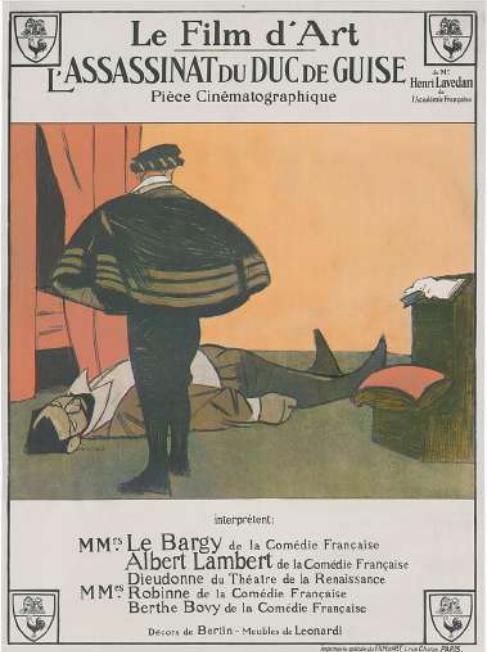
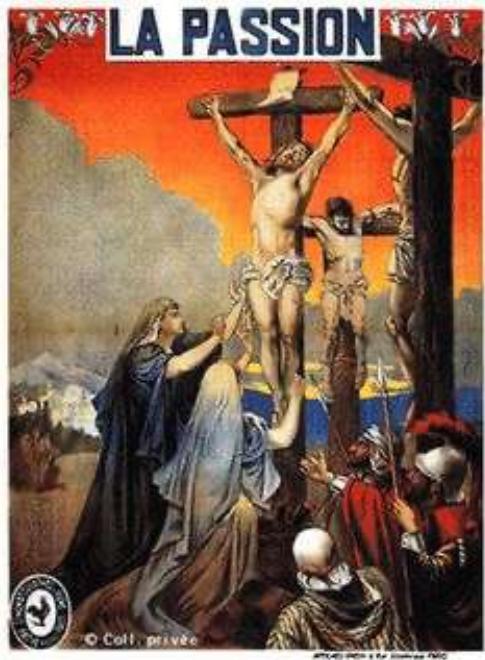


Unil

UNIL | Université de Lausanne

Section d'histoire
et esthétique du cinéma

Introduction à l'histoire du cinéma



Séance du 26.09.2025

DES PASSIONS DU CHRIST À D.W. GRIFFITH : LE RÉCIT DANS LES DEUX PREMIÈRES DÉCENNIES DU CINÉMA

Capitole, salle Buache

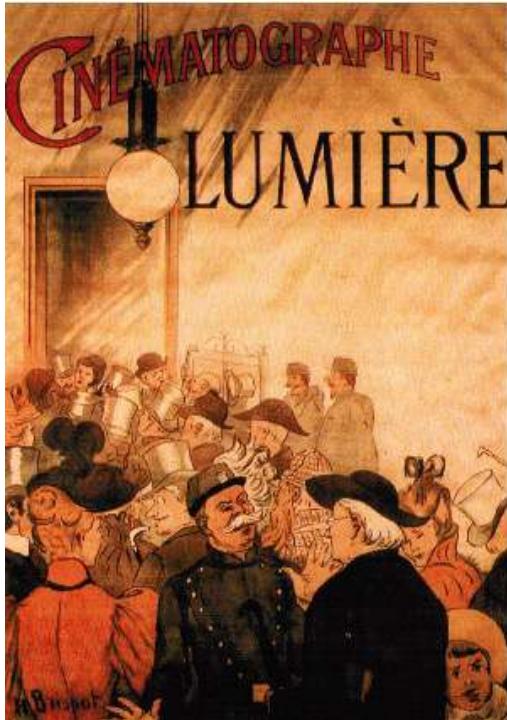
Prof. Alain Boillat

Unil
UNIL | Université de Lausanne

+ Cinémathèque suisse

La collaboration

La Première séance



Henri Brispot, première affiche pour le Cinématographe

Film réalisé en 1995 pour célébrer le centenaire du Cinématographe Lumière

Réalisation : Philippe Truffaut Prod : Association Frères Lumière

Musique Guy Skomic

Commentaire dit par Michel Piccoli

« Reconstitution de la première séance du Cinématographe dans le Salon indien du **Grand Café à Paris** : les dix vues animées des frères Lumière telles qu'elles furent présentées **le 28 décembre 1895**. Michel Piccoli profite des intermèdes pour contextualiser les conditions matérielles de cette projection assurée par Antoine Lumière, le père. » [Assoc. Frères Lumière]

*Sortie de l'usine Lumière à Lyon ou Sortie d'usine
La Voltige*

La Pêche aux poissons rouges

Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon

Les Forgerons

Le Jardinier

Le Repas

Le Saut à la couverture (ou Le Saut à la couverte ou Un Bleu à la couverte)

La Place des Cordeliers à Lyon

La Mer ou Baignade en mer



Programme de la première projection publique payante

Sur le feuillet de présentation des projections Lumière à Paris figurait le texte suivant :

« Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran. »

Source : <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>



SUJETS ACTUELS

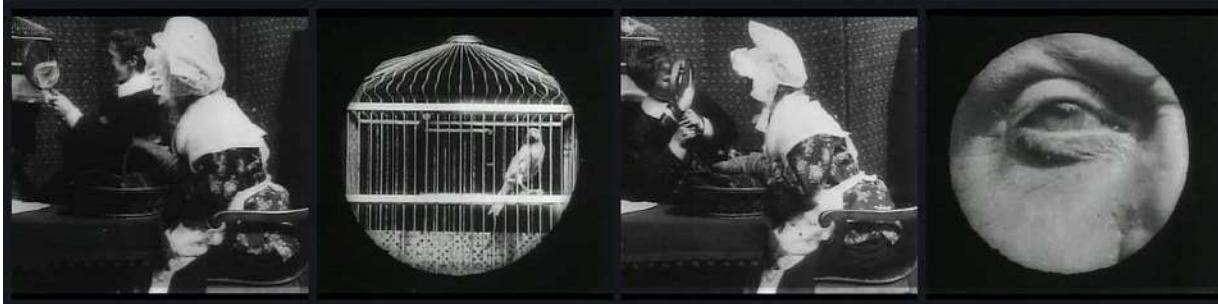
- | | |
|------------------------------------------------------|------------------------------------|
| 1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon. | 5. Les Forgerons. |
| 2. La Volière. | 6. Le Jardinier. |
| 3. La Pêche aux Poissons Rouges. | 7. Le Repas. |
| 4. Le Déchargement du Camion de Photographie à Lyon. | 8. Le Saut à la Corde. |
| | 9. La Place des Cordeliers à Lyon. |
| | 10. La Mer. |

Caractéristiques des vues Lumière

- Projection interrompue d'une bande dont la durée est d'environ 45 sec.;
- La plupart sont des vues "prises sur le vif" – elles s'efforcent de saisir le mouvement (de l'air dans les feuilles, de la fumée, de la locomotive, des vagues,...);
- Elles montrent un soin tout particulier dans le choix de l'emplacement de la caméra;
- Elles sont très clairement hautement préparées (cf. arrivée du train, sortie de l'usine);
- Elles évoquent ou reprennent des sujets, des lieux célèbres, des événements;
- Elles apportent des images du lointain;
- Certaines, exceptionnelles, se basent sur un « scénario » préexistant.

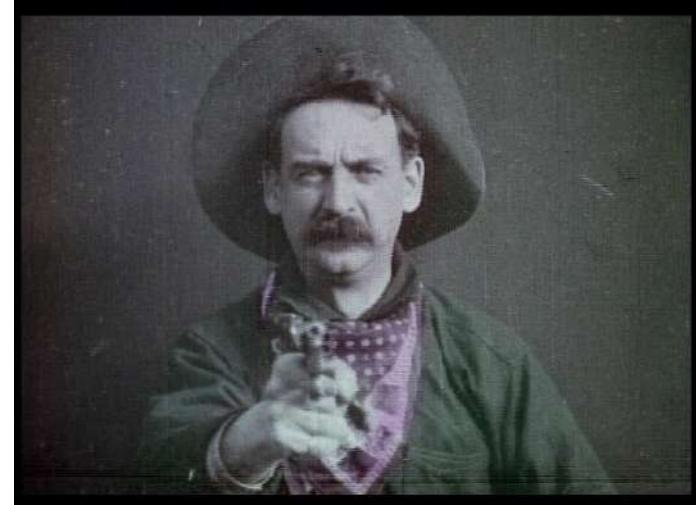


Rappel: attraction vs intégration narrative



« Le “cinéma des attractions”, c'est celui qui joue la monstruation 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.



- *Grandma's Reading Glass* (George Albert Smith, 1900)
- *The Great Train Robbery* (Edwin Stanton Porter, 1903)
- *La Photographie électrique à distance* (George Méliès, 1908)

Continuité au service du récit

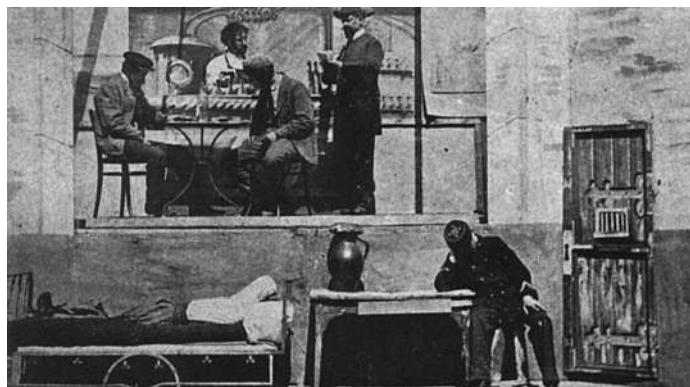
Développement de la « chronologie »: succession et causalité

Films uniponctuels:

- 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)
- Répétition dans différents lieux successifs d'une même action

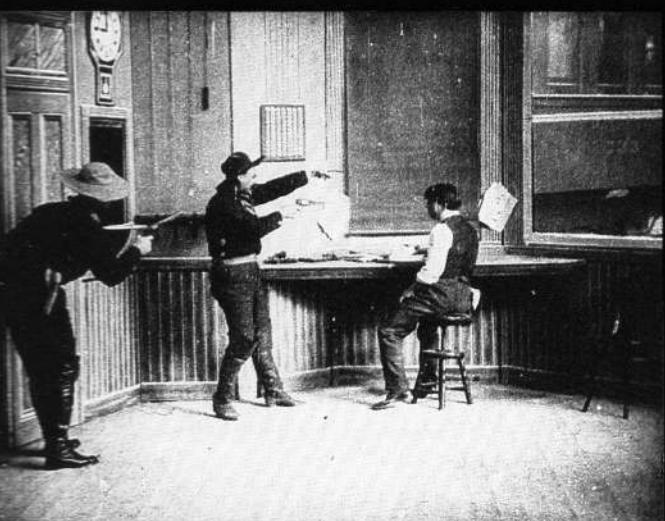


Histoire d'un crime
(Ferdinand Zecca, 1901)



Life of an American Fireman
(Edwin S. Porter, 1903)

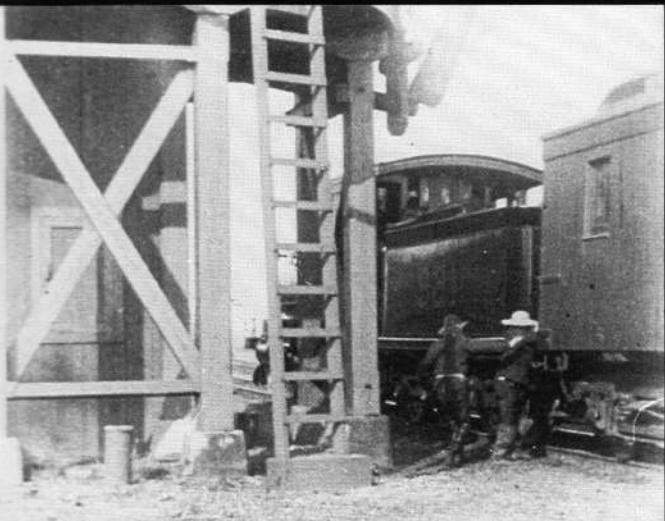
L'Attaque du grand rapide (Edwin S. Porter, 1903)



Les bandits attaquent le bureau du télégraphe de la gare,



ils tuent le postier et dynamitent le coffre du fourgon postal.



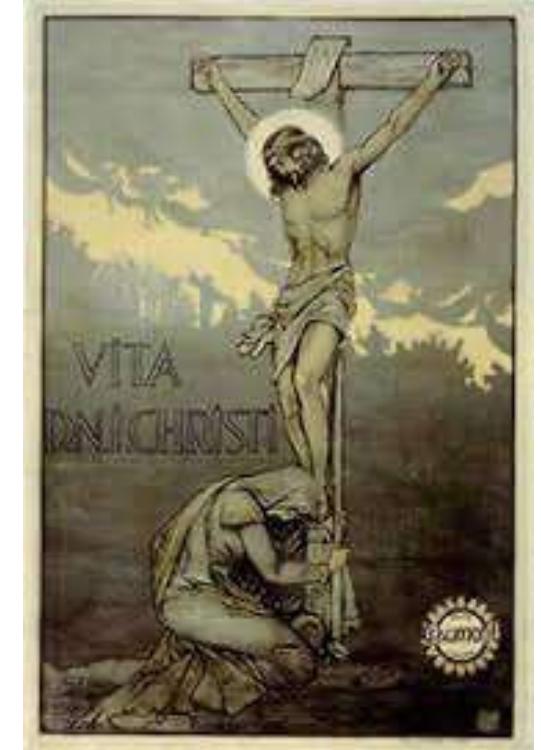
montent dans le train qu'ils ont fait stopper au point d'eau,



assomment le chauffeur et font arrêter le train.

Tiré de: Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988.

« Les premières manifestations de cette concaténation bi-univoque dans le cadre de la fiction proprement dite, ce sont les versions de la Passion tournées entre 1897 et 1898. Elles sont quatre : [...] les deux premières faisaient plus de dix minutes, une durée déjà exceptionnelle pour l'époque, mais les autres approchent ou dépassent la demi-heure ! Si l'on considère que pendant une dizaine d'années, aucun récit autre que celui de la Passion n'atteindra une telle longueur, il apparaît d'emblée que nous sommes en présence d'un phénomène privilégié, et dont il me semble évident que l'histoire classique du cinéma n'a guère mis au jour le sens profond. »



Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, p.138.

928 - MARCHÉ À SAÏGON (20 m)
série de plein air
 Code tél. : Angora

929 - MARCHÉ À HANOÏ (25 m)
série de plein air
 Code tél. : Anguille

La Vie et la Passion de Jésus-Christ

871 - I. L'ANNONCIATION (15 m)
 Code tél. : Amyle

945 - 2. L'ÉTOILE MYSTÉRIEUSE (40 m)
 Code tél. : Année

851 - 3. L'ADORATION DES MAGES (20 m)
 Code tél. : Mage

852 - 4. LA FUITE EN ÉGYPTE (25 m)
 Code tél. : Madone

939 - 5. JÉSUS PARMI LES DOCTEURS (20 m)
 Code tél. : Animé

872 - 6. LA SAINTE FAMILLE (20 m)
 Code tél. : Ana

946 - 7. LES NOCES DE CANA (25 m)
 Code tél. : Annelé

940 - 8. JÉSUS ET LA SAMARITAINE (25 m)
 Code tél. : Anis

947 - 9. LA PÊCHE MIRACULEUSE (40 m)
 Jésus étant venu un jour au bord du lac de Génézareth, en Galilée, monta dans une barque de Simon Pierre et se mit à prêcher au peuple qui se tenait sur le rivage. Ensuite il dit à Pierre d'avancer sur le lac et de jeter ses filets. Pierre lui obéit et lui qui, de toute la nuit n'avait pas pris un seul poisson, vit bientôt ses filets remplis à se rompre. Pierre, Jacques et Jean, fils de Zébédée, furent tellement saisis du miracle que Jésus leur dit : "Ne craignez rien, venez avec moi, vous serez pêcheurs d'hommes". À partir de cet instant, ils quittèrent tout pour le suivre.
 Code tél. : Annexe
Sujet dans le Supplément de septembre 1905.

948 - 10. LA MULTIPLICATION DES PAINS (30 m)
 Code tél. : Annibal

949 - 11. JÉSUS MARCHANT SUR LES EAUX
(métrage inconnu)
 Code tél. : Annoncer

950 - 12. LA TRANSFIGURATION DE JÉSUS-CHRIST (20 m)
 Une nuit Jésus emmena sur la montagne, trois de ses apôtres : Pierre, Jacques et Jean. Tandis qu'il était en prière, ses disciples, confiants, s'endormirent. Or, lorsqu'ils s'éveillèrent ils virent Jésus debout, les bras au ciel. Il leur apparut transfiguré, le visage resplissant comme le soleil, ses vêtements étincelants comme la neige. Moïse et Élie agenouillés devant sa splendeur. Or, à ce moment, une nuée lumineuse ayant couvert la montagne, Dieu apparut et leur dit : "Celui-ci est mon fils bien-aimé en qui j'ai mis toute mon affection; écoutez-le". Les disciples, pris de frayeur, se

prosternèrent le visage contre la terre, mais Jésus les releva en leur faisant promettre de ne découvrir à personne ce qu'ils avaient vu.
Code tél. : Ameter.

Sujet dans le Supplément de septembre 1905
 Note : *La Pêche miraculeuse* et *La Transfiguration* sont suivis dans le Supplément de cette phrase : "Ces deux bandes constituent deux tableaux complémentaires de la bande la Passion que nous avons éditée il y a quelque temps déjà."

854 - 13. LA RÉSURRECTION DE LAZARE (30 m)
 Code tél. : Magique

855 - 14. L'ENTRÉE À JÉRUSALEM (20 m)
 Code tél. : Maintien

853 - 15. JÉSUS CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE (20 m)
 Code tél. : Magot

856 - 16. LA CÈNE (25 m)
 Code tél. : Main

857 - 17. JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS (25 m)
 Code tél. : Mont

858 - 18. LE BAISER DE JUDAS - L'ARRESTATION (20 m)
 Code tél. : Mauvais

859 - 19. JÉSUS DEVANT PILATE (30 m)
 Code tél. : Maître

860 - 20. LA FLAGELLATION (15 m)
 Code tél. : Macérer

952 - 21. LE COURONNEMENT D'ÉPINES (15 m)
 Code tél. : Annuité

944 - 22. JÉSUS EST PRÉSENTÉ AU PEUPLE (35 m)
 Code tél. : Anneau

861 - 23. JÉSUS SUCCOMBE SOUS SA CROIX (20 m)
 Code tél. : Marcher

953 - 24. LE MIRACLE DE SAINTE VÉRONIQUE (20 m)
Code tél. : Annulaire

862 - 25. LE CRUCIFIEMENT (20 m)
Code tél. : Malheur

863 - 26. LA MORT DU CHRIST (15 m)
Code tél. : Mourir

864 - 27. LA DESCENTE DE CROIX (20 m)
Code tél. : Mandat

865 - 28. LA MISE AU TOMBEAU (25 m)
Code tél. : Manier

866 - 29. LA RÉSURRECTION (15 m)
Code tél. : Manteau

942 - 30. L'ANGE ET LES SAINTES FEMMES (15 m)
Code tél. : Annale

954 - 31. L'ASCENSION (30 m)
Code tél. : Anoblir

941 - 32. APOTHÉOSE (15 m)
Code tél. : Anisette

Note : Pathé faisait précéder cette nouvelle *Vie et Passion de Jésus-Christ* de cet avertissement : "Les exploitants n'ignorent pas la portée qu'à ce genre de spectacle sur les foules. C'est un programme toujours nouveau qui a l'avantage de toucher même les plus profanes. La série que nous présentons aujourd'hui et qui ne comporte pas moins de 32 tableaux, se recommande par les soins que nous avons apportés à la mise en scène appuyée sur des documents absolument authentiques." Ce texte se distingue quelque peu de la notice de mars 1902. Le Catalogue mentionnait l'existence d'une notice spéciale illustrée expédiée sur demande.



20 mètres = env. 1'20"

lorsqu'au détour d'une rue, une patrouille, une bienheureuse patrouille se détache de l'ombre. Très émus, l'œil aux aguets, le doigt sur la détente de leurs revolvers, ils attendent l'ennemi. Celui-ci s'amène, les mains dans les poches, l'air paterne, avec, aux lèvres, le mégot qu'il fume avec délices.

Code tél. : Byrrh

Annoncé dans le supplément de janvier 1907

Sortie : Le Scala, Lyon, 8.3.1907

VIE ET PASSION DE N. S. JÉSUS CHRIST

*Réalisation : Ferdinand Zecca
Photo et Trucages : Segundo de Chomón
Interprète : Juliette Mathieu (Marie)*

1604 - NAISSANCE (160m)

En cinq tableaux

- 1 - L'Annonciation
- 2 - Marie et Joseph arrivent à Bethléem
- 3 - L'Étoile mystérieuse
- 4 - Marche à l'Étoile
- 5 - Naissance et Adoration des Mages

Code tél. : Butoir

1605 - ENFANCE (165m)

En huit tableaux

- 1 - Le massacre des Innocents
- 2 - La fuite en Égypte
- 3 - Un archange protège leur fuite
- 4 - Le repos à la fontaine
- 5 - L'arrivée en Égypte
- 6 - La Sainte famille à Nazareth
- 7 - La Sainte famille au travail
- 8 - Jésus parmi les docteurs

Code tél. : Ciseau

1606 - MIRACLES ET VIE (215m)

En huit tableaux

- 1 - Le Baptême
- 2 - Les Noces de Cana
- 3 - Marie Madeleine
- 4 - La Samaritaine
- 5 - La Résurrection de la fille de Jaire
- 6 - La marche sur les eaux
- 7 - La résurrection de Lazare
- 8 - La transfiguration

Code tél. : Chèvre

1607 - PASSION ET MORT (410m)

En seize tableaux

- 1 - L'entrée à Jérusalem le jour des Rameaux
 - 2 - Jésus chasse les marchands du temple
 - 3 - La Cène
 - 4 - Le baiser de Judas au Mont des Oliviers
 - 5 - Jésus devant Caïphe
 - 6 - Le reniement de Saint Pierre
 - 7 - Jésus devant Pilate
 - 8 - La flagellation - Le couronnement d'épines
 - 9 - Jésus est présenté au peuple
 - 10 - Jésus tombe sous le poids de sa croix
- Miracle de Sainte Véronique

11 - Le calvaire - La mise en croix

12 - Agonie et mort

13 - La descente de croix

14 - La mise au tombeau

15 - La résurrection

16 - L'ascension

Code tél. : Cabaleur

Annoncé dans P.C.G. n°49, 1.4.1907

Sorties : La Naissance de Jésus fut présenté à l'Omnia Pathé, Paris, en fin d'année 1906 et au Nouvel Alcazar, Lyon, le 1.3.1907, accompagné par Noël d'Adam, chanté par le ténor Boulaz.

La Vie de Jésus, grande scène en 24 tableaux dont plusieurs en couleurs avec accompagnement de musique et de chants sacrés, fut présenté au Victor Hugo, Grenoble. (Cf Le Nouvelliste des Concerts n° 418 du 27.12.1907)

MARS 1914

et le paralytique - Résurrection de la fille de Jaire - Résurrection de Lazare - La Transfiguration

Code tél. : Chèvre

1607 - PASSION ET MORT DE JÉSUS (800m)

L'Entrée à Jérusalem le jour des Rameaux - Jésus chasse les vendeurs du Temple - La Cène - Jésus au Mont des Oliviers - Le Baiser de Judas - Pierre renie le Seigneur - Jésus devant Pilate - La Flagellation - Le Couronnement d'épines - Jésus est présenté au peuple - Jésus tombe sous le poids de sa Croix - Miracle de Sainte Véronique - Le Calvaire - La Mise en Croix - Agonie et mort de Jésus - La Descente de Croix - La Mise au tombeau - L'Ascension - Le Roi des Rois.

Code tél. : Cabaleur

Sortie : Kinérama Pathé, Paris, 18,19 et 20.4.1914

VIE DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

*Réalisation : Maurice André Maître
Interprète : Jacques Normand (le Christ)*

1604 - NAISSANCE DE JÉSUS (405 m)

La Fontaine de Nazareth - L'Annonciation - Marie et Joseph à Bethléem - Marie et Joseph trouvent un refuge dans une étable - L'Étoile mystérieuse - La Marche à l'Étoile - La Naissance de Jésus - L'Adoration des Mages

Code tél. : Butoir

1605 - L'ENFANCE DE JÉSUS (400 m)

Le Massacre des Innocents - L'Avertissement de l'Ange - La Fuite en Égypte - Un Archange protège la fuite de Marie et Joseph - Le Repos à la fontaine - L'Arrivée en Égypte - La Sainte Famille à Nazareth - Jésus parmi les docteurs

Code tél. : Ciseau

1606 - VIE PUBLIQUE ET MIRACLES (485 m)

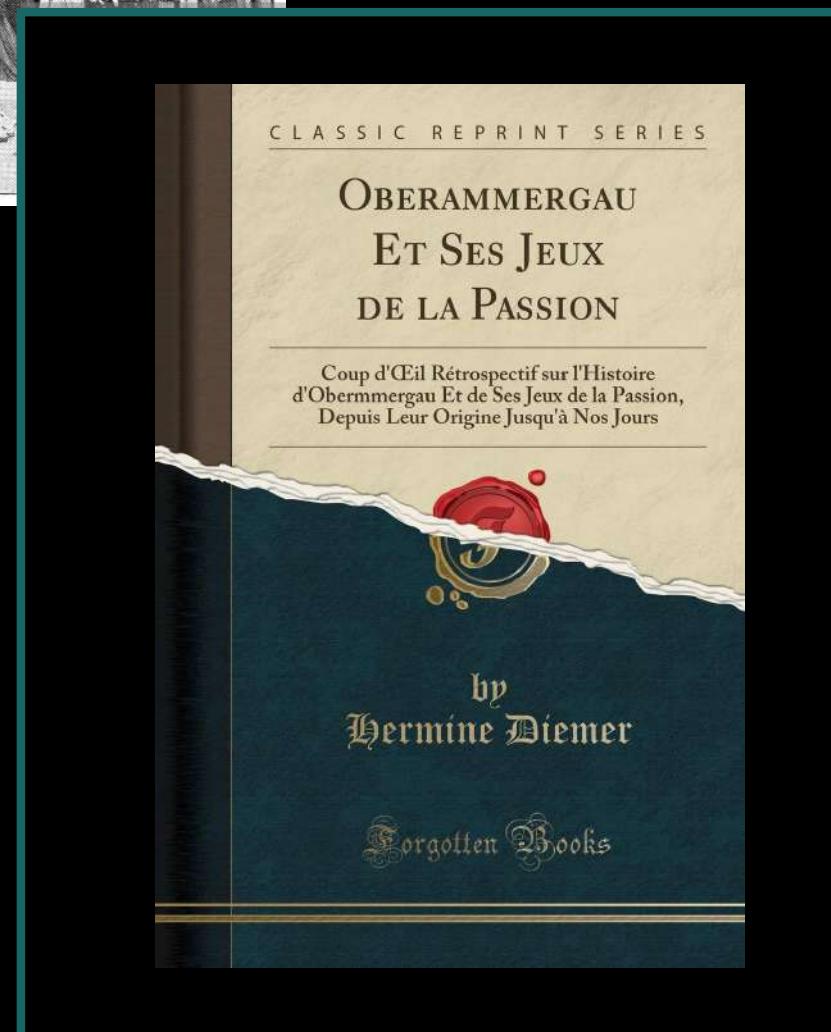
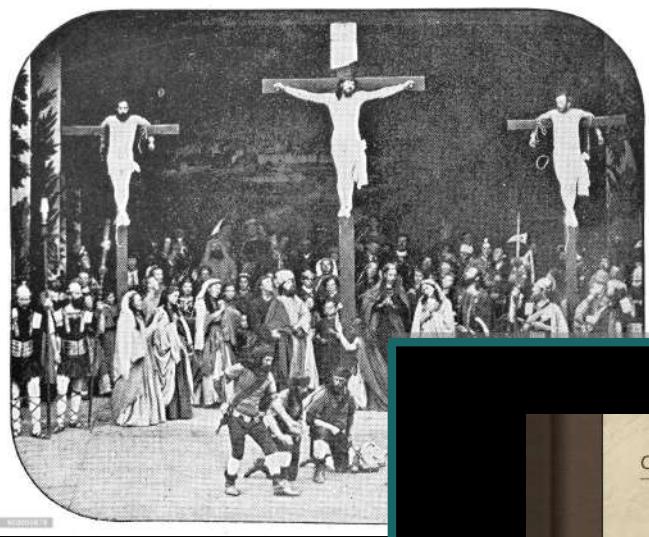
Baptême de Jésus - Les Noces de Cana - Marie-Magdeleine aux pieds de Jésus - Jésus et la Samaritaine - Jésus guérit l'aveugle



Hans Memling, *Scènes de la Passion du Christ*, vers 1470

Détail du vitrail de la Passion de la cathédrale de Chartres, 1145-1155





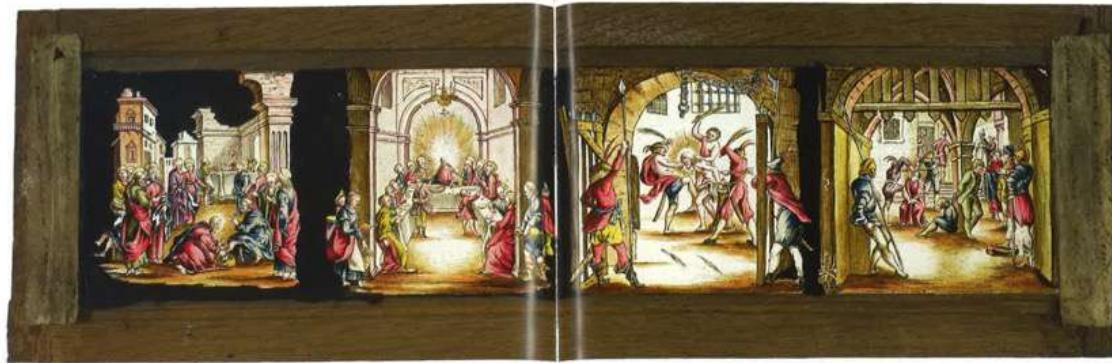


Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni,
Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma, Paris, La Martinière, 2009

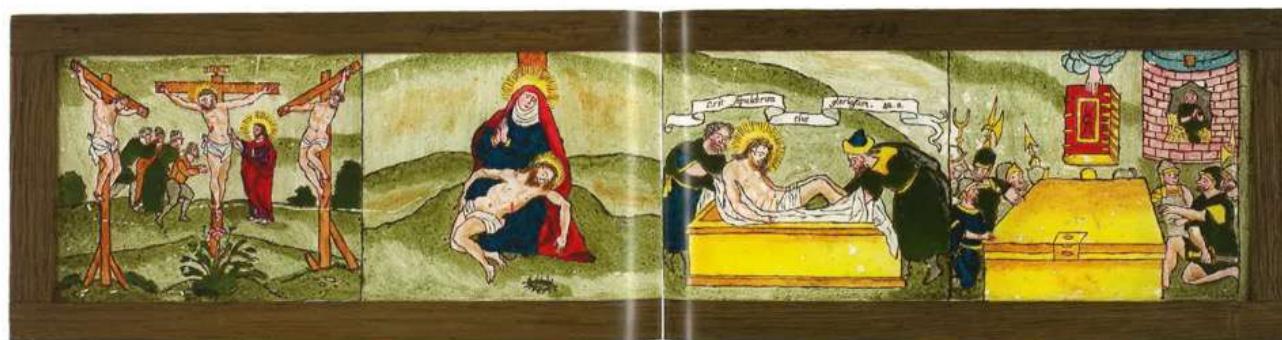


« Jésus marchait sur les eaux irritées.
La lanterne nous le montra debout,
blanc et des tresses brunes, au flanc
d'une vague d'émeraude. »
(Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*).
Plaque imprimée en série et rehaussée
de couleurs à la main,
Londres, Carpenter et Westley,
seconde moitié du XIX^e siècle.

Lavement des pieds; la Cène; flagellation de Jésus; la couronne d'épines, plaque peinte à la main, France, fin xvn^e siècle, 12,2 × 38,7 cm.



Crucifixion, pietà et mise au tombeau de Jésus, plaque peinte à la main, France, datée 1819 sur le cadre, 9,7 × 38,9 cm.



Stations du chemin de croix et vues religieuses, plaques peintes à la main (d'une série de dix vues), Italie, seconde moitié du xviii^e siècle, 5,1 × 20,1 cm.

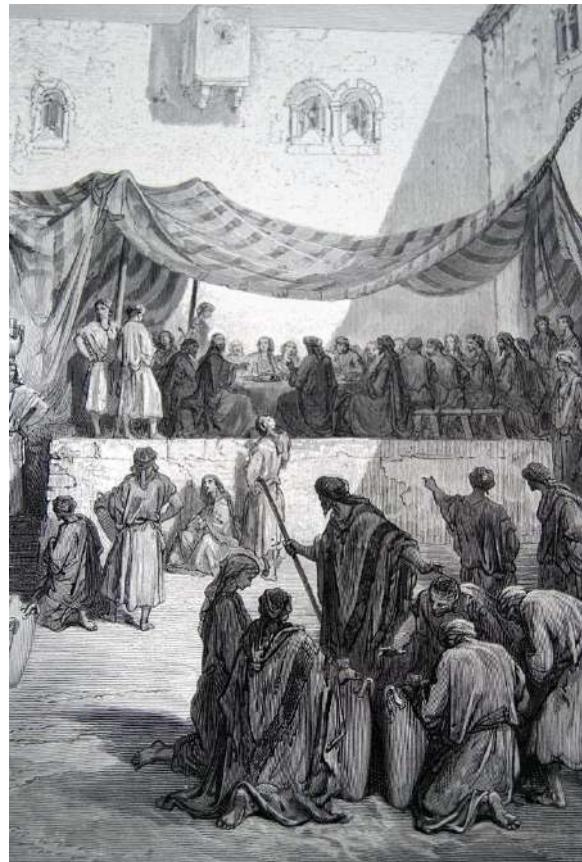
Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni,
Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma, Paris, La Martinière, 2009



Vie et Passion de Jésus
(Pathé, 1902-1907)

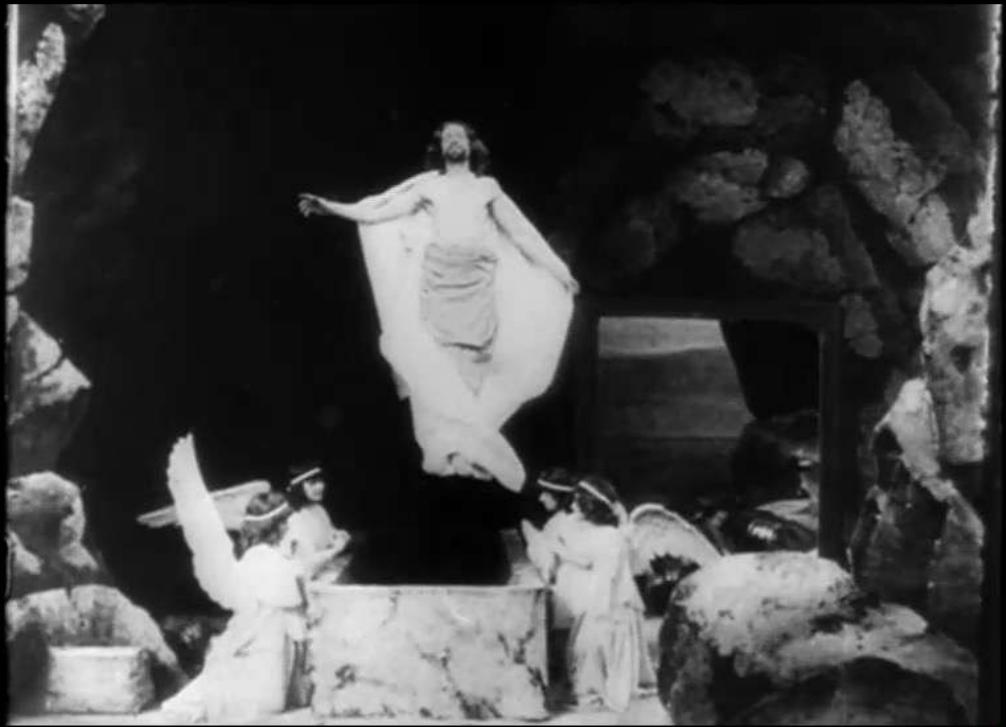
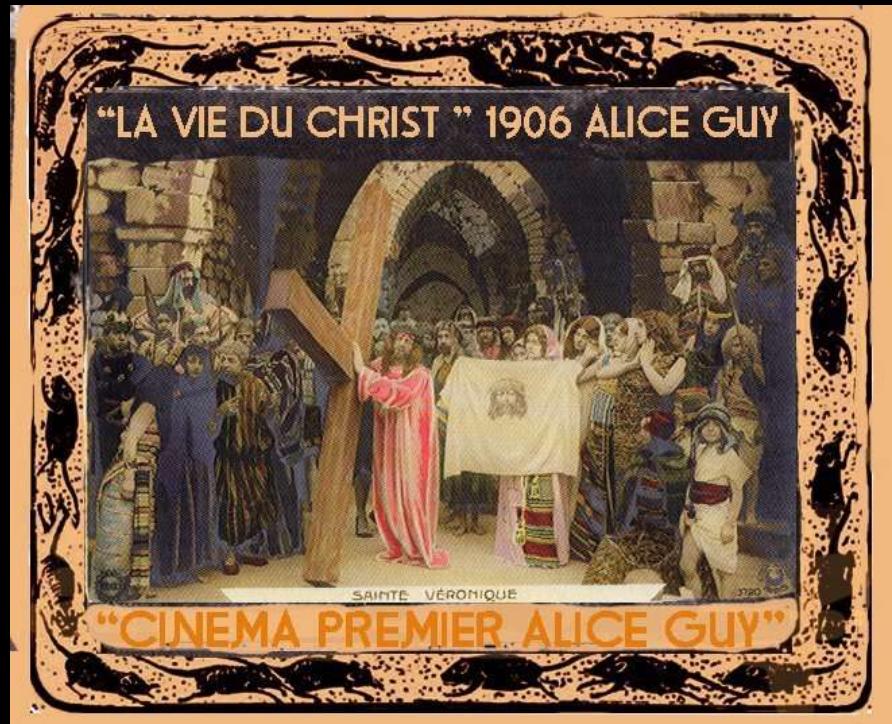
Pour une étude détaillée: Alain Boillat et Valentine Robert, « Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des « tableaux », déclinaison des motifs », n° 60, 2010, pp. 32-63, en ligne:
<https://journals.openedition.org/1895/3864>





Les Noces de Cana: gravure de Gustave Doré dans *La Sainte Bible* (1866) et l'un des « tableaux » du film Pathé

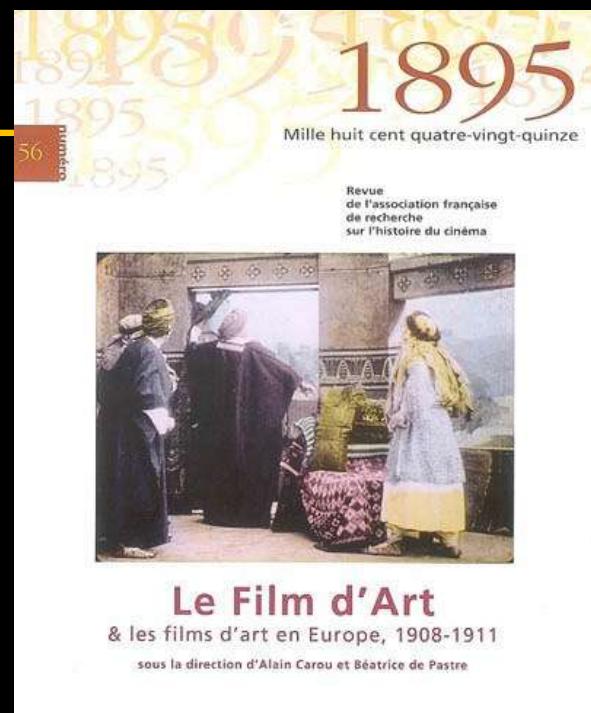




La Naissance, la Vie et la Mort du Christ
(Alice Guy, 1906): les miracles motivent
l'usage de « trucs » spectaculaires

« La cinématographie de composition qui prétendait faire concurrence au théâtre, et qui ne pouvait le tuer, incline aujourd’hui à le suivre docilement. Elle se rapproche de l’art dramatique, lui emprunte ses sujets [...].

Faut-il se louer de ces rapports du cinéma avec le vrai théâtre? Je le crois. Non pas que l’un et l’autre puissent s’absorber. C’est un vain effort. Mais parce que, en se rapprochant de la vue dramatique et de l’art, les scénarios et les artistes qui les interprètent vont nécessairement s’ennoblir. »



Le critique George Dureau dans *Ciné-Journal*, 15 septembre 1908 (cité par Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, II, p. 474).

Entreprise de légitimation culturelle du médium cinématographique: interprètes et artistes reconnus, sujets « nobles » adaptés d’œuvres littéraires ou inspirés d’œuvres picturales, de hauts faits historiques ou de l’histoire religieuse.
Reproche récurrente: théâtralité



Musique spécialement composée pour le film par Camille Saint-Saëns (né en 1835), compositeur de renom notamment connu pour ses opéras (orchestre dans la salle, rarement utilisé après la première)

Mots d'un chroniqueur théâtral:
« Il faut que les personnages agissent et qu'ils agissent clairement [...] et que chacun de leurs mouvements soit expressif, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet. »

Adolphe Brisson, « Le Film d'Art », dans Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma: naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 171.

Publication du scénario de *L'Assassinat de Duc de Guise* (Henri Lavedan, André Calmettes et Charles LeBargy, 1908) dans *L'Illustration* en novembre 1908

« Les lecteurs de *L'Illustration* seront heureux d'en trouver ici le scénario, illustré de quelques agrandissements choisis parmi les 18'828 clichés qui composent cette bande de projection de 314 mètres de long. »

L'Illustration, n.3430, 21 novembre 1908

56 | 2008

Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)

Une production à réexaminer

L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ?

L'Assassinat du duc de Guise as a "semi-finished" product

François Albera

p. 94-122

<https://journals.openedition.org/1895/4065>

L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE

DRAAME CINÉMATOGRAPHIQUE
EN SIX TABLEAUX
PAR M. HENRI LAVEDAN, de l'Académie française.
21 Novembre 1908

L'Assassinat du duc de Guise, au château de Blois, fut — comme nous l'avons expliqué dans un article du 31 octobre dernier — un des premiers spectacles cinématographiques montés sur le théâtre du « Film d'Art » : il s'est « déroulé », pour la première fois, cette semaine, à la salle Charras, devant le public parisien, qui lui a fait le plus chaleureux accueil, et il va être popularisé par le cinématographe dans le monde entier.

Les lecteurs de *L'Illustration* seront heureux d'en trouver ici le scénario, illustré de quelques agrandissements choisis parmi les 18'828 clichés qui composent cette bande de projection de 314 mètres de long. Il ne faut voir, bien entendu, dans ce texte, dont notre éminent collaborateur a eu la bonne grâce de nous laisser prendre copie, que des notes et des indications qui n'étaient nullement destinées à être publiées : la lecture n'en est pas moins saisissante. Ce n'est qu'un brouillon : mais le brouillon d'un maître écrivain.

PREMIER TABLEAU
AU CHATEAU DE BLOIS.
CHEZ LA MARQUISE DE NOIRMOUTIERS,
VENDREDI 23 DÉCEMBRE 1588.
CINQ HEURES DU MATIN.

Le duc de Guise : M. ALBERT LAMBERT.
Un page : Mlle BOVY.
La Marquise de Noirmoutiers : Mlle ROBINNE.

Une chambre (au château de Blois), fenêtre à meaux au fond. Cheminée. Au-dessus un portrait du roi Henri III. A gauche, dans le fond, une portière cachant une porte qui donne dans la chambre à coucher de la marquise. A droite, au fond, autre porte de service. Table, deux fauteuils. La chambre est vide. Par la porte du fond, soulevant la tapisserie, entrent Guise et la marquise. Cette dernière en déshabillé de matin. Guise soutient amoureusement dans ses bras sa maîtresse. Entrée d'un page du duc. Il lui remet un billet. Le duc l'ouvre et lit : *Donnez-vous de garde : on est sur le point de vous jouer un mauvais tour !* La marquise veut savoir ce que contient le billet. Guise consent à le lui montrer. Elle est prise de peur. Le duc hausse les épaules, écrit sur le même

paper. Il n'ose pas, et jette le papier. La marquise, suppliante, s'oppose à son départ. Le duc résiste avec une tendre fermeté. Il faut qu'il sorte. Sur la table où une collation a été préparée, il prend un verre et se versé un coup de vin, puis se sépare de son épée, jette son manteau sur ses épaules, se coiffe de son chapeau, embrasse la marquise avec effusion et, s'arrachant à ses étreintes, sort vivement. Une fois seule, celle-ci, ouvrant les volets, guette à travers le vitrail le passage du duc dans la cour et lui envoie un dernier baiser.



paper. Il n'ose pas, et jette le papier. La marquise, suppliante, s'oppose à son départ. Le duc résiste avec une tendre fermeté. Il faut qu'il sorte. Sur la table où une collation a été préparée, il prend un verre et se versé un coup de vin, puis se sépare de son épée, jette son manteau sur ses épaules, se coiffe de son chapeau, embrasse la marquise avec effusion et, s'arrachant à ses étreintes, sort vivement. Une fois seule, celle-ci, ouvrant les volets, guette à travers le vitrail le passage du duc dans la cour et lui envoie un dernier baiser.

DEUXIÈME TABLEAU

LA CHAMBRE À COUCHER DU ROI HENRI III,
AU CHATEAU DE BLOIS, LE MÊME JOUR, À LA MÊME
HEURE.

Le roi Henri III : M. LE BAROY.
Du Haide, — Bellegarde, — Sainte-Malines, — Sérac, —
Chalairé, — La Bastide, — Loignac, — Ornano, —
Rambouillet, — D'Aumont, — Saint-Gaudin, — Halfrénas,
Herblade, — Saint-Gaudin, — Saint-Capudal, — Herbe-
fada, — Revol.

La chambre à coucher du roi Henri III. Une lampe est placée sous le manteau de la cheminée.

Le roi, habillé, est assis sur son lit, défait, seul, songeur, jambes pendantes, l'œil fixe dans une pensée, balançant machinalement la boule du billard qu'il tient de la main droite. Quatre heures sonnent à une des horloges. Il tressaille, se lève.



On frappe au même instant à la porte qui donne dans l'antichambre du cabinet vieux, il va doucement à cette porte, demande à travers : « Qui est là ? » Sur la réponse que lui fait du Halde, il ouvre avec précaution. Du Halde entre. Le roi referme vivement la porte. Du Halde, homme de trente ans, fort, écuyer du roi. Il a son épée. Du Halde, à l'interrogation du regard du roi, fait signe de la tête que tout va bien, et il indique aussitôt du pouce, par-dessus son épaulé, dans la direction de la porte, que les autres viennent derrière lui : « Tenez, sire, écoutez ! » Le roi prête l'oreille. Oui, effectivement. Du Halde va à la porte, passe la tête, ouvre la porte pour livrer passage à Bellegarde et à quatre ordinaires. Ils entrent l'un après l'autre, saluent le roi. Comme ils ne surviennent pas le bruit de leurs pas ni leurs gestes, le roi, très inquiet et frémissant, leur impose prudence et silence, le doigt sur les lèvres : « Pas si fort, messieurs, je vous prie ! »

Les quatre ordinaires, après une inclinaison : « Pardon ! sire », atténuant aussitôt leurs manières, vont à l'écart, à reculons, sur la pointe des pieds, se ranger contre la muraille. Il ne fait pas très clair. Le roi appelle d'un geste Bellegarde et lui demande, mettant la main sur ses yeux en façon d'abat-jour et regardant les quatre ordinaires qui sont à quelques pas : « Lesquels est-ce ? » Bellegarde, alors, faisant signe aux quatre ordinaires de se rapprocher, ceux-ci obéissent et Bellegarde les nomme au roi l'un après l'autre : Monsieur de Sainte-Malines, salut. Monsieur Sérics, salut. Monsieur Chalabre, salut. Monsieur La Bastide, salut. L'ero : « Bien, messieurs, à tout l'heure. Veuillez attendre là. » Les quatre ordinaires s'écartent et reprennent leur place contre le mur. Par la même porte du fond entre Revol (qui vient dire tout bas quelque chose au roi). Il lui dit qu'on n'a pas encore vu le duc au château. Le roi est vivement contrarié ; désignant alors à Revol une des fenêtres, il lui dit d'y aller, de s'y poster, de regarder et, quand il verra passer Guise dans la cour, de l'avertir. — « Bien, sire. » Revol y va, ouvre les volets de bois, regarde avec attention. Aussitôt, on frappe à la porte.

Sur un signe du roi, La Bastide va à la porte, demande le mot au travers, fait signe du visage que ce sont les autres et ouvre. Entrent Loignac, Ornano, Rambouillet, d'Aumont, Montséry, Dugues, Halfrénas, Herblade, Saint-Gaudin et Saint-Capudal. Le roi, au fur et à mesure qu'ils entrent rapidement et le saluent l'un après l'autre, manifeste sa satisfaction et les compte sur ses doigts, leur imposant silence comme aux commandes.

Les voilà tous entrés et rassemblés... Revol est toujours posté à son observatoire dans l'embrasure surélevée d'une ou deux marches. Le roi, de loin, tourné vers lui, l'appelle. Revol retourne la tête vers le roi. « Eh bien ! fait le roi. — Rien ! fait Revol. — Ah ! (L'ero se déprite.) Mais tout à coup Revol, qui s'était remis à regarder, fait un geste de triomphe : « Si ! c'est lui ! le voilà, en bas ! qui traverse la cour ! » Mouvement parmi les ordinaires. Le roi s'élançe près de Revol, regarde aussi. Oui ! Comme il marche ! tête haute, insolent ! Le roi l'unité ! Soudain, descendant les marches de l'embrasure, il appelle, d'un geste de haine foudroyante, tous les hommes qui, du coup, viennent à lui, il les lance à la croisée : « Regardez bien cet

homme-ci, en bas... » Tous : « Oui... oui... » Le roi est revenu au milieu de la chambre. « Eh bien, il va entrer par cette porte... là... » Il désigne la porte du premier plan à droite de son lit. « Oui... oui... font les ordinaires... nous comprenons... » Le roi continue : « Il faut qu'il soit ici, étendu à terre... » Le roi frappe le parquet du talon avec dégoût et colère, comme s'il frappait un cadavre. Et, se redressant aussitôt, les enveloppant tous du regard, la main tendue dans un geste suprême d'ordre : « Je vous le



commande, je suis le roi... » Tous les chapeaux sont en l'air à la minute au bout des poings crispés. « Jurez ! fait le roi. — Nous jurons ! nous le jurons ! » Ils étendent tous la main vers lui. « Sur le Christ ! fait le roi désignant le crucifix dans le fond de son lit. Toutes les mains se tendent à nouveau vers le crucifix du lit. « C'est très bien, messieurs... » Et voilà maintenant le roi, fatigé, inquiet, souria, agité, allant de l'un à l'autre, touchant leurs épées, leur demandant à les voir... si elles sont bonnes ? essayant le piquant sur le bout du doigt. Quelques-uns les tirent, les plient, la pointe sur le parquet, avec des aises : « N'ayez crainte, sire, rapportez-vous-en à elles... et à nous. — Avez-vous aussi des poignards ? demande le roi à un. (Celui-ci en a un et le lui montre.) — Et vous, monsieur ? demande le roi à un second. — Je n'en ai pas, sire. — Oh ! fait le roi consterné. — Et vous ? demande-t-il à un troisième. — Non plus : (Le roi est encore plus effrayé.) — Il vous en faut !... Attendez ! j'ai votre affaire. » Il va à son prie-Dieu, près du lit, en ouvre, avec une petite clé, qu'il tire de ses chausses, la porte de devant et prend plusieurs poignards qui s'y trouvent. Ils les leur apporte, presque joyeux, et les leur distribue... Au troisième qu'il a donné, il les repart à tous trois des mains de ceux auxquels il les a remis et va les tenir tous par la pointe au-dessus du prie-Dieu, puis les leur rend avec l'air de dire : « Maintenant, c'est souvent ! Vous ne pouvez plus le manquer. » Ensuite, les écartant tous du geste, il leur montre la porte qui va de sa chambre à l'antichambre du cabinet vieux, il les appelle, amicalement, sournois, de l'index replié : « Suivez-moi, tous ! » Tous le suivent. Arrivé près de la porte en question, il les fait entrer, l'un après l'autre, dans l'antichambre du cabinet vieux dont la porte reste ouverte. Une fois qu'ils y sont tous, groupés près de la porte et passant leur tête vers la chambre du roi, le roi les quitte, leur commandant : « Regardez-moi bien ! » Les autres ne le lâchent pas du regard, du fond de cette étroite porte où leurs dix à douze têtes tendues sont pressées. Le roi revient sur ses pas au premier plan, monte la porte par où entre Guise, celle placée à droite de son lit : « C'est là qu'il va entrer ! » Oui, oui ! font les têtes des ordinaires dans le fond. Le roi, continuant sa comédie, suit le pied droit de la porte, changeant sa démarche, aïtier, superbe, contrefaisant le duc de Guise, légère charge (les ordinaires en sourit) : C'est bien lui ! On le voit ! Le roi, lentement, s'avance à travers la pièce, allant vers la porte où sont les ordinaires... A ce moment, et quelques mètres avant d'y arriver, il leur fait signe de laisser retomber la portière de tapisserie qui est devant la porte et qu'un d'entre eux tente de lever la main. On lui obéit. La portière retombe, les masquant tous. Le roi continue sa marche vers la porte, il arrive près de la portière, la soulève, se trouve en face des hommes immobiles, et, alors, avec ses deux poings fermés comme s'il tenait des poignards, il leur fait signe avec véhémence de le frapper tous, à ce moment-là. Et il se frappe la poi-

« Le scénario original manuscrit [...] diffère nettement de la version publiée dans *L'Illustration* du point de vue sonore. Cette deuxième version élimine bon nombre de dialogues en donnant la primeur à la narration, et celle-ci est souvent « purgée » des situations d'écoute et de production de bruits. S'agissant des cartons, on observe qu'ils ne représentent dans aucun cas une transcription écrite d'une parole proférée – ils représentent ce qu'ils sont: de l'écriture. »

François Albera, « *L'Assassinat du Duc de Guise*, produit « semi-fini »? », 1895, n° 56, décembre 2008, p. 115.

LA REVUE DU CINÉMA

CAHIERS MENSUELS DE L'ART DU FILM

Série nouvelle

Tome III

Juillet 1948

Nº 15

Sommaire

HENRI LANGLOIS.....	Notes sur l'histoire du cinéma....	3
HENRI LAVEDAN....	<i>L'Assassinat du duc de Guise</i> (scénario en 6 tableaux)	16

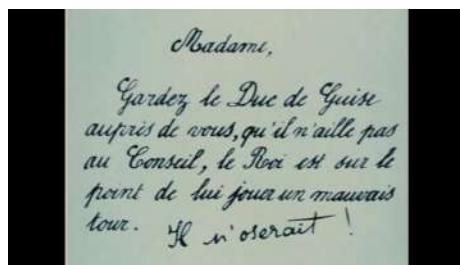
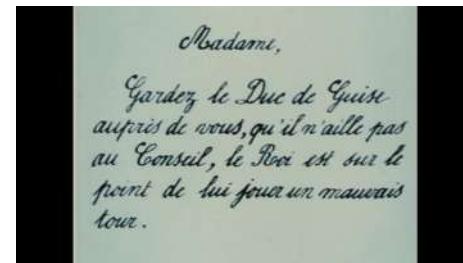
« L'Assassinat du duc de Guise », peinture d'histoire de Paul Delaroche, musée Condé (1834) – le style pompier donne une identité française au sujet.



Contexte des guerres de religions en France (huguenots vs. catholiques) – la 8^{ème} et dernière – , 1588, château de Blois : guet-apens tendu par le roi Henri III, soutenu par l'armée d'Espagne, pour supprimer le chef de la Sainte Ligue catholique qui avait enjoint la population de Paris à le chasser.





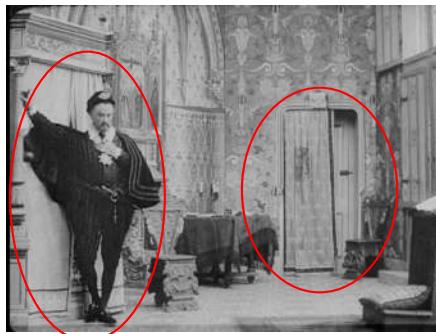


L'Assassinat du Duc de Guise (1908)

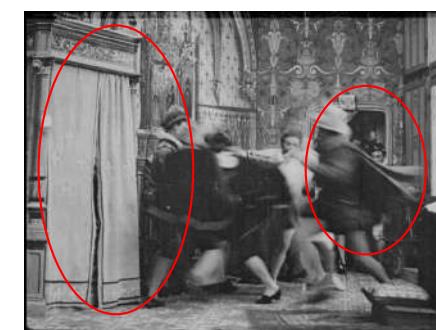
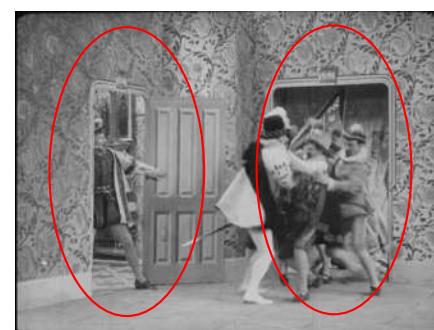


Premier tableau

**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)

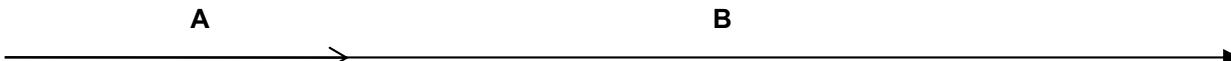
Le cinéma des débuts aux Etats-Unis

- 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 Lloyd, Lon Chaney, Theda Bara,...
- Griffith rejoint les Indépendants en 1913 – avec son équipe, dont le caméraman 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 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 »

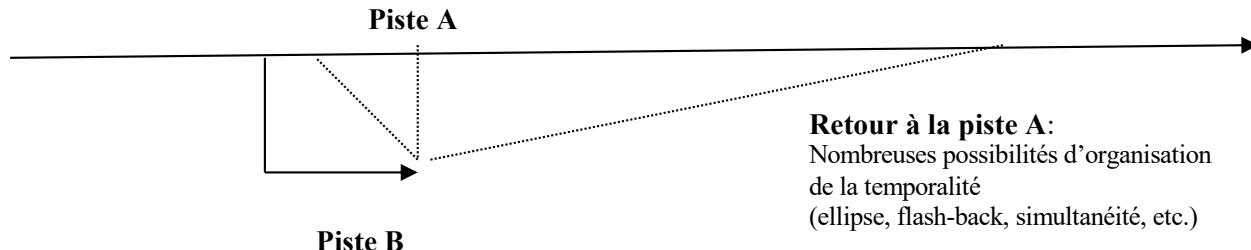


Ex: *Le Voyage dans la lune*

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

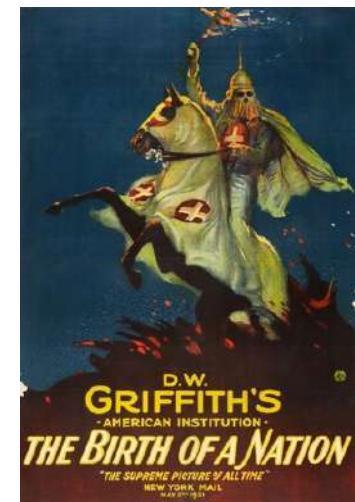


D.W. (David Wark) Griffith (1875-1948)

- 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 Ennemy*, *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

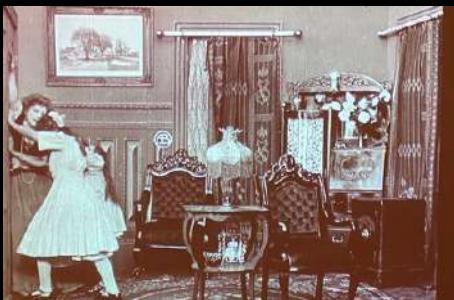
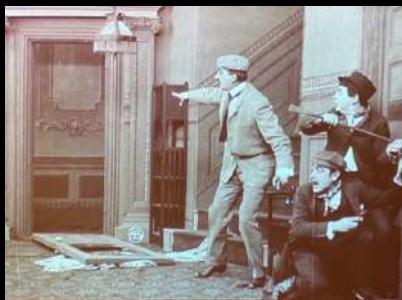
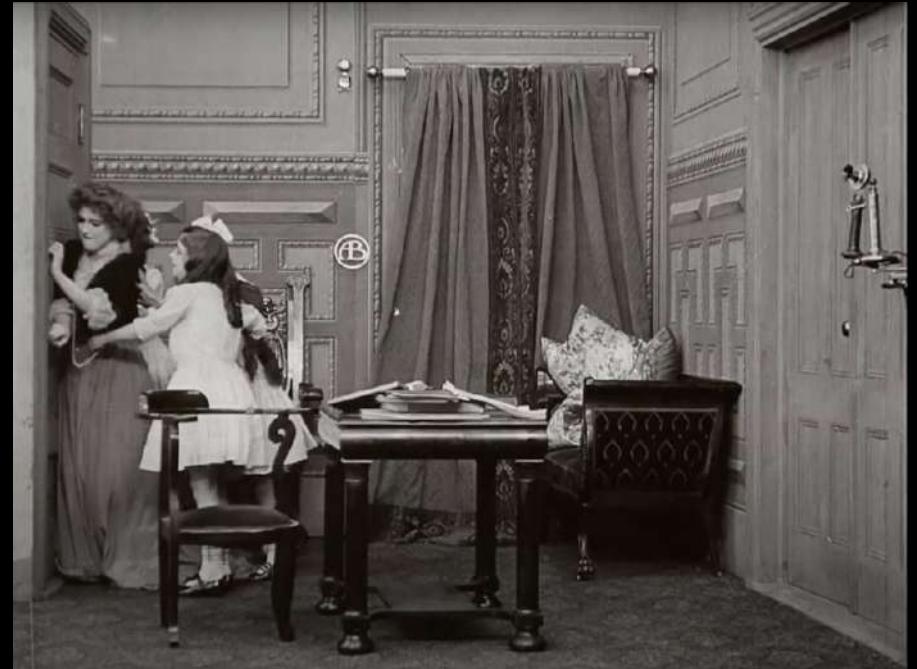
1909 ~ UNITED STATES
D.W. GRIFFITH



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



The Lonely Villa:
une menace venue de l'espace adjacent, avec un seuil bord-cadre

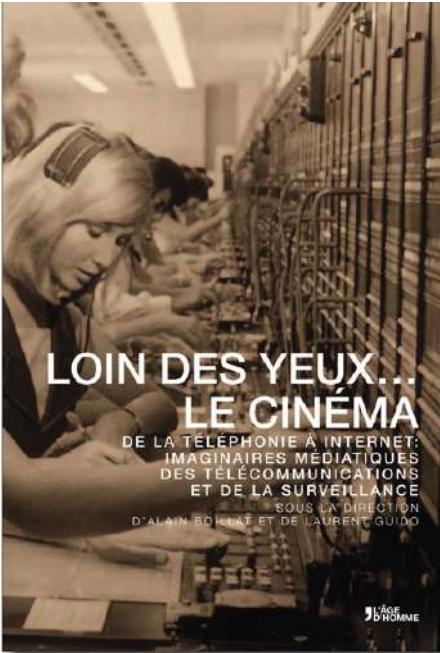


L'appel à l'aide: alternance entre les deux espaces – la téléphonie comme nouveau rapport au temps et à l'espace



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



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

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.

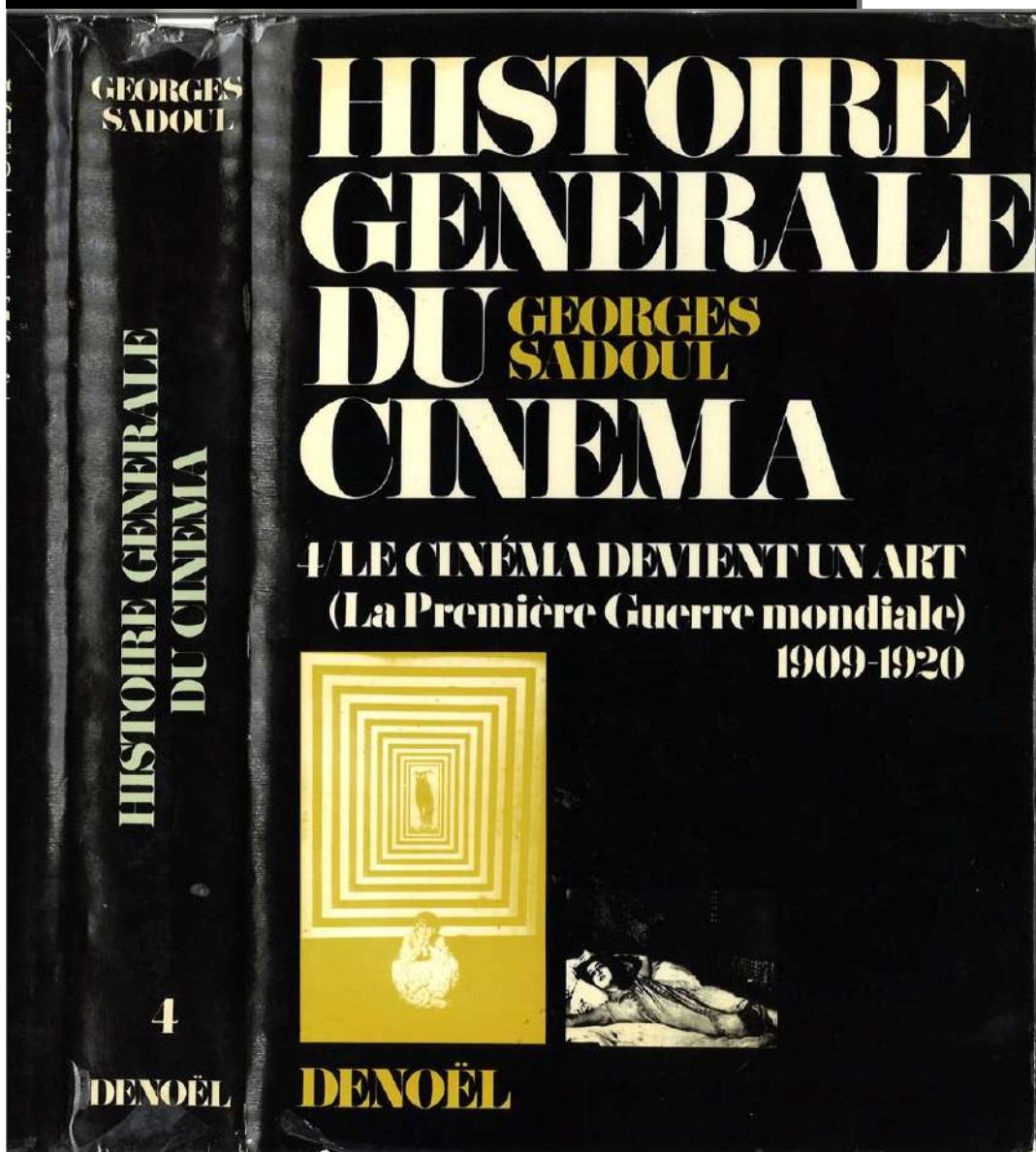
Une intrigue parente, mais avec une issue tragique, dans *Le Médecin du château*, un film Pathé de 1908.

« Si le film [*A Lonely Villa*] est fréquemment cité comme matrice pour des mélodramas 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*

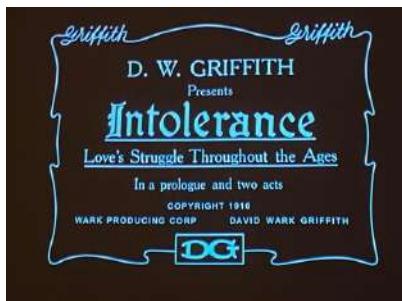


Griffith se trouvait devenir un véritable carrefour. Beaucoup de routes convergent vers lui, et beaucoup d'autres routes vont partir de lui. Il est une étape considérable de l'art du film, *Naissance d'une Nation* n'aurait pas eu une importance aussi décisive, si le film n'avait été aussi un énorme succès 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 trusteurs 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.



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 puritaire;
- France de la seconde moitié du XVI^e siècle: la lutte des catholiques contre les Huguenots conduit 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 – attaque de l'armée perse de Cyrus le Grand, dissensions internes (conflit résultant de la croyance en deux dieux différents).





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.

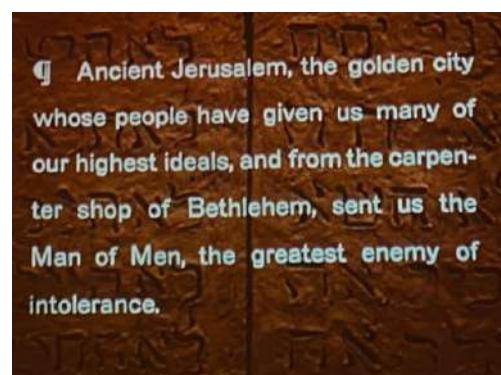
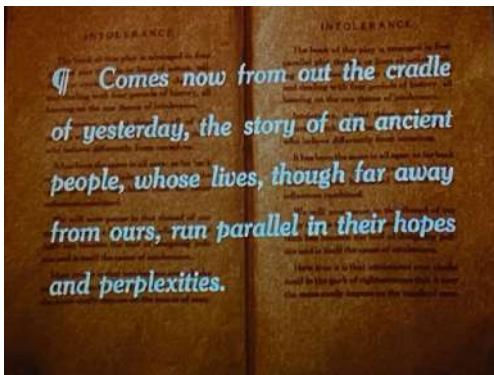


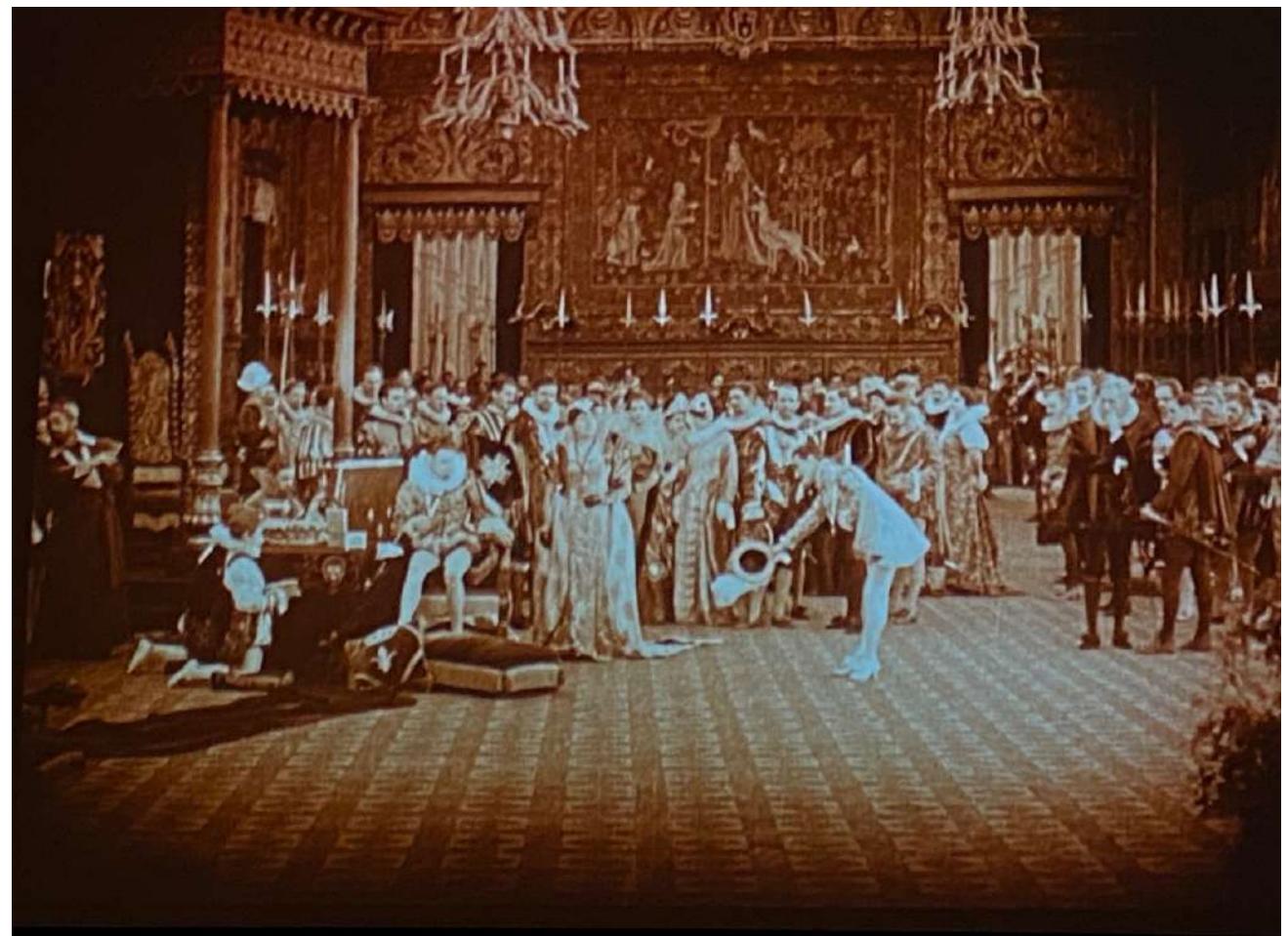
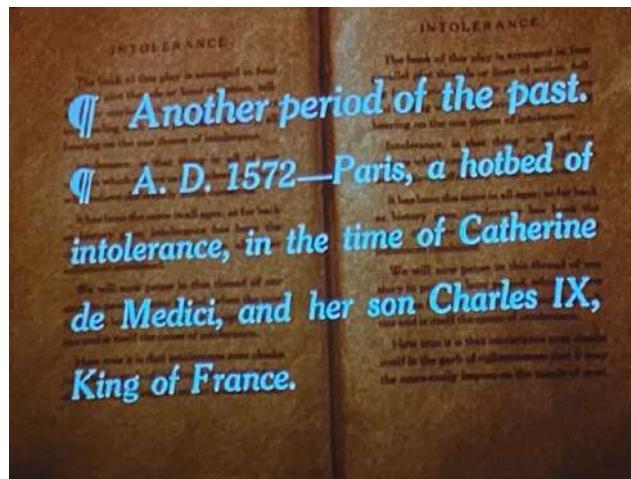
La piste des évangiles, à l'instar des Passions filmées des premiers temps

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





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



Myriam Cooper (« The Friendless One »)



Mae Marsh, épouse de l'accusé innocent, mère (« The Dear One »)



Constance Talmadge (« Mountain Girl »)

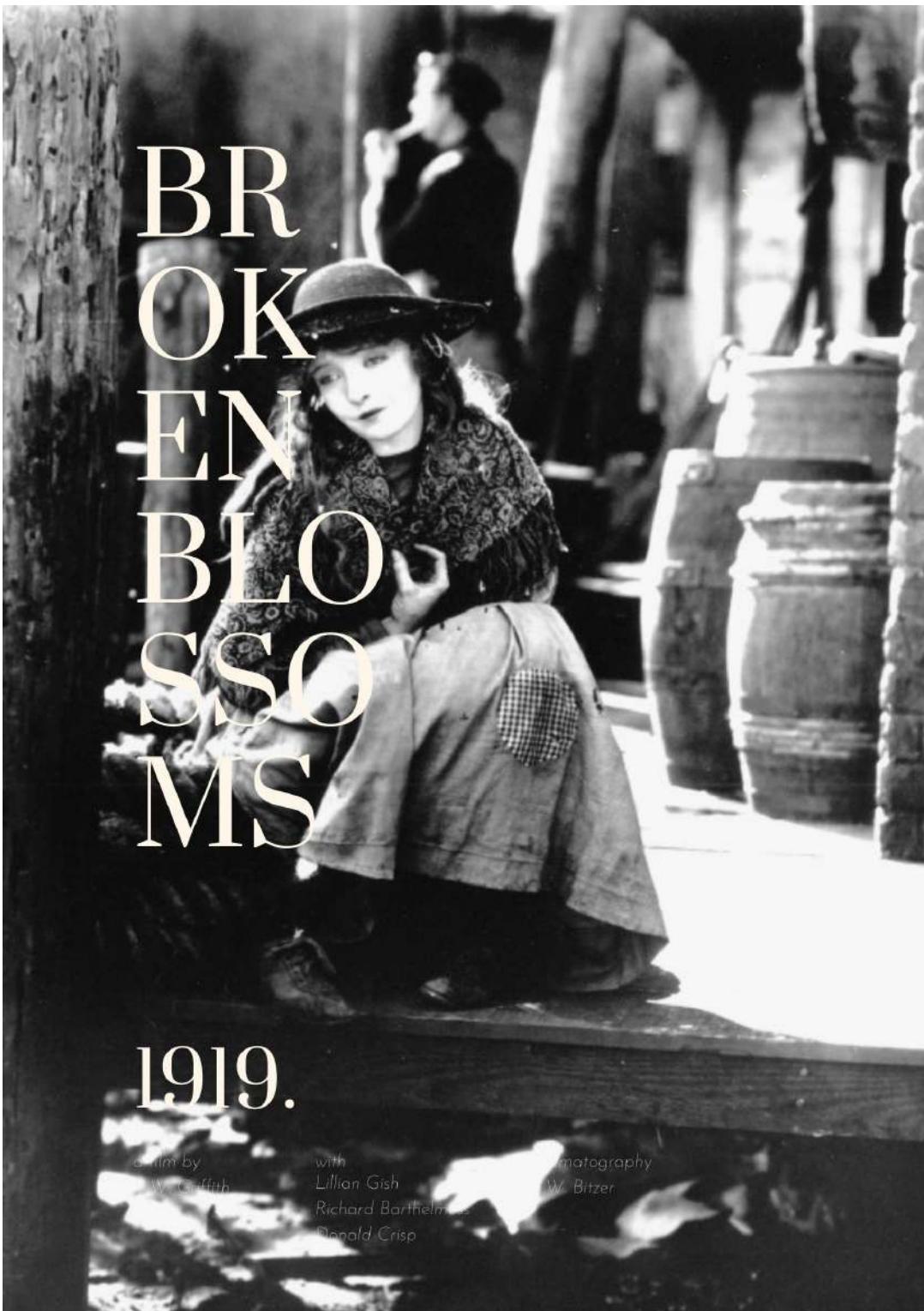
BR OK EN BLO SSO MS

1919.

a film by
W. Griffith

with
Lillian Gish
Richard Barthelmess
Donald Crisp

cinematography
W. Bitzer



Lilian Gish

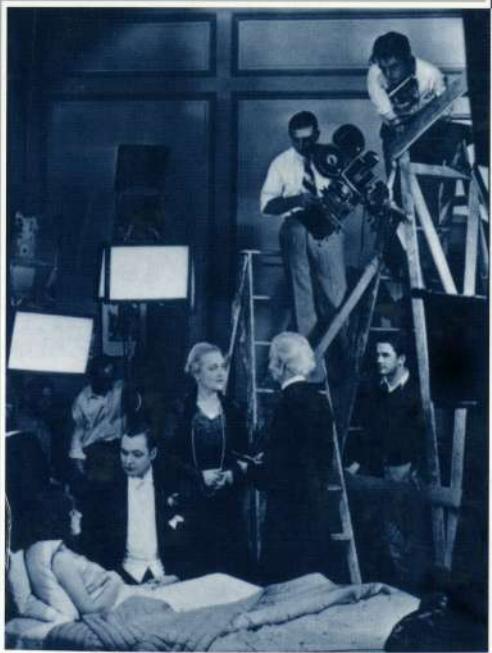
Le Lys brisé, à visionner sur
le Moodle du cours

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 « Powerty Raw »: 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
- **Star system**
- **Hégémonie renforcée à partir de la généralisation du parlant**

THE CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA

Film Style & Mode of Production to 1960



*David Bordwell,
Janet Staiger and
Kristin Thompson*

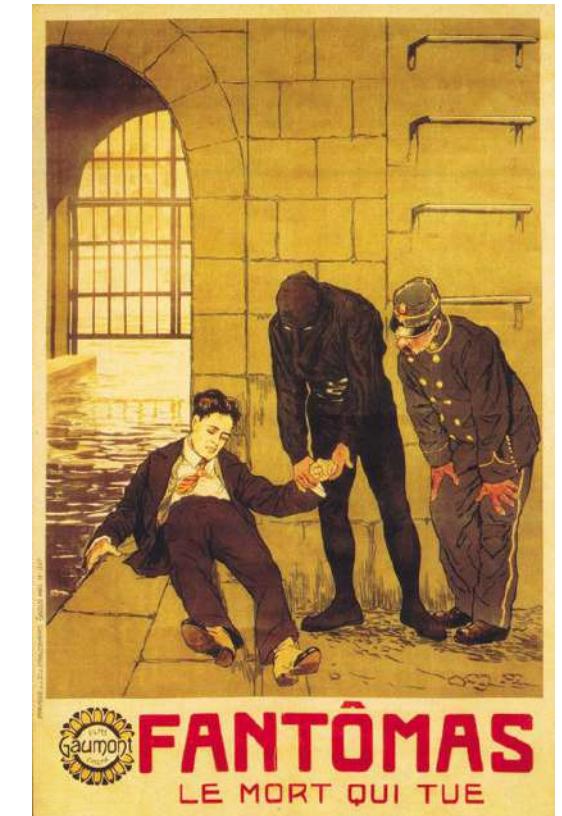
A King's Crown Paperback

Ouvrage synthétique en français:
Jacqueline Nacache, *Le Film hollywoodien classique*,
Paris, Nathan, 1997

France, années 1910 – La période de transition



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)



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.

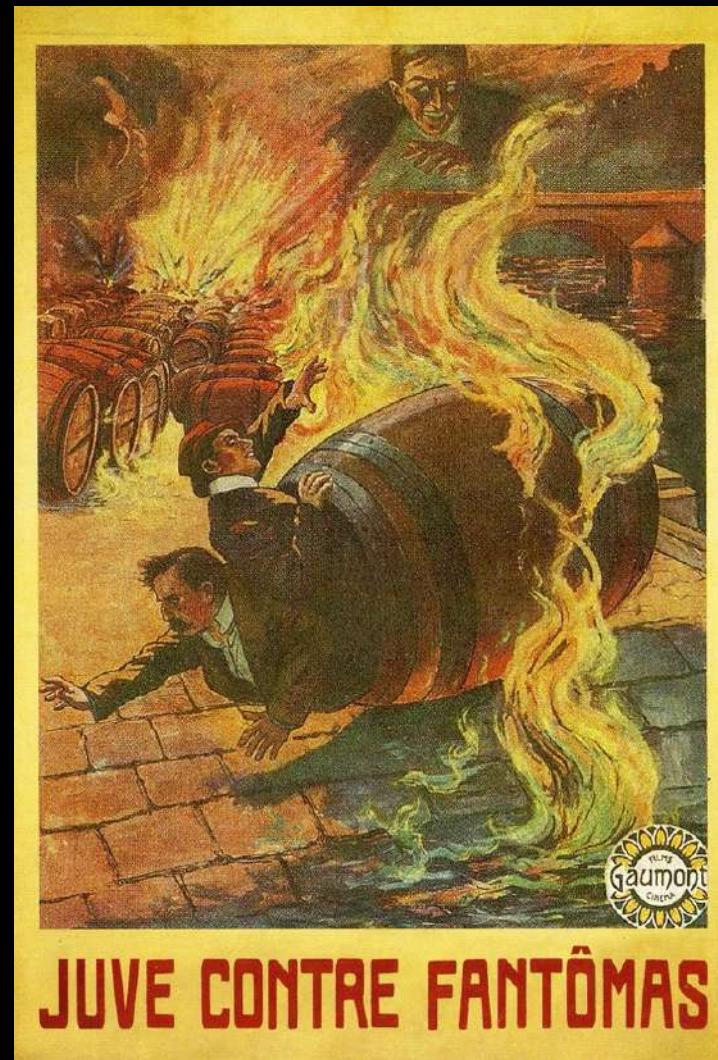


ξ ————— ξ
ξ ————— ξ
Troisième partie:
La Villa hantée

ξ ————— ξ
ξ ————— ξ
Première partie:
La catastrophe du
Simplon-Express

ξ ————— ξ
ξ ————— ξ
Quatrième partie:
L'Homme noir.

ξ ————— ξ
ξ ————— ξ
Deuxième partie:
Au "Crocodile"





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 Fantomas !



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

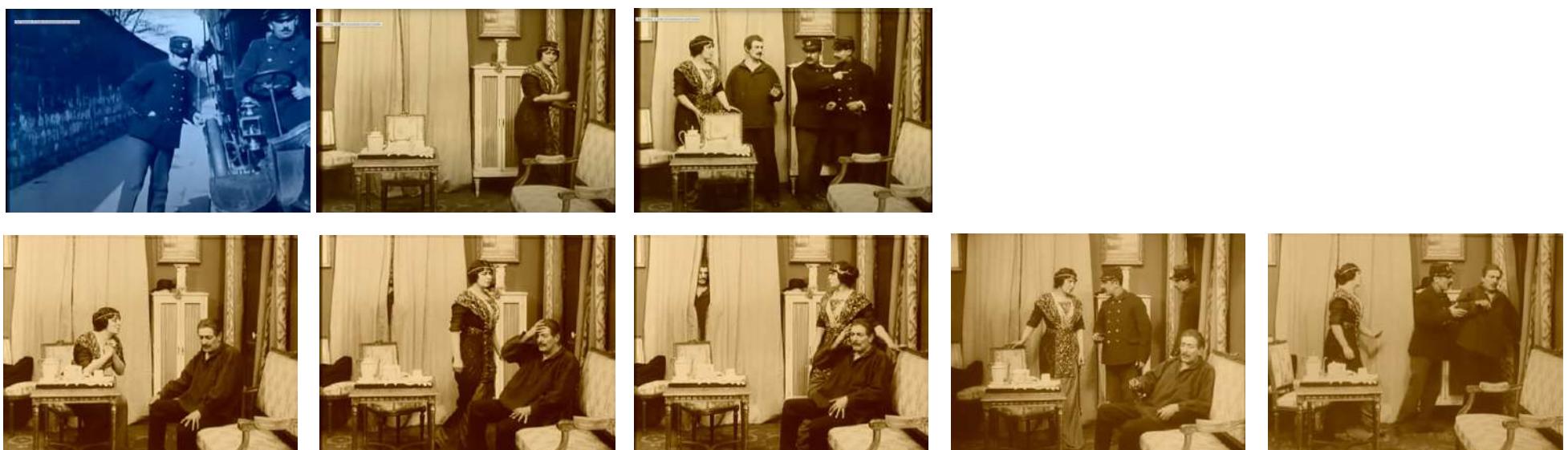


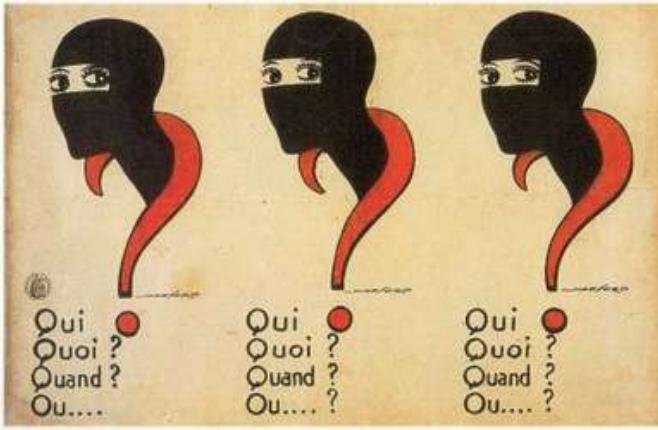
« Juve contre Fantômas »

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

« 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. »

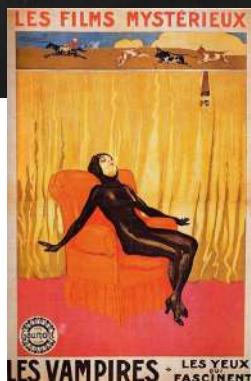
David Bordwell, « Feuillade, ou l'art du récit », *Les Cahiers du Mnam*, n.112-113, 2010, p. 213.





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 appartint 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*.



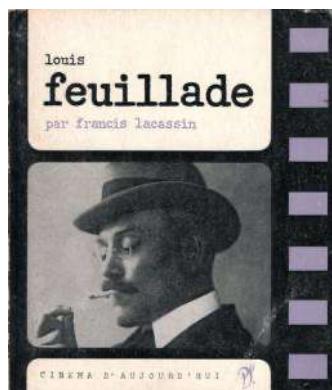
Louis ARAGON
Projet d'Histoire Littéraire Contemporaine

« 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).

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, épopee patriotique, et tourna même des westerns dans les squares parisiens.



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

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

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)

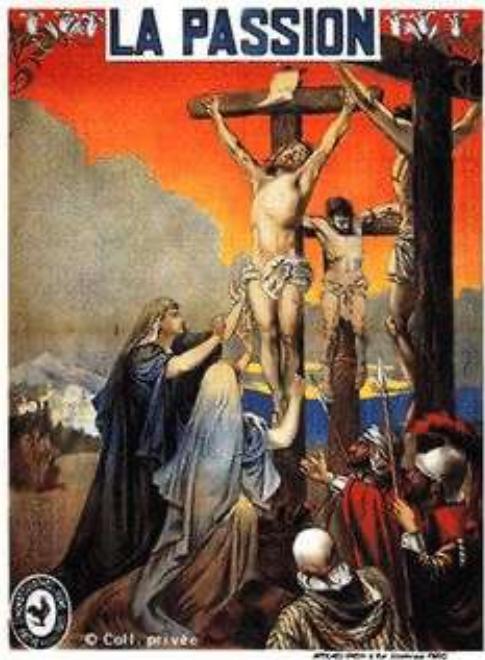


Unil

UNIL | Université de Lausanne

Section d'histoire
et esthétique du cinéma

Introduction à l'histoire du cinéma



Séance du 26.09.2025

DES PASSIONS DU CHRIST À D.W. GRIFFITH : LE RÉCIT DANS LES DEUX PREMIÈRES DÉCENNIES DU CINÉMA

Capitole, salle Buache

Prof. Alain Boillat

Unil
UNIL | Université de Lausanne

+ Cinémathèque suisse

La collaboration