voleur de Bagdad*, R. Walsh, 1924] ou du futur [*Metropolis*, F. Lang, 1927] [...] mais désignent bien le parti pris d'amplification en tant que tel. Parti pris métaphorique [...] en ce qu'il correspond à la puissance exorbitante du capital [...]. »

Le principal corollaire de cette immensité de presque tous les décors construits pour ce film est une mobilité de la caméra absolument sans précédent [...]. »

Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973, p. 140-141.

La traversée du hall par Saccard (I): travelling latéral – une aisance feinte



La traversée du hall par Saccard (II): travelling arrière, une estime regagnée



L'exhibition des procédés: les mouvements d'appareil *visibles* dans *L'Argent*

« [...] les mouvements que l'on trouve dans *L'Argent* sont tout sauf « invisibles » [...] Or , le caractère ostensible des mouvements dans ce film émane, pour une large part, de leur (relative) rareté statistique. Nous estimons que moins de 20% des plans comportent des mouvements [...]. Il n'est pas inintéressant d'interroger l'impression caricaturale de Sadoul, qui voit des mouvements d'appareil partout dans *L'Argent* [...]. Car nous-même, de notre première vision attentive du film, nous avons retenu la même fausse impression. [...] la singularité de ces mouvements [...] réside [...] dans leur *arbitraire* ».

Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973, p. 146-147.

