

Introduction à l’histoire du cinéma

laurent.leforestier@unil.ch
bureau ANT 4167.1

23.10.2026, Capitole - Légitimer le spectacle cinématographique (2) : photogénie et pictorialisme – Lang, Murnau, Chaplin, L’Herbier, Dulac, Sjöström, etc

Semestre automne 2026

- 30.10 : Légitimer le spectacle cinématographique (3) : le rythme – Epstein, Gance, Ruttmann, Lang, Dulac, etc.
- **Capitole Salle Buache – 13.11** : L'invention du *montage* : le cinéma soviétique des années 1920.
- 20.11 : séance avec la tutrice : retour sur les séances antérieures, exercices et explications des consignes pour l'examen oral de fin d'année.
- **Capitole Salle Buache – 27.11** : La transition vers le parlant : hybridité puis institutionnalisation des pratiques.
- 04.12 : Les formes de résistance au « 100% parlant ».
- **Capitole Salle Buache – 11.12** : Réalismes cinématographiques et réalité sociale des années 1930.
- 18.12 : Le cinéma face à la Seconde Guerre mondiale.



Film au programme à voir sur Moodle pour la semaine prochaine :

- *La Souriante Mme Beudet* (Germaine Dulac, 1923)
- *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff,1926)

https://www.unil.ch/files/live/sites/lettres/files/04-domaines/cin/06-vie-etudiante/liste-films_finale2.pdf

Forte présence cinéphobe parmi les élites (au moins jusqu’après la WWII) -> réponses par tentatives de légitimation

Forte présence cinéphobe parmi les élites (au moins jusqu'après la WWII) -> réponses par tentatives de légitimation

- Légitimation par le *contenu* : inspiration du spectacle vivant (théâtre, opéra, etc. - divisme), de la littérature (même populaire – *Nosferatu*, *Le Roi de la pédale*) et des arts plastiques (expressionnisme - décors de *Caligari*)

Forte présence cinéphobe parmi les élites (au moins jusqu'après la WWII) -> réponses par tentatives de légitimation

➢Légitimation par le *contenu* : inspiration du spectacle vivant (théâtre, opéra, etc. - divisme), de la littérature (même populaire – *Nosferatu*, *Le Roi de la pédale*) et des arts plastiques (expressionnisme - décors de *Caligari*)

Et/ou

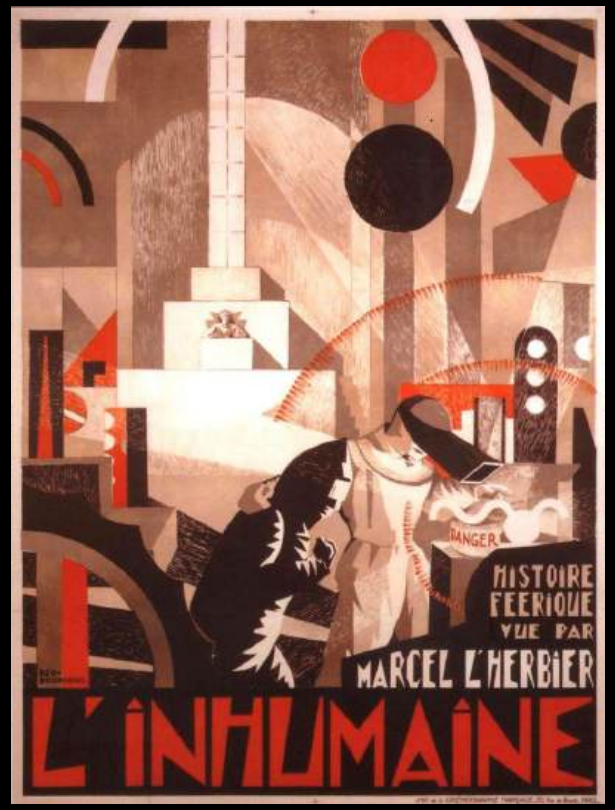
➢Légitimation par la *forme* :

- Image/plan : photogénie, pictorialisme (photo, théâtre, arts plastiques)
- Succession des plans : rythme (musique)

L'Inhumaine comme tentative d'œuvre d'art totale

François Albera, *Léger et le cinéma*,
Nouvelles éditions Place, 2021

- « Le film de Marcel L'Herbier est un « manifeste » - ou plutôt une « vitrine » - de la modernité artistique qui devait triompher lors de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925. C'est Georgette Leblanc, illustre cantatrice de la fin du XIXe siècle, metteur en scène de Maeterlinck dont elle fut, plus de 20 ans, la compagne, qui en a été l'inspiratrice, la productrice et l'interprète. »
- « produire un film français d'« avant-garde » où elle jouerait. Le projet visait à faire de ce film une démonstration d'art de ce temps en réunissant des créateurs de chaque discipline – musique, penture, architecture, mode, littérature – dans une synthèse du modernisme. »



1925

François Albera, *Léger et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, 2021

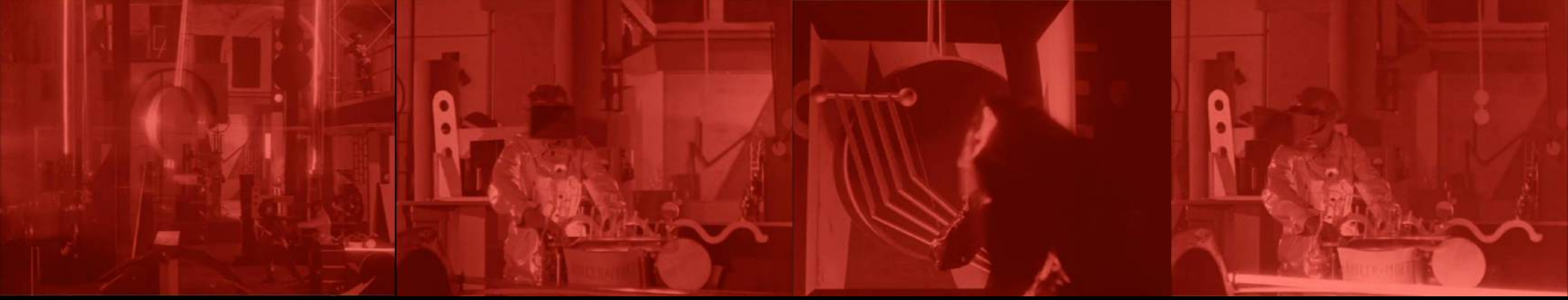
« Pierre Mac Orlan retravailla le scénario avec L'Herbier dans le sens souhaité par la vedette qui voyait dans cette entreprise son possible retour sur le devant de la scène française et internationale. Le film conjugue ainsi une thématique décadente et mortifère avec la science-fiction – un ingénieur amoureux, qui a exercé un chantage au suicide auprès de la « femme de glace », ressuscite l'aimée, mortellement mordue par un serpent, grâce à l'une de ses inventions. Georgette Leblanc voulait que les décors fussent de Picabia ; il semble qu'il ne répondit jamais aux sollicitations de L'Herbier qui se tourna vers Léger et confia l'exécution à ses collaborateurs de Cinégraphic *(-FL)*, Claude Autant-Lara et Alberto Cavalcanti. Il fit appel en outre à l'architecte Robert Mallet-Stevens, au couturier Paul Poiret (…) Qui voisinent au générique virtuel de ce film avec les musiciens Darius Milhaud et Georges Antheil. »



Montrer globalement la modernité du décor, puis l'utiliser (fragmentation, vitesse interne / externe, éclairage, etc.)
Représenter la réanimation (du personnage) par l'animation/le mouvement dans les plans et entre les plans : effets d'oppositions flou/net, clarté/obscurité, mouvement/fixité, figuration/abstraction, etc.

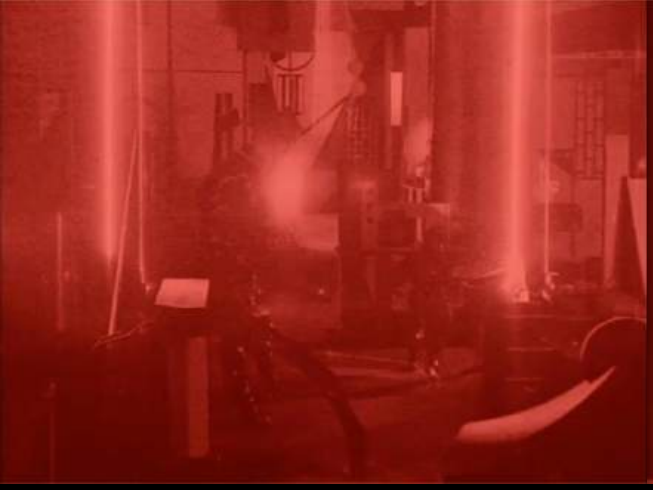
Importance du modèle musical // *Rose-France* (1919), « cantilène héroïque en noir et blanc, composée et visualisée par Marcel L'Herbier »





Enchaînement de plans parfois très courts et résolument discontinus : produire un effet de choc plutôt qu'une impression de continuité.
Ressentir la mise en mouvement / animation

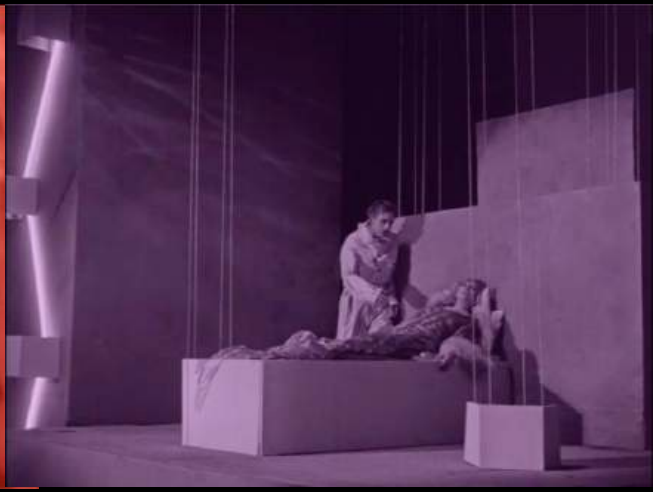


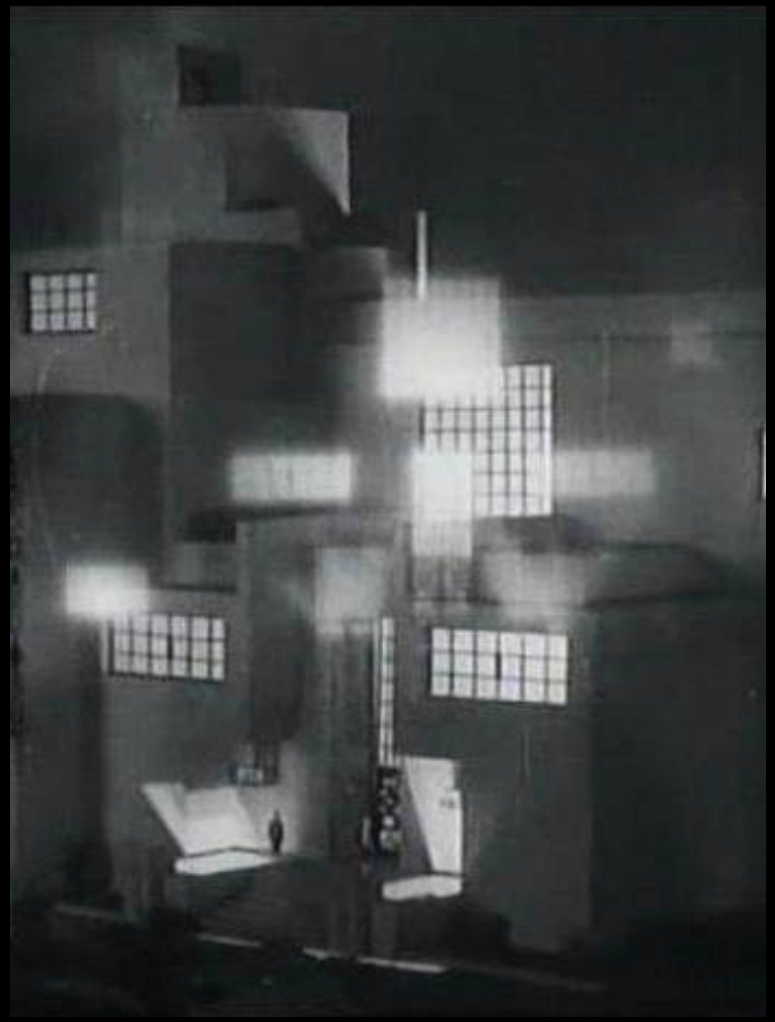




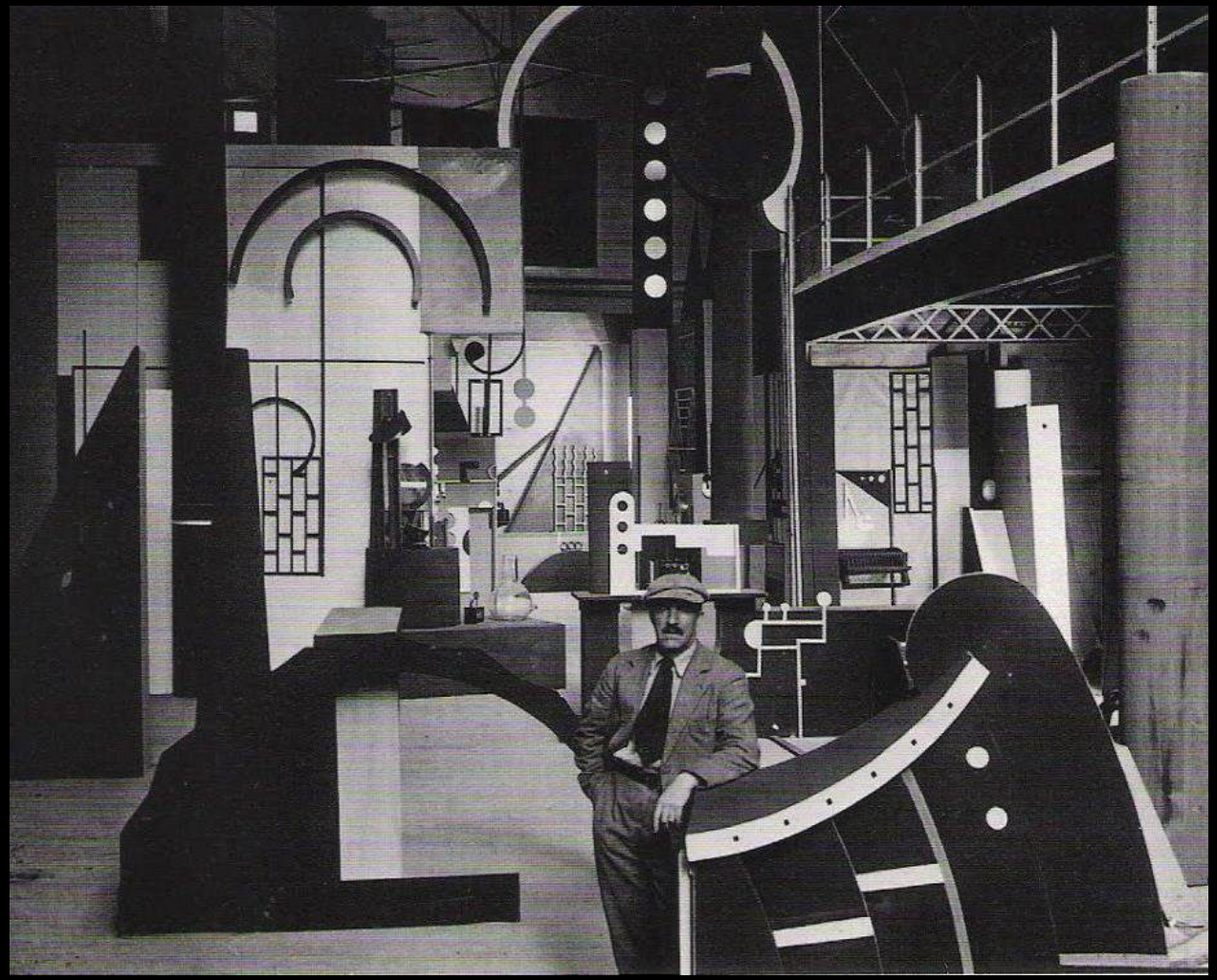

Opposition chromatique (teintage) et rythmique entre la représentation du processus de réanimation et ses effets



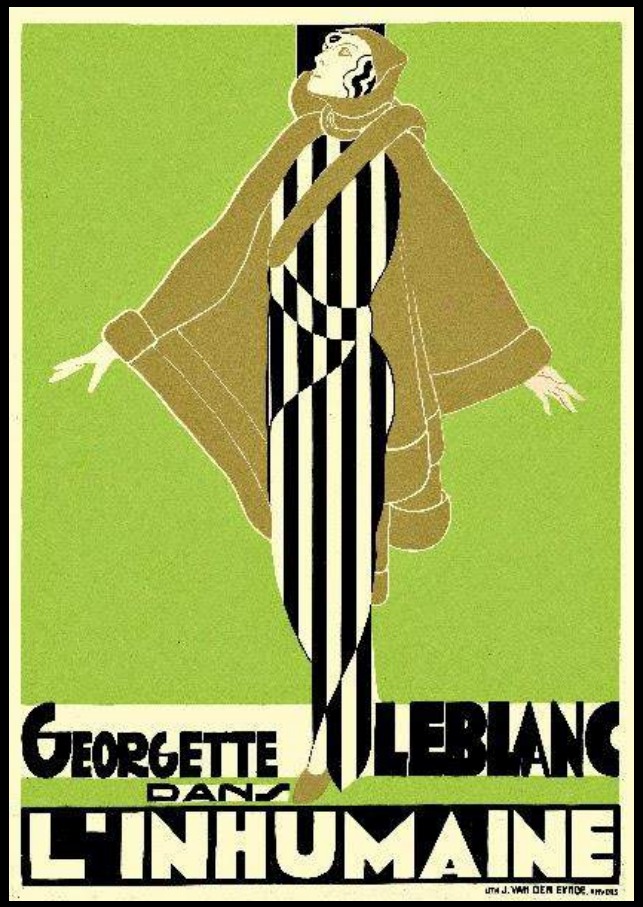


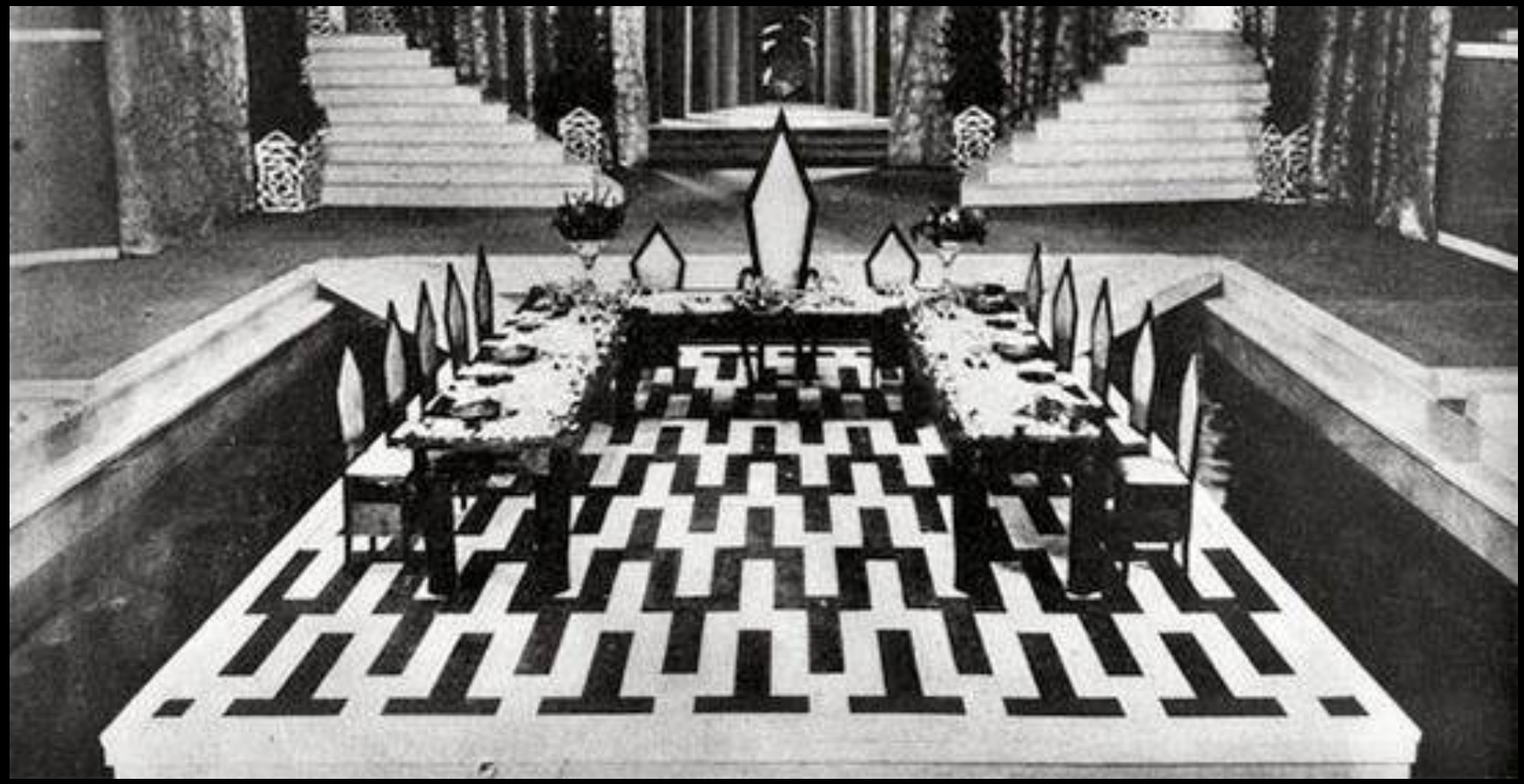
Décors extérieurs, architecture : **Robert Mallet-Stevens**



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*, et dans 22 de ses films)







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

« 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.



Robert Desnos, « Cinéma d'avant-garde », *Documents*, n°7, décembre 1929

« Un respect exagéré de l'art, une mystique de l'expression ont conduit tout un groupe de producteurs, d'acteurs et de spectateurs à la création du cinéma dit d'avant-garde remarquable par la rapidité avec laquelle ses productions se démodent, son absence d'émotion humaine et le danger qu'il fait courir au cinéma tout entier. (…) je m'attaque ici aux fims de l'espèce *Inhumaine* (…). (…) Il suffirait pour vous convaincre de truquage de projeter l'un de vos films (…) avant ou après l'admirable *Symphonie nuptiale* de Stroheim en qui il convient de saluer un génie aussi authentique que Charlot et aussi important au point de vue de l'influence. Voilà bien un film humain dans toute son émouvante et tragique beauté. Il n'y a de révolutionnaire que la franchise. »

- Pour *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein) et *La Ruée vers l'or* (Chaplin)
- Contre *La Chute de la maison Usher* (Epstein), *Napoléon* (Gance), mais aussi les ciné-romans

Photogénie et pictorialisme

Photogénie et pictorialisme

Photogénie n'est pas un mot nouveau, mais la cinématographie lui a libéralement accordé une extension spéciale qui a rendu cette expression particulièrement populaire.

Pierre Simonot, « Photogénie », *Ciné*, n°5, septembre 1926

- Essayer de retrouver la diversité des acceptions

Photogénie et pictorialisme

- critère de reconnaissance artistique / photographie et théâtre

Photogénie et pictorialisme

- critère de reconnaissance artistique / photographie et théâtre

➢Pictorialisme : « mouvement international porté par des photographes désireux d'explorer et de promouvoir la dimension artistique de leur medium » - au-delà du « pressage du bouton », intervention du photographe dans le processus de création de l'image

Photogénie et pictorialisme

- critère de reconnaissance artistique / photographie et théâtre

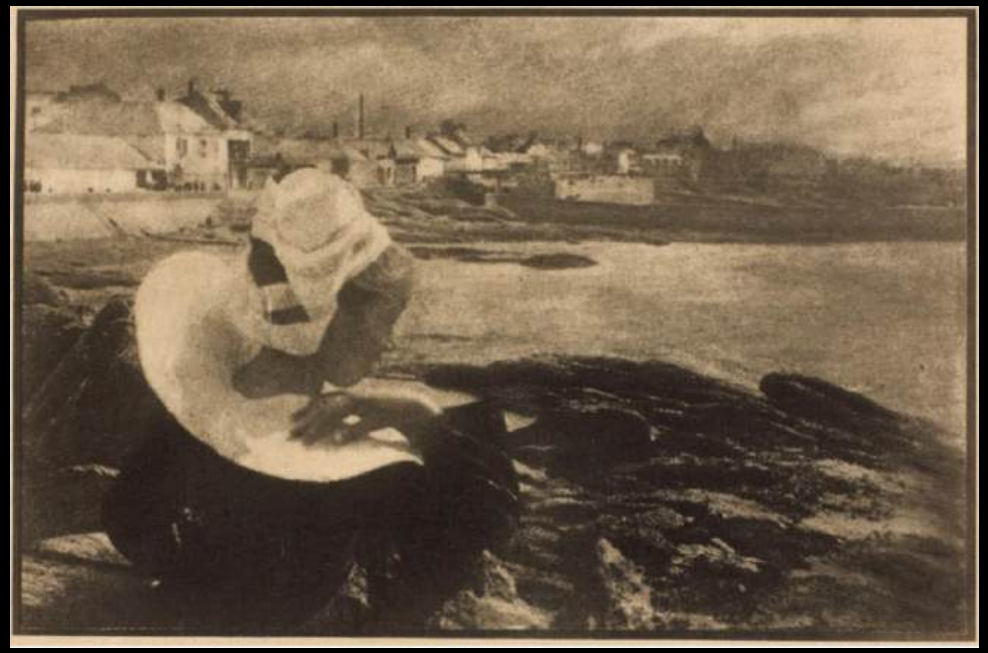
➢Pictorialisme : « mouvement international porté par des photographes désireux d'explorer et de promouvoir la dimension artistique de leur medium » - au-delà du « pressage du bouton », intervention du photographe dans le processus de création de l'image

➢« volonté d'un certain nombre de photographes amateurs de se détacher de la simple représentation mimétique et documentaire, claire, nette, précise (…) pour proposer au contraire une interprétation personnelle du sujet, une vision dont l'esthétique ne divulgue pas tout pour laisser une place au rêve et à l'imaginaire. »

(Julien Faure-Conorton, « *Pro Domo* : de l'importance de la critique photographique pour le mouvement pictorialiste », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.*), Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019)

Pictorialisme photographique

- Sens du cadrage, de la composition, de l'équilibre des masses, profondeur



Robert Demachy, *En Bretagne*, 1904 (héliogravure)



Les 4 cavaliers de l'apocalypse (Rex Ingram, 1921, avec Rudolph Valentino, photo : John F. Seitz)

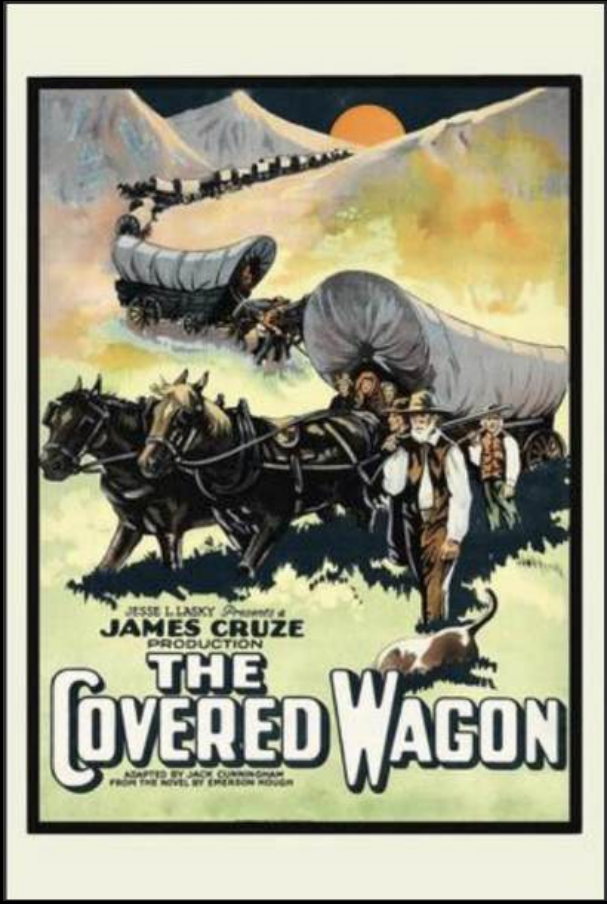
Dr. Freeburg handles his subject clearly and comprehensively, and I know that the majority who read this book will gain a great deal more enjoyment than previously from productions of the calibre of "Broken Blossoms," "Dr. Caligari," "Blind Husbands," "Dr. Jekyll and Mr. Hyde," "Nanook of the North," and films more numerous than I can mention by such picture makers as Messrs. Griffith, Seastrom, Tourneur, Von Stroheim and Lubitsch.

REX INGRAM.

August 5th, 1923.

vii

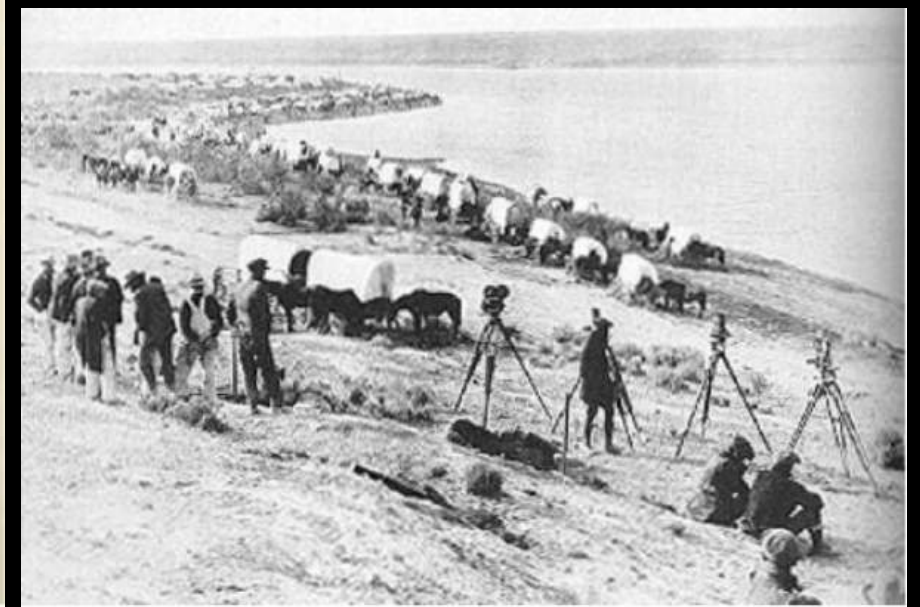
Freeburg : « La meilleure composition cinématographique est un arrangement d'éléments dans une scène qui nous permet de voir le plus avec le moins
e difficulté possible et le plus grand sentiment.»



Victor Oscar Freeburg, *Pictorial Beauty on the Screen* (New York, The MacMillan Company, 1923)



From *The Covered Wagon*. The rich variety of light and shadow in this scene, combined with the simple strength of the moving pattern, makes it one of the most charming sections in a remarkable photoplay. See pages 9, 66 and 140.



Dr. Freeburg handles his subject clearly and comprehensively, and I know that the majority who read this book will gain a great deal more enjoyment than previously from productions of the calibre of "Broken Blossoms," "Dr. Caligari," "Blind Husbands," "Dr. Jekyll and Mr. Hyde," "Nanook of the North," and films more numerous than I can mention by such picture makers as Messrs. Griffith, Seastrom, Tourneur, Von Stroheim and Lubitsch.

REX INGRAM.

August 5th, 1923.

vii

Freeburg : « La meilleure composition cinématographique est un arrangement d'éléments dans une scène qui nous permet de voir le plus avec le moins
e difficulté possible et le plus grand sentiment.»

Victor Oscar Freeburg, *Pictorial Beauty on the Screen* (New York, The MacMillan Company, 1923)



From *The Cabinet of Dr. Caligari.* A remarkable example of "stylization" in the movies, showing how setting, figure, and action may be harmonized to express the dominant mood of the photoplay. See pages 165 and 180.

Cinéa, n°28, 18.11.1921





LE CABINET DU DOCTEUR GALIGARI. Ce curieux et attachant drame d'art cinégraphique, que *cinéa* a eu la bonne fortune de pouvoir présenter lundi dernier aux amateurs de belle photogénie, a produit une forte impression.

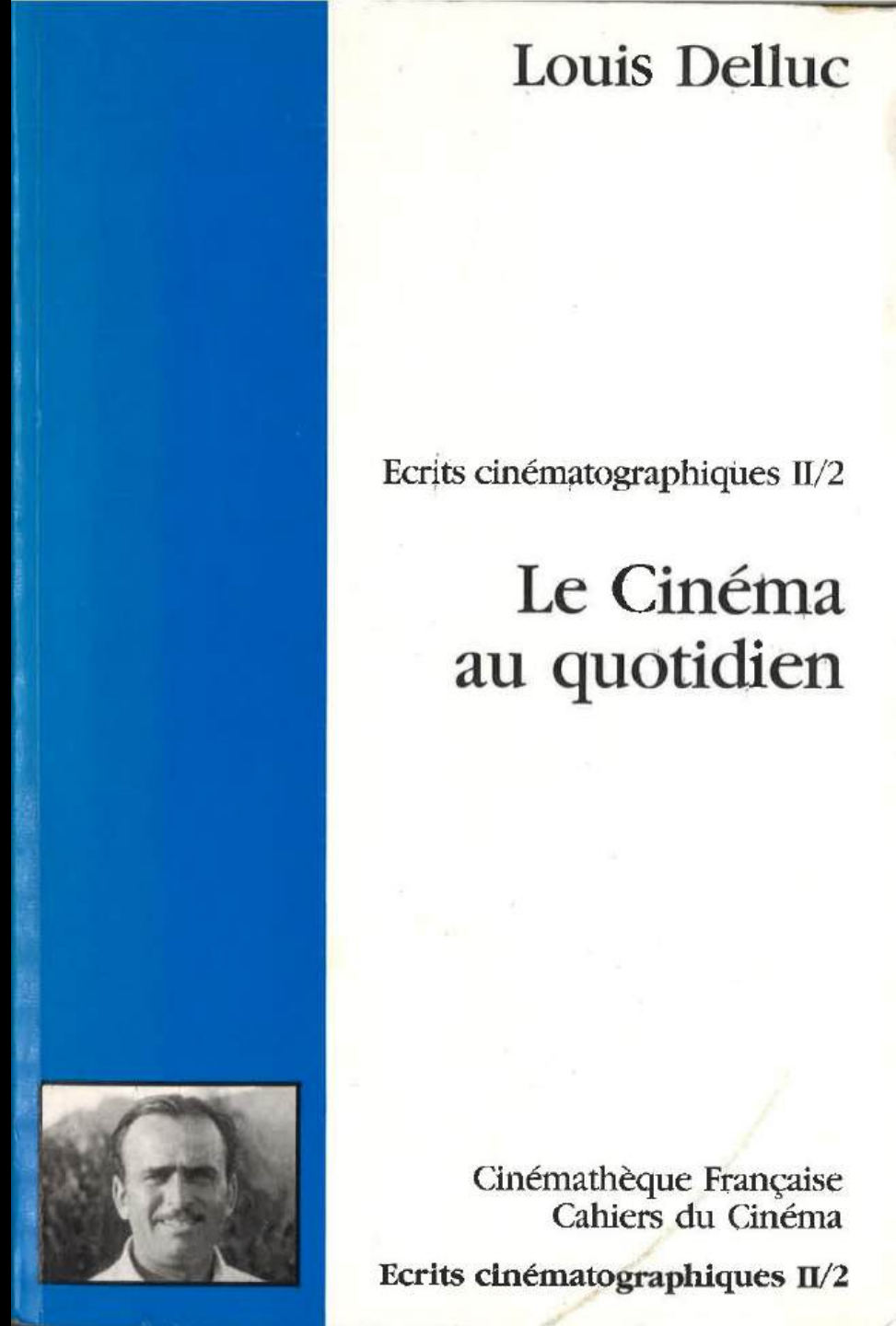


1921 (*Les Proscrits*, V. Sjöström – 1ère sortie en 1918)

Louis Delluc : « Kappelmeisters photogéniques » - Mauritz Stiller et Victor Sjöström



- « C’est qu’un film pareil est une leçon d’art extraordinaire. Que de beauté ! Le cinéma ignore si souvent la beauté qu’il semble impossible de la lui assimiler. Quand on voit (…) l’annonce des prochaines productions françaises, on est écœuré : le roman, le théâtre, les cabots, tout ce qu’il y a de plus morne dans le roman, le théâtre et les cabots, y domine. (…) La beauté visuelle de ces tableaux égale leur harmonie psychologique. » (L. Delluc, 1919)
- « *Les Proscrits* devraient être vus par tout Paris. Je ne connais pas au monde quatre films qui vaillent celui-là. Il a en cinégraphie le même prix que *Tristan* ou *Orphée* en musique. » (L. Delluc, 1921)



The "Beerbohm Tree" of Screen Drama

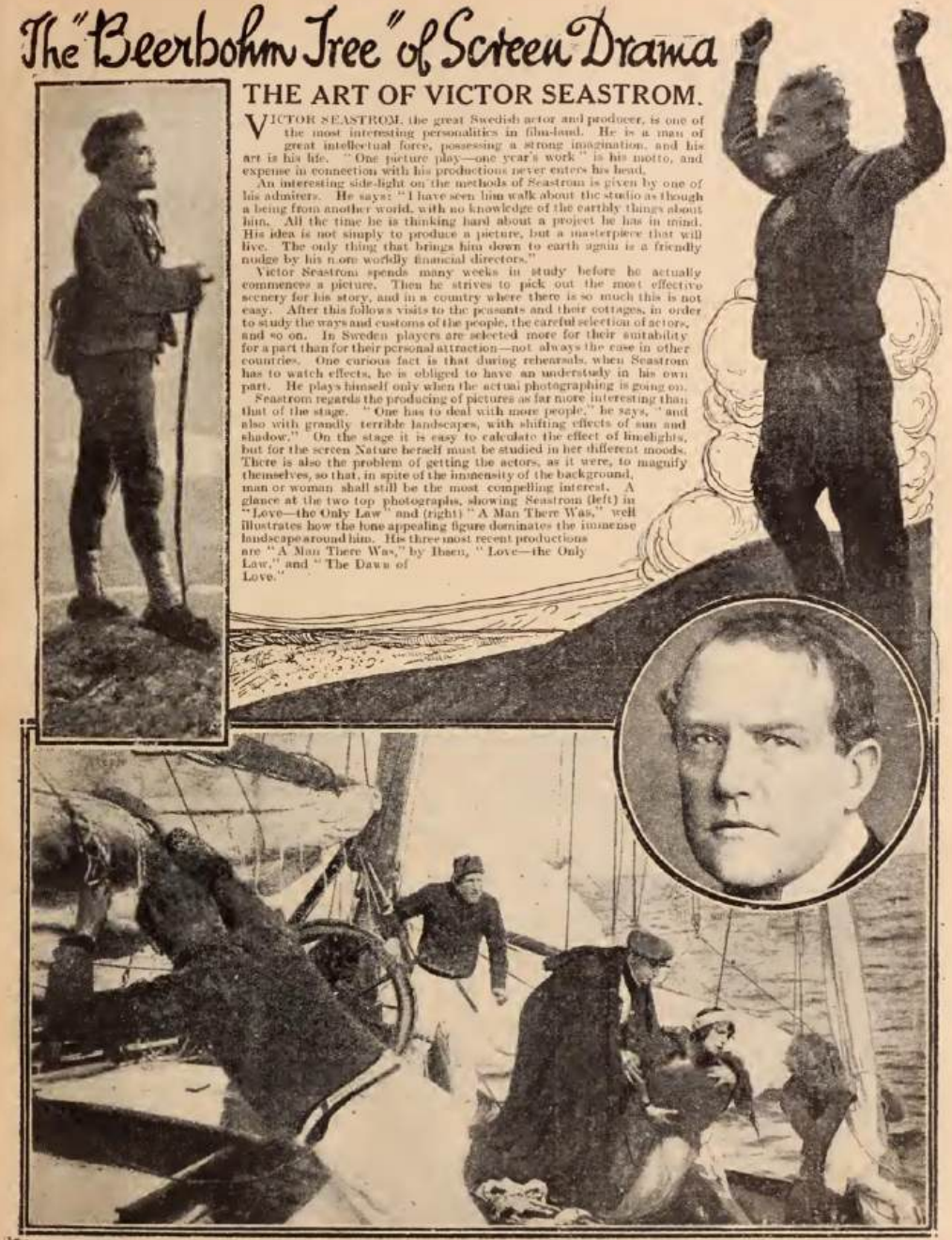
THE ART OF VICTOR SEASTROM.

VICTOR SEASTROM, the great Swedish actor and producer, is one of the most interesting personalities in film-land. He is a man of great intellectual force, possessing a strong imagination, and his art is his life. "One picture play—one year's work" is his motto, and expense in connection with his productions never enters his head.

An interesting side-light on the methods of Seastrom is given by one of his admirers. He says: "I have seen him walk about the studio as though a being from another world, with no knowledge of the earthly things about him. All the time he is thinking hard about a project he has in mind. His idea is not simply to produce a picture, but a masterpiece that will live. The only thing that brings him down to earth again is a friendly nudge by his more worldly financial directors."

Victor Seastrom spends many weeks in study before he actually commences a picture. Then he strives to pick out the most effective scenery for his story, and in a country where there is so much this is not easy. After this follows visits to the peasants and their cottages, in order to study the ways and customs of the people, the careful selection of actors, and so on. In Sweden players are selected more for their suitability for a part than for their personal attraction—not always the case in other countries. One curious fact is that during rehearsals, when Seastrom has to watch effects, he is obliged to have an understudy in his own part. He plays himself only when the actual photographing is going on.

Seastrom regards the producing of pictures as far more interesting than that of the stage. "One has to deal with more people," he says, "and also with grandly terrible landscapes, with shifting effects of sun and shadow." On the stage it is easy to calculate the effect of limelights, but for the screen Nature herself must be studied in her different moods. There is also the problem of getting the actors, as it were, to magnify themselves, so that, in spite of the immensity of the background, man or woman shall still be the most compelling interest. A glance at the two top photographs, showing Seastrom (left) in "Love—the Only Law" and (right) "A Man There Was," well illustrates how the lone appealing figure dominates the immense landscape around him. His three most recent productions are "A Man There Was," by Ibsen, "Love—the Only Law," and "The Dawn of Love."



VICTOR SEASTROM, the Swedish actor and producer, is one of the most interesting personalities in filmland. Our photographs show scenes from "A Man There Was" and "Love—The Only Law." Inset is a photograph of SEASTROM as he really is.

Photographs, Swedish Biograph Co.

Seastrom regards the producing of pictures as far more interesting than that of the stage. "One has to deal with more people," he says, "and also with grandly terrible landscapes, with shifting effects of sun and shadow." On the stage it is easy to calculate the effect of limelights, but for the screen Nature herself must be studied in her different moods. There is also the problem of getting the actors, as it were, to magnify themselves, so that, in spite of the immensity of the background, man or woman shall still be the most compelling interest. A

« terribles paysages, avec des effets changeants de soleil et d'ombre »

Question de la lumière, pointée comme plus difficile à maîtriser en extérieurs réels qu'au théâtre

- *La Charrette fantôme* (1921) - Suède
- 1866 m
- Adapté du *Charretier de la mort* (1912), roman de Selma Lagerlöf, première femme Prix Nobel de littérature en 1909
- Victor Sjötröm : a commencé comme comédien pour Mauritz Stiller en 1912, année où il devient également réalisateur
- Films largement reconnus et exportés : part en 1924 tourner pour la MGM (Seastrom) – *Larmes de clown* (1924), *La Lettre écarlate* (1926, avec Lillian Gish), *Le Vent* (1926, avec Lillian Gish)







Mais c'est une vie particulière, vie d'idées, vie de sentiments. Remarquez: tout ce qui est le témoignage d'une pensée exclusive : habitude, fatigue, animalité, distraction, jouit d'une photogénie merveilleuse. *Le cinéma est mystique.* Il attache une valeur tout importante à ce qui représente extérieurement les signes de l'intelligence. Mauvais peintre, mauvais sculpteur, mauvais romancier, il se pourrait qu'il ne soit pas un art, mais autre chose, mais mieux. Ceci le distingue qu'à travers les corps, sournoisement radiographe, il enregistre la pensée. Il l'amplifie et parfois la crée où elle n'était pas. Un visage n'est jamais photogénique, mais son émotion quelquefois. La plastique est

Un *autre* pictorialisme : éclairages réels / réalistes
Réalisme qui s'accorde à une *autre* photogénie, celle du jeu– cf Epstein
Dimensions présentes dans toute la séquence

Jean Epstein, « Le cinéma mystique », *Cinéa*, n°6, 10.06.1921






Photogénie / *cinégénie* – usage des moyens propres au cinéma : hors-champ, alternance











Photogénie : choix de cadrages très précis – différentes compositions qui *disent* l'opposition morale antre les deux femmes / importance du discours social, évacué lors de la réception au profit de la photogénie











« J’appelle photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique » (Jean Epstein, « De quelques conditions de la photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°19, 15 août 1924)

(cité par Eléonore Challine et Christophe Gauthier, « La Photogénie, une pensée magique ? », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.*), Critique(s) d’art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l’HiCSA, mis en ligne en mars 2019)






Emile Vuillermoz, « Devant l'écran. Esthétique », *le Temps*, 27 mars 1920

« Les observateurs superficiels n'aperçoivent pas… l'intervention d'un élément créateur, d'une pensée et d'une volonté artistiques dans le déroulement d'une pellicule sensible qui photographie automatiquement tout ce qui passe devant l'objectif. Pour eux, il n'y a là qu'une machine à copier, un instrument enregistreur, une autographie absolument mécanique et passive de la lumière (…). Pour beaucoup de nos contemporains, le « ciné » et le « phono » rentrent dans la catégorie des instruments à manivelle, pianos mécaniques, orgues de barbarie, boîtes à musique, orchestres limonaire, tout ce qui avale des bandes de carton perforé et expectore des valses et des polkas. (…) Le peintre et le musicien peuvent choisir et composer, nous dit-on, alors que le cinématographiste se contente de copier.»

Emile Vuillermoz, « Devant l'écran. Esthétique », *le Temps*, 27 mars 1920

« Quelle erreur ! Le cinématographiste choisit et compose deux fois. Il y a deux actes créateurs, deux initiatives artistiques distinctes au cours de la confection d'un film. Il y a une première création véritable dans la conception du scénario, dans son découpage, dans sa mise en scène, dans le choix des éclairages et des atmosphères, dans l'élection de tel ou tel détail expressif d'un paysage ou d'un visage, etc. À moins de nier l'existence de l'art dramatique, on ne peut refuser la qualité artistique à ces travaux préliminaires qui dépassent en subtilité, en variété et en puissance, la composition théâtrale la plus complète et la plus hardie. »

Éclairage réaliste : origine théâtrale du pictorialisme

« pictorial quality »
« lights and shades »
« chiaroscuro »
« naturalness of effect »

The Qualitative Picture.

THE INFLUENCE OF THE FRENCH SCHOOL OF PICTURE MAKING.

and the earnest student of them. We mean the Gaumont pictures, which are highly respected by good judges of pictorial quality in moving pictures. We have become so familiar with the various styles and schools of picture making that we think we could pick out a Gaumont from a crowd of others, even though it were not identified and titled by the makers themselves. The Gaumont picture typifies the work of the French school. Be sure that whenever you see—or as a rule, when you see—a Gaumont picture, it has certain distinctive qualities which impress themselves upon the mind of the careful observer. To begin with: the lights and shades, which are called in artistic parlance, the chiaroscuro, are always true to nature and well balanced. The picture is always illuminated from the proper point, that is, in most cases, from the side or the back of the camera, and the result is naturalness of effect. Then, again, as to the tone values, the sky is never as dark as the foreground. This is the true condition of affairs. The various tones are differentiated throughout the scale. Say, one of the characters wears a dress in which there are several kinds of light fabrics; the relative difference is shown. We should conjecture that Gaumont uses orthochromatic films and a light filter on the camera, for it is by this means that correct tone values are obtained. Then, again, the composition of these pictures conforms to the requirements of pictorialism; they do not seem to be chosen haphazardly. The settings, the groupings are all arranged in

Moving Picture World

THE WORLD PHOTOGRAPHIC PUBLISHING COMPANY - 125 E. 23d Street, NEW YORK
(Beach Building) Telephone call, 1344 Gramercy

EDITORS: J. P. CHALMERS, THOMAS BEDDING, F. R. P. S.

SUBSCRIPTION: $1.00 per year. Post free in the United States, Mexico, Hawaii, Porto Rico and the Philippine Islands.

ADVERTISING RATES: Whole page, $60.00; half page, $30.00; quarter page, $15.00; eighth page, $7.50; one inch (3¾ in. wide), $3.00; one inch (2¼ in. wide), $2.00; classified (no display), 5 cents per word.
TIME DISCOUNTS: 5% two or more insertions, 10% three months order, 15% six months, 20% twelve months.

WESTERN OFFICE: 913-915 Schiller Building, Chicago, Ill. Telephone, Central 3763
JOHN M. BRADLEY, Manager. CLARENCE J PERFITT, Representative

Entered at the General Post Office in New York City as Second-Class Matter.

Vol. 6 JUNE 25, 1910 No. 25

Summary of the Week.

Some Pertinent Remarks on Quality 1089
Fourth of July in the Picture House 1090
The Morals of the Picture 1091
Moving Pictures Cure Mental Diseases 1092
Music and the Picture and a Comparison 1093
Reflective Influences of the Picture 1093
A Review and a Preview 1094
Gaumont's New York Plant Sold 1094
The Living Voice and the Living Picture 1095
New York Operators' Examinations 1095
"Lux Graphicus" on the Durability of the Picture 1096
"Man-About Town" on the Fight Pictures 1097
Pennsylvania Factory Inspector's Report 1098
"The Marriage of Esther"—A Critical Review 1098
Comments on the Films of the Week 1100
Operators' Column: Tension Springs—Dissolver Idea—Daylight Screen—Dirty Sprockets—Rheostat Coils—Ghost Troubles—An Interchangeable Sprocket 1103
Correspondence: An Explanation and a Protest—Exhibitors' Golden Time 1109
Notes of the Trade 1110

The Qualitative Picture.

THE INFLUENCE OF THE FRENCH SCHOOL OF PICTURE MAKING.

As the public taste in matters of art advances, so does that public become more discriminating, more critical of the work that is produced for its aesthetic satisfaction. This is true of all arts. Take painting for example: Connoisseurs in this country must regret that the chief productions of James A. MacNeil Whistler and John Sargent do not find places in New York's Metropolitan Museum of Art. Nevertheless the American collector is atoning for his remissness in the past by ransacking the old world for the best works of art.

It is commonly said that America to-day is in too much of a hurry to make money, to pay closer attention to artistic progress. This is probably true in great measure. It applies also to the little field of the moving picture. We see over and over again a feverish haste to get a release, irrespective of those finer qualities of the picture, which are slowly earning the appreciation of the moving picture public. Let us take one or two concrete examples. The Biograph releases are distinguished by a certain pictorial quality which is the outcome of patient systematized work in the photographic department. Perhaps the hypercritical might say that they subordinate the theater has absolutely no injurious effect on the eyes, correctness of tone values, clearness and uniformity of picture. Nevertheless they have a standard of quality all their own which is recognized throughout the world as Biograph quality—a quality which other makers are laudably endeavoring to emulate.

There is, in fact, room in the moving picture field for several schools of picture making, each having its own distinctive qualities of pictoriality. Another instance occurs to us which we desire specially to commend to the consideration of the earnest maker of moving pictures and the earnest student of them. We mean the Gaumont pictures, which are highly respected by good judges of pictorial quality in moving pictures. We have become so familiar with the various styles and schools of picture making that we think we could pick out a Gaumont from a crowd of others, even though it were not identified and titled by the makers themselves. The Gaumont picture typifies the work of the French school. Be sure that whenever you see—or as a rule, when you see—a Gaumont picture, it has certain distinctive qualities which impress themselves upon the mind of the careful observer. To begin with: the lights and shades, which are called in artistic parlance, the chiaroscuro, are always true to nature and well balanced. The picture is always illuminated from the proper point, that is, in most cases, from the side or the back of the camera, and the result is naturalness of effect. Then, again, as to the tone values, the sky is never as dark as the foreground. This is the true condition of affairs. The various tones are differentiated throughout the scale. Say, one of the characters wears a dress in which there are several kinds of light fabrics; the relative difference is shown. We should conjecture that Gaumont uses orthochromatic films and a light filter on the camera, for it is by this means that correct tone values are obtained. Then, again, the composition of these pictures conforms to the requirements of pictorialism; they do not seem to be chosen haphazardly. The settings, the groupings are all arranged in conformity with the known laws and rules of composition. We are leaving out of consideration here the acting and story telling side of these films and are simply judging them as artistic productions.

The Gaumont picture gives you a distinct color despoit inclining towards warmth or sepia, so that the total effect of these pictures is, as a rule, that of delicate drawings or paintings in monochrome. There is nothing crude about them; everything is well balanced, modelled



Léonce en ménage (Gaumont, Léonce Perret, 1913)

Tradition pictorialiste théâtrale -> Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theatre to Cinema : Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, 1997

Lea Jacobs, « David Belasco, Cecil B. DeMille et l'éclairage « à la Lasky » », *Cinémathèque*, n°2, novembre 1992

« En 1915-1916, alors que les compagnies américaines commençaient à utiliser la lumière artificielle pour tourner en intérieur, un certain nombre de films apparurent avec des effets d'éclairage de faible intensité. À la fois appelé « éclairage à la Lasky » et « éclairage à la Rembrandt » dans la presse professionnelle, ces effets étaient associés à la Jesse Lasky Feature Play Compagny (*à l'origine de la Paramount*) et au travail de Cecil B. DeMille, de son opérateur de prise de vues Alvin Wyckoff et du directeur artistique Wilfred Buckland ».

- Origine théâtrale (David Belasco), mais spécificité cinéma : possibilité de + grande proximité entre les sources de lumière et les corps





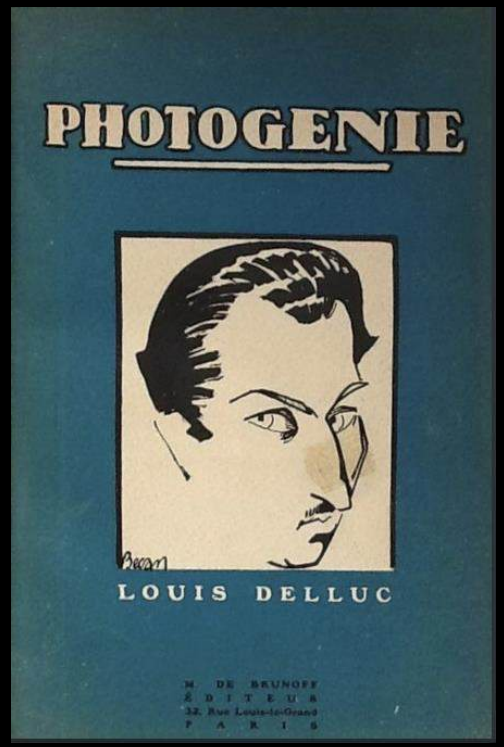
Forfaiture (*The Cheat*, 1916)

D. W. Griffith, “Motion Pictures, The Miracle of Modern Photography”, *The Mentor*, vol. 9, n°6, 1er juillet 1921

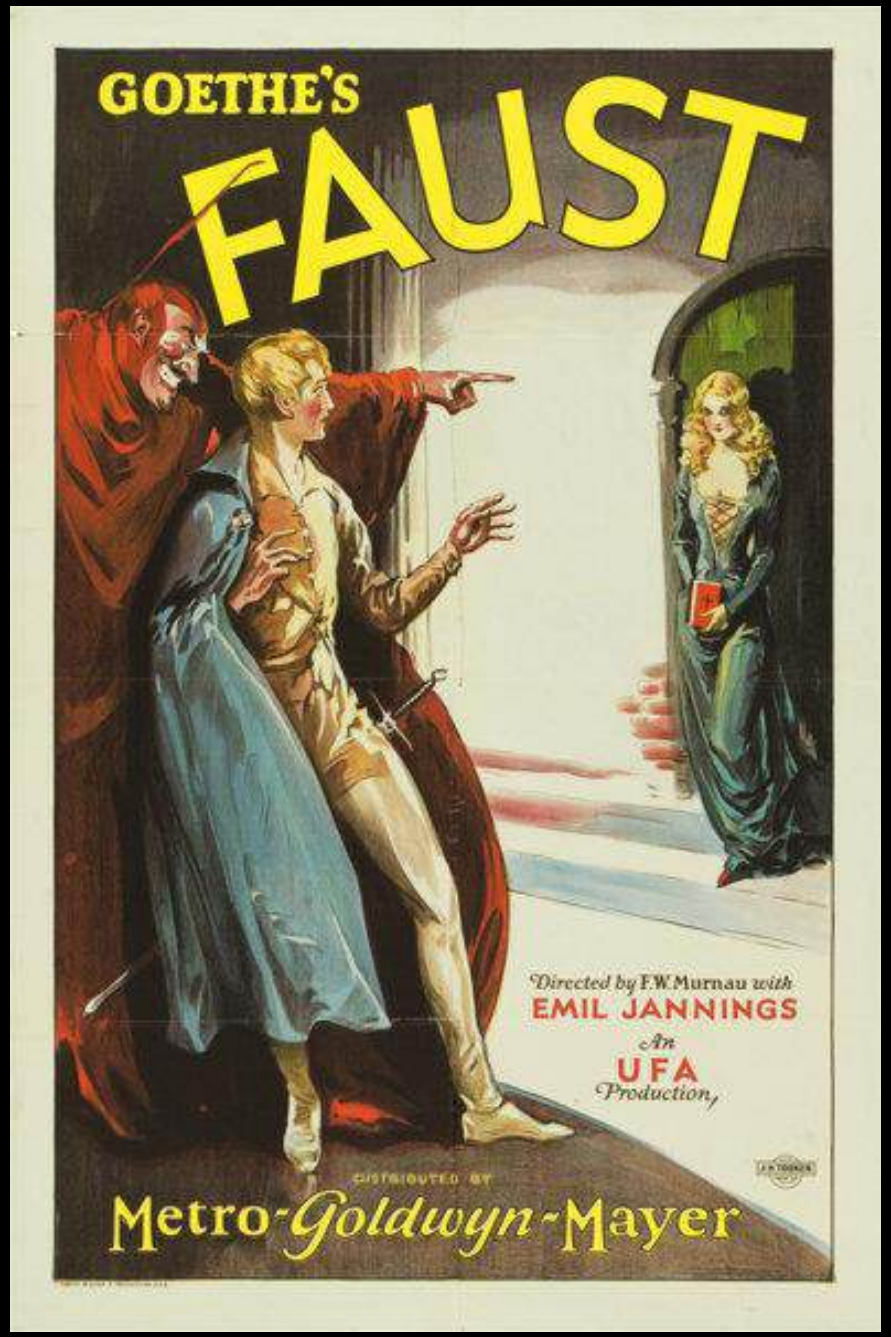
« Les normes les plus élevées en matière de production cinématographique exigent désormais que les décors et la photographie soient aussi soignés que le jeu des acteurs et la mise en scène. »

Louis Delluc, « Le Cinéma existe », *Comœdia illustré*, 5 novembre 1919

1920



« Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante ; c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer, à développer, à mesurer leurs tonalités. C'est une entreprise – ou un art, si j'ose m'exprimer ainsi – aussi complexe que la composition musicale. »



Murnau, 1926



Légende de Faust et pièce de Johann Wolfgang von Goethe, 1808

Le film reprend la légende du XVIe siècle de Faust, l'histoire d'un pari entre l'archange et le diable. Si ce dernier parvient à démontrer que l'homme est aussi noir que Méphisto le croit, alors la Terre est à lui sinon il devra y renoncer. Son choix se porte sur Faust : Méphisto doit parvenir à corrompre l'âme de cet homme de bien et détruire en lui tout ce qu'il y a de divin et alors la Terre sera sienne. Lorsque son choix est arrêté, il envoie la peste détruire le village de Faust.





Effets d’éclairages pictorialistes par insertion de sources lumineuses au cœur de l’espace, mais hors champ (dissimulation)

Effets déjà très utilisés dans *Häxan, la sorcellerie à travers les âges* (Benjamin Christensen, Danemark, 1922)









Composition – variation des angles, surcadrages

Fortes oppositions ombres / lumières

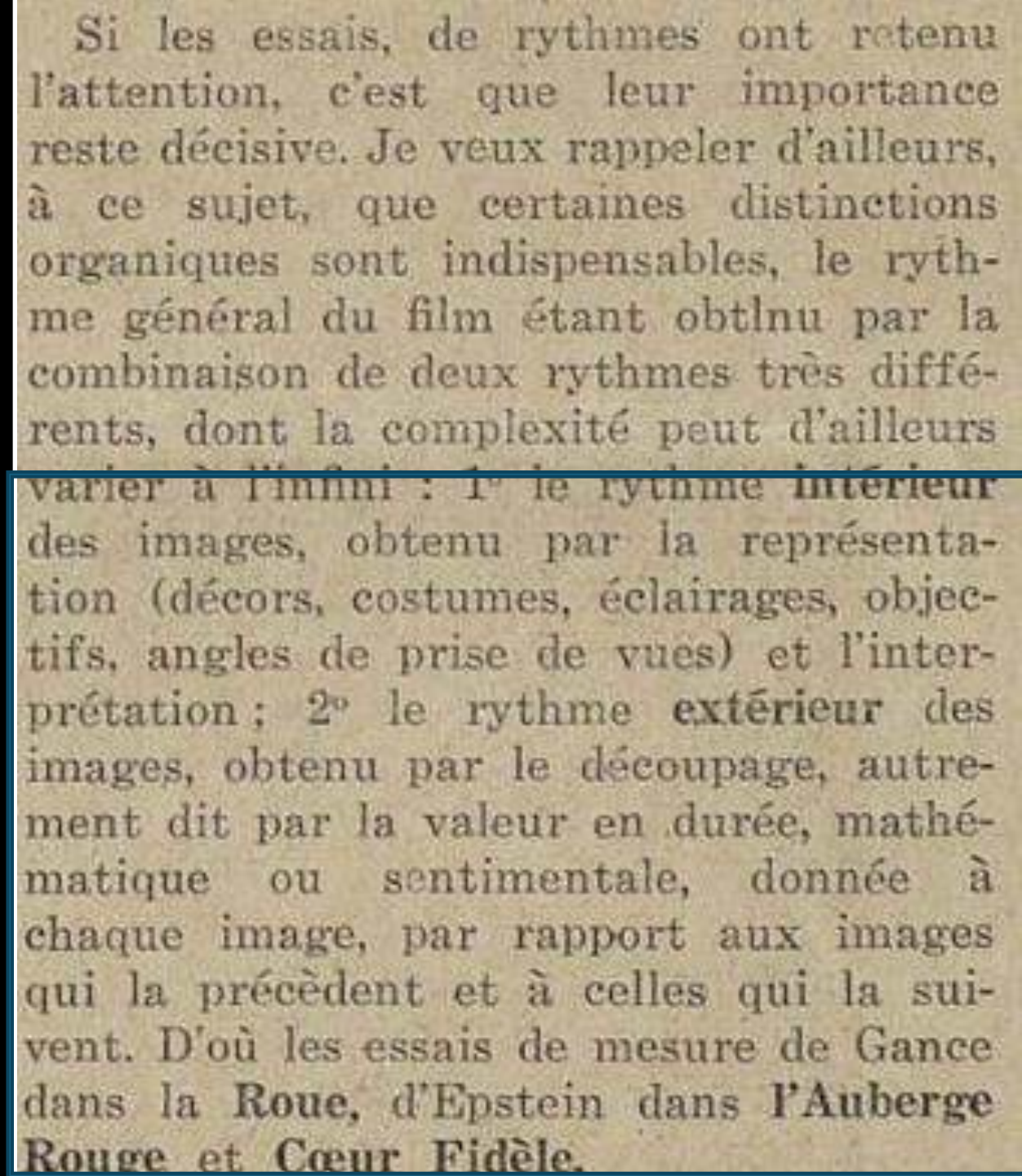
Mouvement interne

Eva Elie, « Le *Faust* de Murnau », *Ciné*, n°11, mars 1927, pp. 125-126.

« Félicitons au contraire le réalisateur de *Faust* qui a fort bien discerné que le Septième Art n'avait pas à se poser en concurrent du théâtre, puisqu'il possède ses mérites particuliers, bien à lui, ainsi que la possibilité de pénétrer dans un domaine aux limites sans cesse reculées : l'espace et le temps. Aussi en a-t-il fait une œuvre plus intellectuelle que sentimentale, plus riche en symboles qu'en sensations, la classant ainsi parmi les films expressionnistes, tel que *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Les Nibelungen*, *Les Mains d'Orlac*. »

Léon Moussinac, « Le cinéma au Salon d'automne », *Gazette des sept arts*, n°9, 1er novembre 1923, p. 11

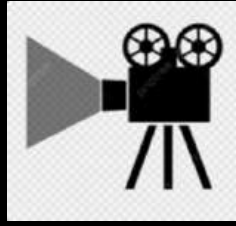
Photogénie comme « rythme intérieur » ?



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

Pierre Porte, « L'idée de photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°17, 15 juillet 1924

Tableaux : « (…), on peut les scinder, n'en montrer qu'un fragment, les ordonner les uns à la suite des autres, les intercaler. Ce sont des fragments de vie. (…) Et la combinaison de ces fragments de vie que l'homme, grâce à Lumière, peut doser à sa guise, est un nouveau mode d'expression. (…) le cinéma (…) permet à l'homme de moduler l'expression de sa pensée dans une succession d'images animés. (…) Et ainsi, nous pouvons dire que le cinéma – le théorique, le vrai, le pur cinéma – qui ne doit être que strictement lui-même, doit utiliser – ou tout au moins essayer – toutes les ressources que lui offre les diverses combinaisons par lesquelles peuvent s'entremêler les images vivantes. »



L'Opinion publique (*A Woman of Paris*, C. Chaplin, 1923)

- Drame, sans Chaplin dans le rôle principal (Edna Purviance), réalisé entre *The Kid* et *La Ruée vers l'or* (cf. intertitre initial).
- Retour d'un long voyage en Europe
- Année où il réalise aussi *The Pilgrim* (slapstick, 4 bobines) – incompréhension du public / *Woman of Paris*
- Mais influence forte : « Les historiens du cinéma diront très certainement qu'il n'existe pas mais deux Lubitsch : celui d'avant et celui d'après la sortie de *l'Opinion publique*. Ce chef-d'œuvre de Chaplin a créé un style qui a inspiré Lubitsch » (René Clair).

➢// pictorialisme : une esthétique qui ne dévoile pas tout…



Éclairage latéral dramatique « à la Lasky » : réaliste, latéral, basse intensité
Précision du découpage et des cadrages : signifier l’exclusion morale de la jeune femme








Choix de cadrages et de compositions qui laissent imaginer le sens : opposition générationnelle, conflit père/fils, mère comme médiatrice, décès du père








Style relevant de la litote : en représenter le moins, pour en signifier le plus

Cinégénie ?

















Pierre Porte, « Le Cinéma n'est pas un Art populaire »,
Cinéa-Cine pour tous, n°12, 1er mai 1924

Voici la remarquable fin du remarquable *Folies de Femmes*, d'Eric Von Stroheim. — Le soi-disant colonel comte Karamzin est un filou, un Don Juan, un parfait " villain ", mais aussi un très raffiné homme du monde. La police sans doute, bientôt l'arrêtera. Il veut cependant conquérir encore une femme. Allant chez elle, dans la nuit, il rencontre un misérable chat noir ; d'un coup de cravache, il abat ce mauvais présage ; et le chat roule sur la plaque d'un égoût... Puis Karamzin s'en va vers son forfait... Il grimpe vers une fenêtre... Mais, un moment après, un homme dans la ruelle sombre traîne un cadavre : le père de la jeune fille a tué

Karamzin ; il porte le corps vers l'égoût, écarte d'un coup de pied le chat, ôte la plaque et jette dans le trou noir le cadavre de l'élégant officier avec celui de l'étique chat noir... Une morale se dégage impérieusement de tout ceci. Mais tout le monde l'aura-t-il formulée ? Des gens d'intelligence normale que j'ai interrogés à ce sujet, m'ont avoué ne pas avoir fait le rapprochement du sort de Karamzin et de celui du chat, ni même remarqué l'opposition entre le fier Karamzin qui tuait le chat, et la lamentable loque qui un instant après rejoignait sa victime dans un égoût...

Ouverture de *Nana* (Jean Renoir, 1926, 2 700 m = 2h30)

- Après la WWI, durant laquelle il est gravement blessé, débute comme céramiste.
- Découverte du cinéma (Chaplin, Stroheim…)
- *Catherine ou une vie sans joie* (1924 – ne sortira officiellement qu'en 1927) ; *La Fille de l'eau* (1925)
- Film largement autoproduit, en vendant des tableaux de son père, Auguste
- Échec – tourne ensuite plusieurs commandes (*Tire-au-flanc*, *Le Tournoi dans la cité*), comme régulièrement dans sa carrière.

➢Photogénie / usages expressif du mouvement et des cadrages



Le Dernier des hommes (Murnau, 1924)



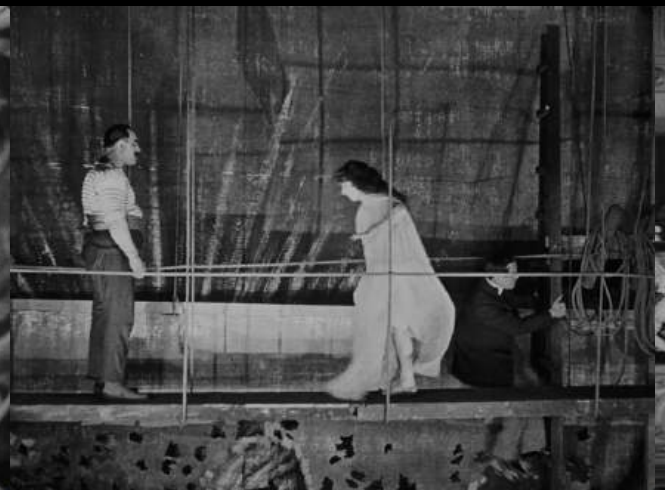




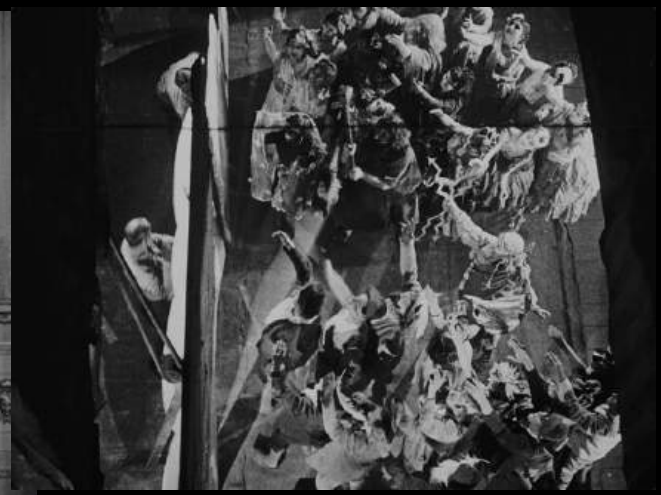


Travelling ascendant (// Murnau), divisé par un intertitre ironique, repris sur un autre personnage, avec insistance sur le corps
Contre-plongée perpendiculaire au sol
Ascension / verticalité sociale
Opposition entre deux « sommets »
Bas vu comme divisé














Nana, objet du regard – concupiscent et moqueur
Apparition du poulailler (ou « paradis ») quand elle remet les pieds sur terre
Jeux « expressionnistes » : maquillage, voire grimage + surexpressivité de Catherine Hessling












Mouvement de caméra : impression sonore
Inserts dans le mouvement : inclusion sociale de l'aristocratie ou non



« La photogénie, c'est l'image en tant que majorée par le mouvement » (Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983)









« Marcel L'Herbier est un amoureux de l'objectif dont il connaît toutes les ressources. Nul mieux que lui ne sait combiner les superpositions d'images, les teintages bleus, mauves, rouges, verts, sépias, la typographie des titres. »

- Étienne Arnaud et Boisyvon, *le Cinéma pour tous*, Paris, Garnier frères, 1922, p. 140

« Mais c'est dans l'emploi de la lumière qu'Abel Gance se révèle incomparable. D'un large pinceau il brosse des toiles d'impressionniste. Il émeut par la couleur. Ses teintes sont tout en harmonie, le point lumineux est à sa place, les taches, les « valeurs » sont exactes. L'ambiance est créée par le ton. »

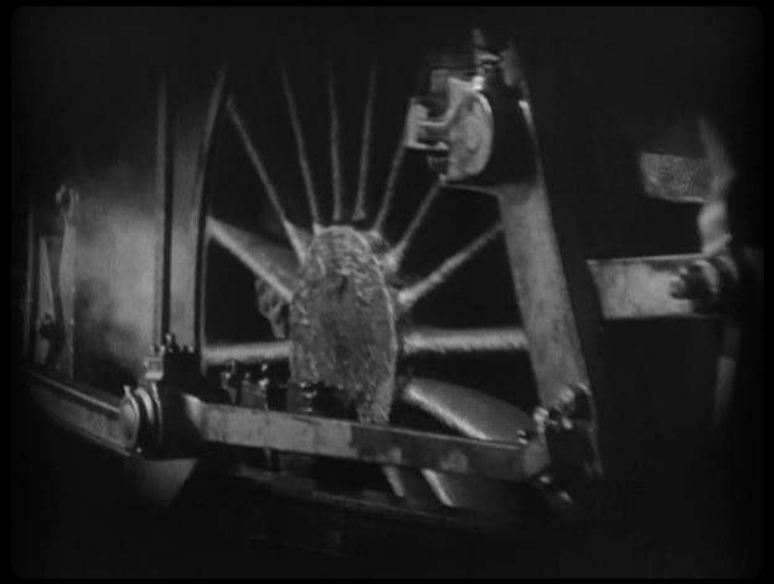
- Jean Toulout, « Abel Gance », *Filma* , n° 47, 1er mai 1919, p. 1.

La Belle Nivernaise (Jean Epstein, 1924)

Pierre Porte, « L'idée de photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°17, 15 juillet 1924, p. 14-15

La seconde forme est la *photogénie des états*, autrement dit la photogénie des situations dans lesquelles sont placés les objets plastiques : mouvement, état d'âme, sentiment exprimé, etc. Et tout cela en relation étroite avec le contexte, c'est-à-dire avec l'action qui englobe ces états, avec les images qui précèdent ou suivent l'image envisagée.





La Roue (Abel Gance, 1922)

« 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*, Paris Expérimental, 2021