

Introduction à l’histoire du cinéma

laurent.leforestier@unil.ch
bureau ANT 4167.1

29.10.2026, Unil - Légitimer le spectacle cinématographique (3) : le rythme – Epstein, Gance, Ruttmann, Lang, Dulac, etc.

Semestre automne 2026

- **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.

Films au programme à voir pour le 13.11



- *Le Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein, Goskino, 1925)
- *L'Homme à la caméra* (D. Vertov, Vufku, 1929)

Rythme

- Préoccupation de tou·tes les metteur·euses en scène – possibilité de « scinder » les *tableaux enregistrés* (plans) et de choisir leur durée
- Critère d'évaluation des films pour de nb critiques (dont certain·es viennent de la critique musicale)

David W. Griffith, « Le spectacle le plus populaire au monde » (1916)

dans Daniel Banda & José Moure (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 392-396.

« Je peux accélérer le rythme de plusieurs façons différentes : en racontant parallèlement deux histoires ou deux intrigues, par exemple ; un sujet peut s'ouvrir sur quelque chose d'aussi simple qu'une vision fugitive d'une rose, ou une belle image. »

Ricciotto CANUDO, « la Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe », *les Entretiens idéalistes*, 25 octobre 1911

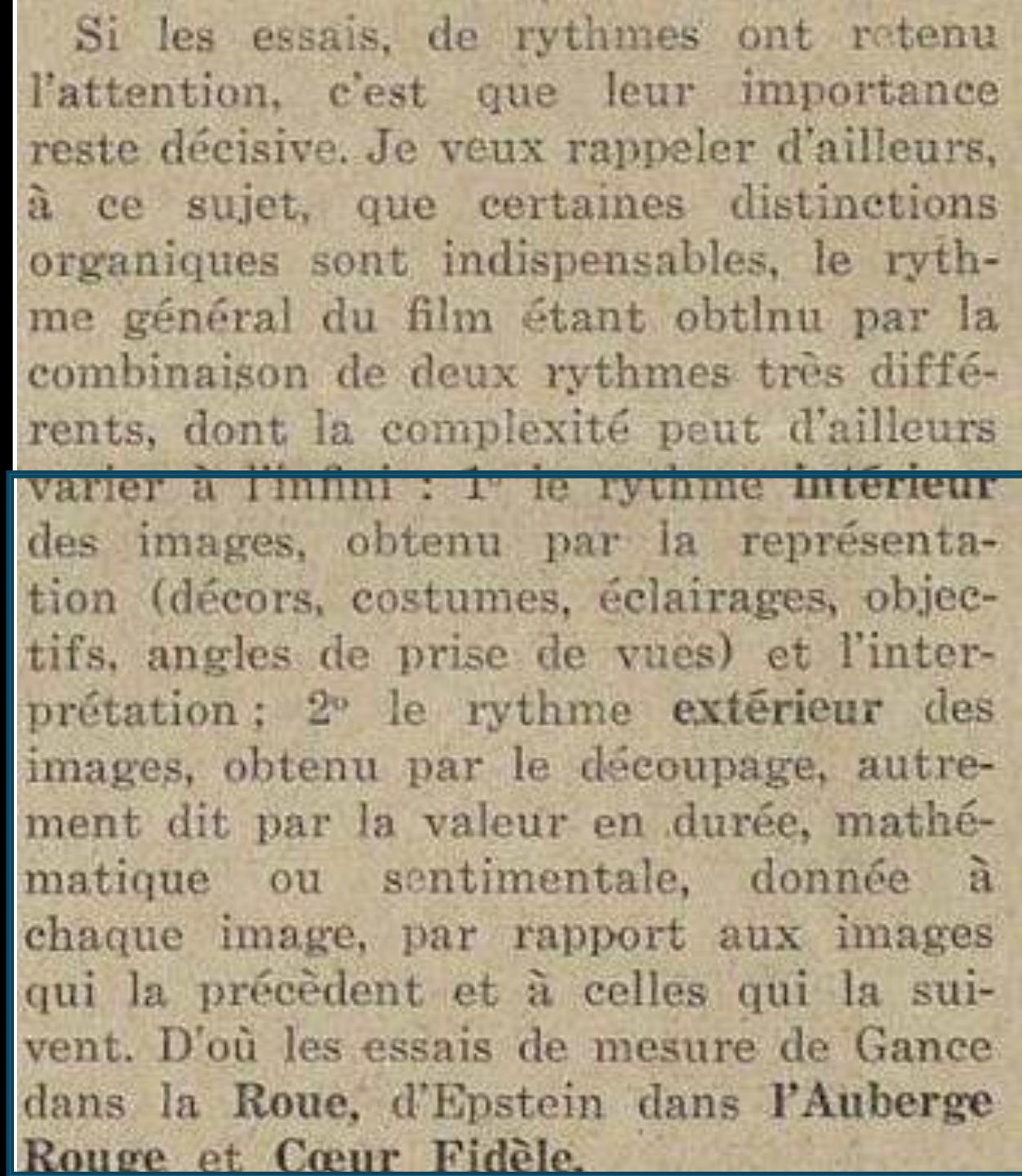
« Mais qui aurait pu rêver de fixer la représentation enchaînée d'*une série successive de tableaux* ? Une série successive de tableaux, c-à-d de certains états d'âme des êtres et des choses groupés dans une action, est sans doute la vie. [...] Présentant une succession de gestes, d'attitudes, de figurations, comme la vie, transportant le tableau de l'espace où il s'étalait immobile et durable, dans le temps, où il se montre et transforme, le Cinématographe renouvelle un peu plus chaque jour, un peu plus puissamment, la promesse de cette grande conciliation (...) *entre les Rythmes du Temps et les Rythmes de l'Espace*.»

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. »

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

« rythme extérieur »



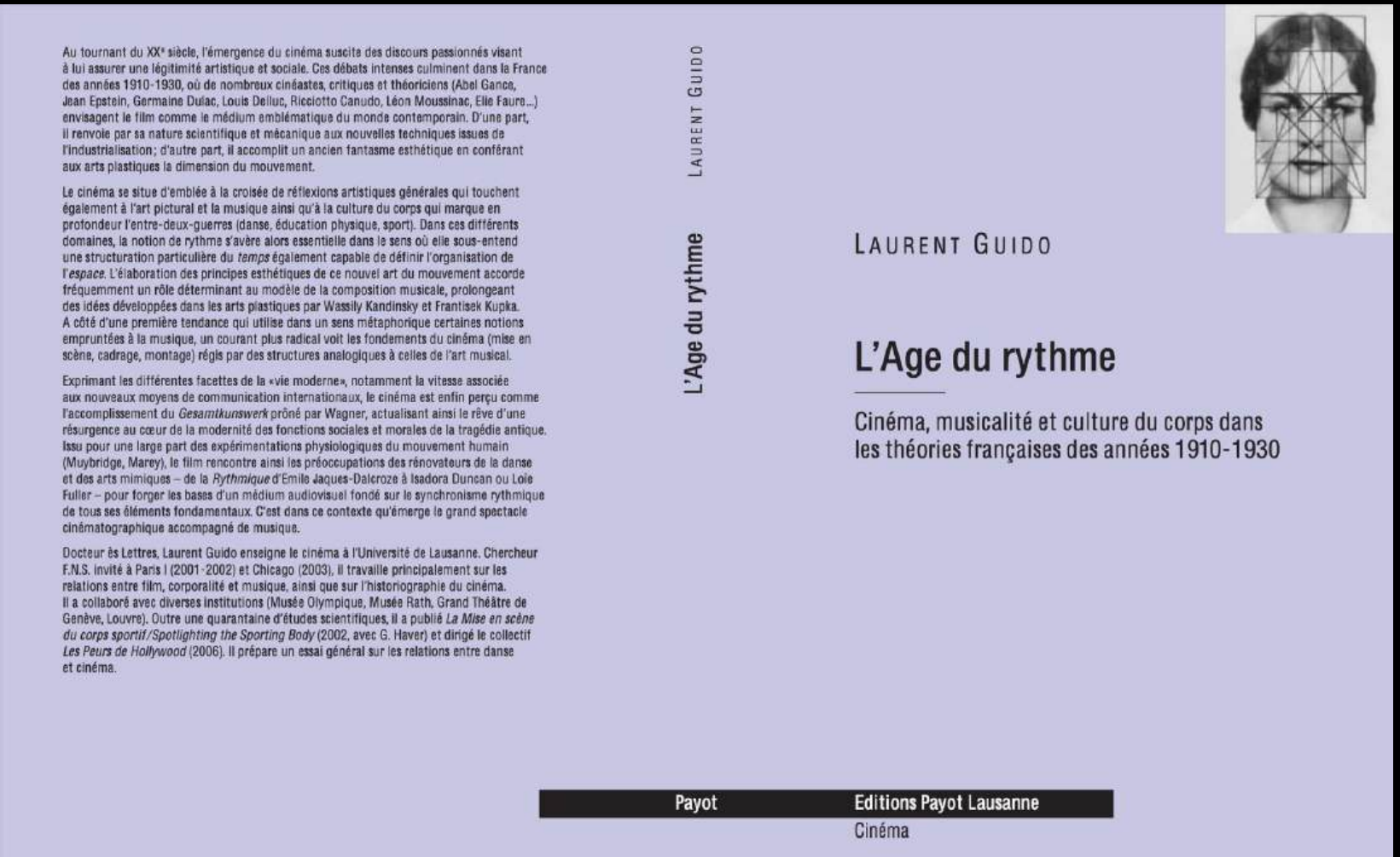
Si les essais, de rythmes ont retenu l'attention, c'est que leur importance reste décisive. Je veux rappeler d'ailleurs, à ce sujet, que certaines distinctions organiques sont indispensables, le rythme général du film étant obtlnu par la combinaison de deux rythmes très différents, dont la complexité 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**.

Ricciotto Canudo, « Esthétique du spectacle. Défendons le cinéma » [1921], dans *L'Usine aux images*, Paris, Séguier/Arte Editions, 1995, pp. 50-51.

« Cet art nouveau, pour déterminer une façon de *penser nouvelle*, demande un apprentissage des plus sérieux et des plus ardemment suivis. Et c'est pour cela que *le véritable auteur* cinématographique sera de plus en plus et demeurera *uniquement, le metteur en scène-auteur*. Le Cinéma est un art. Il doit appartenir aux artistes (...)».

- Photogénie peut relever du travail du chef opérateur – rythme davantage du côté du metteur en scène-auteur

Rythme : Ordre et proportion des durées, longues ou brèves, dont l'organisation est rendue sensible par la périodicité des accents faibles ou forts



Tous les films organisent des durées

➔ La réflexion sur le rythme caractérise une grande diversité de films

➔ Les usages du rythme ne répondent pas aux mêmes problèmes selon les films : artisticité cinématographique ou non

1. cinéma *commercial*
2. avant-garde dite narrative / *impressionnisme*
3. Documentaire
4. « cinéma pur »

Cinéma *commercial*

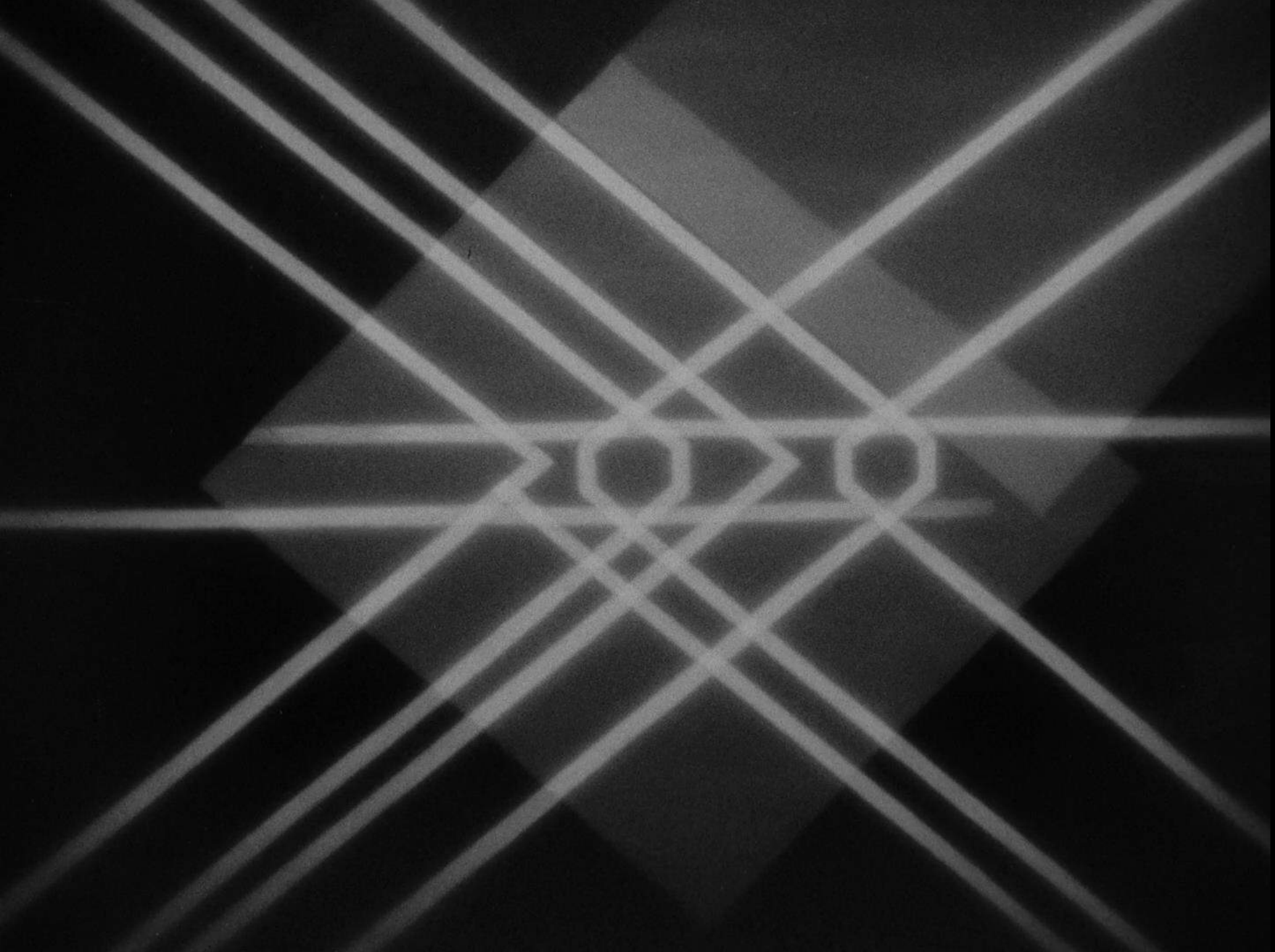
- Cinéma qui dépend d'une instance de production différente de l'instance de création : la majorité des longs métrages
- « L'entremêlement de deux thèmes, le rappel d'une action au milieu d'une action parallèle [...], tout ceci doit être prévu dans le scénario dès le découpage. Le travail actif du montage consiste à régler la durée de chaque geste par rapport à ceux qui le précèdent et qui le suivent. » (Louis Chavance, « Monteurs-ajusteurs », *L'Ami du peuple*, 15 mars 1929)



Fritz Lang

Parfois rattaché à l'expressionisme cinématographique :
Les Trois lumières (*Der Müde Tod*, 1921)
Docteur Mabuse le joueur (*Dr Mabuse der Spieler, 1922*), film en deux parties, scénarisé par sa future épouse (1922-1933) Thea von Harbou (comme tous ses films allemands) - influence des serials de Feuillade
Metropolis (1927)
La Femme sur la lune (*Frau im Mond*, 1929)
M le Maudit (*M*, 1931)

- À partir de 1936 (*Fury*), plus de 20 films à Hollywood, notamment des **films noirs** (*La Femme au portrait, La Rue rouge, Le Secret derrière la porte, etc.*).
- Thématiques récurrentes: culpabilité, manipulation (hypnose pratiquée par Mabuse), corruption, violence, mort.
- Souci accordé à l'agencement spatial, architectural.



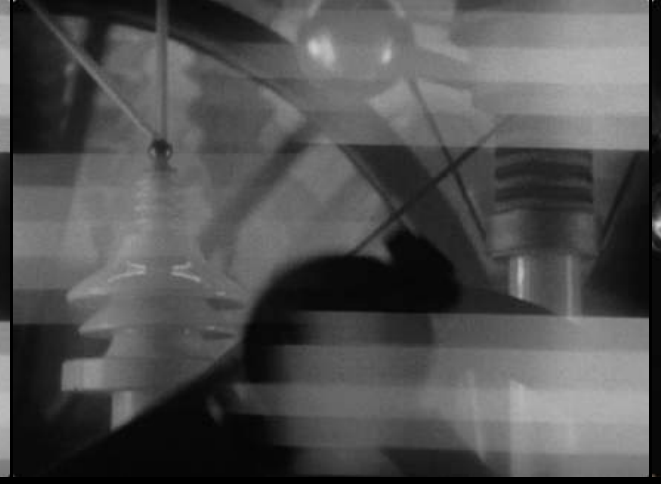
Présenté en 1927 comme le film le + cher du cinéma (jusqu'ici)

La UFA veut concurrencer les Majors hollywoodiennes

Près d'un an de tournage

Environ 620 000 m de pellicule enregistrés, pour une version finale de 4 189 m (153')

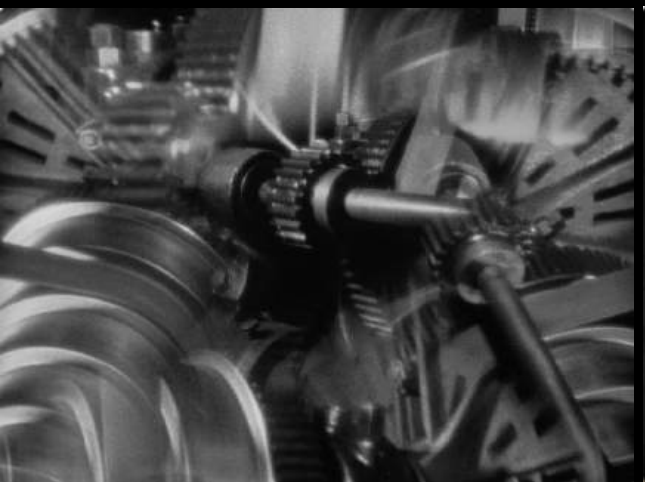





Modernité caractérisée par le « rythme nouveau de la vie humaine » (L'Herbier), impulsé par de nouvelles techniques/machines

Ouverture sur du « cinéma pur » : rythmes machiniques, sans présence humaine, images presque non figuratives

Les machines dictent le rythme de la vie humaine – 1ère apparition d'humains inertes ; le rythme interne du plan tient au seul mouvement du matériel (grille de l'ascenseur)







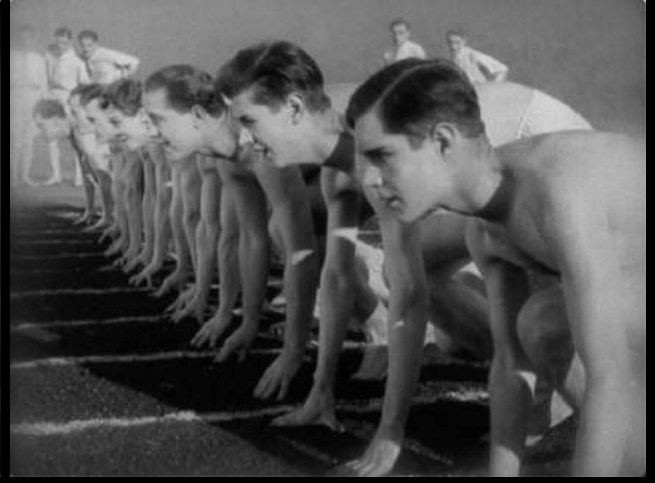





Succession de plans longs sur des déplacements humains lents, dynamisée par des inserts brefs sur les machines – elles donnent le rythme
Déshumanisation – usage de corps maquettés / dessinés
Verticalité / pyramidalité : la masse nombreuse tout en bas











Élite / sommet : autre mode de représentation – rythme/mouvement/espace

Espace investi par les mouvements humains, soulignés par le découpage

Corps « libres », non entravés par un rythme machinique

Humains humanisés (individualisés, identifiables)

Rythme plus rapide, au diapason de ce mode d'existence humaine

➔ Rythme qui contribue au système discursif du film



Epilogue
réconciliation « utopique » du prolétariat avec le patronat, après destruction des machines



« Dans la ville inférieure, fermée à la lumière du jour, les ouvriers veillent sur de monstrueuses machines. Ce sont des esclaves plutôt que des ouvriers. Le film traite de leur rébellion contre la classe dominante du monde supérieur, et s'achève sur la réconciliation des deux classes »
(S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, p. 165)

Avant-garde dite narrative / *impressionnisme*

La « première avant-garde » (1918-1929) du cinéma français des années 1920, parfois qualifiée de courant « impressionniste » : une avant-garde « narrative », inscrite dans l'industrie du cinéma (parfois indépendance, mais exploitation commerciale)

- Primat du rythme visuel sur le récit (modèle « musicaliste » plus que littéraire)
- Des cinéastes qui théorisent leur pratique
- Exploitation des propriétés de la caméra : notion de « photogénie », mobilité extrême, portabilité
- Admiration pour les icônes de la modernité, de la vitesse (moyens de locomotion, téléphonie, etc.)
- Subjectivité de la représentation : montage rapide et/ou surimpression, irréalisation (monde mental)
- Tentative de conciliation d'expérimentations visuelles avec les impératifs du cinéma dominant (sortie en salles, structure narrative classique, construction « psychologisante » des personnages, éventuellement présence de vedettes).

Louis Delluc : *Fièvre* (1921), etc.

Germaine Dulac : *La Souriante Madame Beudet* (1923), *La Coquille et le clergyman* (1928), etc.

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

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

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

Jacques Feyder, Alexandre Volkoff, Dimitri Kirsanoff…







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

- 1916 : co-fondation de la **société DH Films** avec **Irène Hillel-Erl**anger, artiste proche des surréalistes qui scénarise les films de **G. Dulac**.
- 1919 : création de la compagnie **Les Films Abel Gance** ; toutefois, coproductions avec Pathé.
- **Cinégraphic-FL**, société fondée par L'Herbier en 1922 (jusqu'à 1929), après son engagement par La Société des établissements Gaumont dès 1919 (Léon Gaumont exige une importante responsabilité du réalisateur dans la maîtrise des coûts de revient et la rentabilité commerciale). Films de L'Herbier en fait coproduits : avec la vedette Georgette Leblanc (*L'Inhumaine*), **Albatros** (*Feu Mathias Pascal*), la société des Cinéromans (*L'Argent*).
- Compagnie **Les Films Jean Epstein**, 1926-1928.

Conception du cinéma comme expression artistique d'un auteur, place au sein d'un système esthétique des Beaux-Arts : écrits de Louis Delluc (5ème Art) et **Ricciotto Canudo –** 6ème Art dès 1911, puis **7ème Art en 1919**, qui s'impose : idée d'une catégorie finale, qui synthétiserait les autres.

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

CASA (Club des Amis du Septième Art) fondé en 1921 par Canudo : Delluc, Dulac, L'Herbier, Epstein (pas Gance) + des critiques (L. Moussinac, Lucien Wahl, Lionel Landry), des écrivains (Élie Faure, Cendrars, J. Cocteau), des peintres et architectes (Mallet-Stevens, Léger), des musiciens (Honneger) et comédie·nes (Eve Francis, Jaque-Catelain).



10 · GAZETTE · DES · SEPT · ARTS

Mars 1924

ARCHITECTURE · PEINTURE · SCULPTURE
MUSIQUE · POESIE · DANSE · CINEGRAPHIE

CANUDO, Fondateur

COMITE DE RÉDACTION. - René Blum ; Fernand Divoire ; Waldemar George ; André Levinson ; Rob. Mallet-Stevens ; Roland Manuel ; Léon Moussinac.

Secrétaire : Mme Janin CANUDO

DIRECTION : 12, Rue du Quatre-Septembre, Paris (2e) - *Téléphone : Central 20-68*

ABONNEMENTS :

Un an	40 fr.	50 fr.
Six mois	22 fr.	30 fr.
Tirage de luxe limité, un an		120 fr.

Abel Gance

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

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

1917 – *Le Droit à la vie* : drame psychologique axé sur l’intériorité des personnages (filmés en plans rapprochés) ; forte auteurisation au générique (“scénario et mise en scène de M. Abel Gance”), référence littéraire (citation liminaire de Shakespeare)

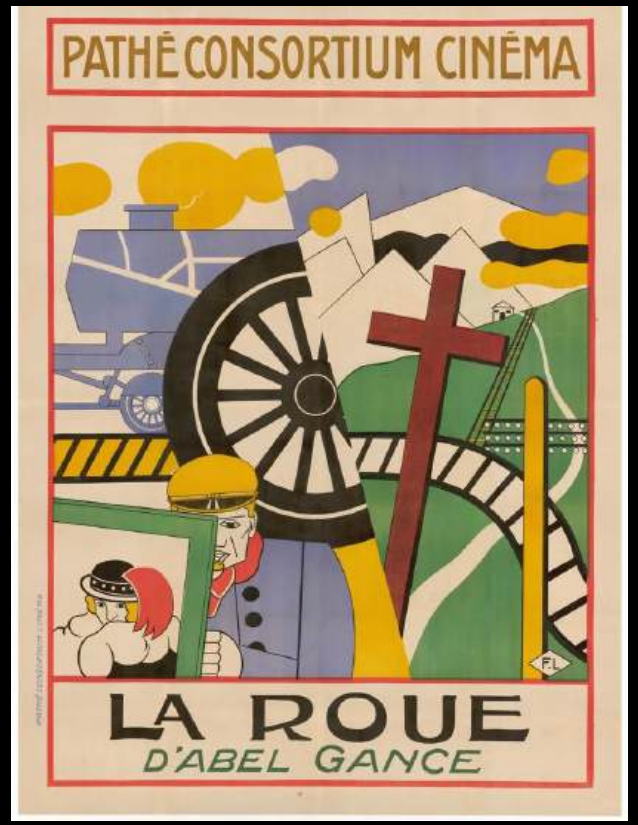
Voyage aux États-Unis. Rencontre Griffith. Ambitionne d’être le Griffith français.

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

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

1927 – *Napoléon* : fresque monumentale à la Griffith, système Polyvision (triple écran) permettant plusieurs effets pour la séquence finale en triptyque ; nouvelle version remontée et avec son en 1935 (*Napoléon Bonaparte*), avec système de « perspective sonore ».







Dimension résolument mélodramatique

Deux affiches qui témoignent des deux aspects du film (scénario/forme)

Milieu des cheminots, avec **Sisif**, conducteur de train rapide, qui au cours d'un tragique accident ferroviaire recueille **Norma**, petite fille orpheline qu'il élève aux côtés de son fils naturel **Elie**, qui rêve de devenir luthier.
Ellipse de quinze ans.
Elie s'éprend passionnément de sa « sœur », sans savoir qu'il n'a pas de liens de parenté avec elle.
Sisif, également épris d'elle et souffrant de cette passion interdite dévorante, devient colérique et sombre dans l'alcool, négligeant son travail ; conditions de vie misérables.
Jacques de **Hersan**, riche ingénieur auquel Sisif a avoué sa passion pour la jeune fille, le fait chanter et l'oblige à lui donner Norma en mariage.
Sisif tente de mourir avec le convoi fou qui conduit Norma à Hersan ; la catastrophe est évitée, mais sa vue est diminuée en raison d'un jet de vapeurs.
Devenu une épave, Sisif s'occupe d'un petit funiculaire au Mont-Blanc, vivant avec Elie dans une maisonnette ; leur destin croise celui de Norma et de Hersan, en vacances à Chamonix ; Elie et Norma se rencontrent, Hersan jalouse puis tue Elie ; Sisif devient totalement aveugle et meurt de douleur mais auprès de Norma.



Ami de Cendrars, assistant du film. Coloriage de panneaux ferroviaires et conception d'affiches. Fascination pour les aspects mécaniques dans le film, qu'il voudrait débarrasser de sa dimension mélodramatique.

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

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

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




















Une quinzaine de secondes du film
Répétition et accélération = obsession mortifère


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

La Roue, Abel Gance, 1923

- Partir des acquis de la photogénie (usage de flous, de surimpressions, etc.), afin de produire des tableaux « subjectifs », envisagés comme de brefs moments de « cinéma pur » (cf. Léger), mettant ponctuellement les spectateurs dans la peau ou le cerveau des personnages, c-à-d faisant « ressentir directement l'émotion même des personnages ».

(Pierre Porte, « Inventaire du cinéma IV. Le cinéma art objectif ou subjectif ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°69, 15 septembre 1926)

La Roue, Abel Gance, 1923

- Photogénie + rythme : impressions subjectives -> Renouveler ainsi le principe d'un cinéma destiné à donner une visibilité inédite du réel en dépassant son statut de machine produisant un enregistrement objectif.
- Distance par rapport au cinéma comme moyen d'enregistrement, plutôt du côté d'une apparente objectivité (P. Porte : « art objectif ») – plans qui sont faits pour être vus, examinés

Le théâtre nous émeut en nous faisant sympathiser avec ses personnages : nous *assistons* à leur douleur, à leur joie et nous y prenons *part*. Mais nous sommes *extérieurs* à eux, nous ne voyons pas ce qu'ils voient, nous ne comprenons de ce qu'ils ressentent que ce qu'ils veulent bien nous en laisser voir ou entendre. Par exemple, un acteur regarde à une fausse fenêtre, il est ému, nous ne savons par quoi ; mais il se retourne et nous le dit ; il nous dit, tout au moins, l'effet de ce qu'il a vu : des soldats défilaient, drapeau en tête ; et cela a éveillé en lui certains sentiments qu'il nous livre par son récit. Nous n'avons pas vu avec lui, nous n'avons pas pensé avec lui : nous ne pouvons vivre en communion absolue avec lui.

Le cinéma nous met aussi en sympathie avec sa vie. Mais il fait mieux que de nous mettre en rapport avec elle : il nous fait vivre *dans* les personnages ; nous nous identifions absolument à eux. Le cinéma, en effet, pouvant porter sa vision où il veut, nous fait voir ce que voient ses personnages, nous fait donc comprendre et penser avec eux. Nous ne sommes pas, comme au théâtre, extérieurs au drame, nous faisons mieux qu'y *assister*, mieux qu'y prendre *part*, nous sommes en lui, nous le vivons.

Pierre Porte, « Une loi du cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°8, 1er mars 1924

Le théâtre nous émeut en nous faisant sympathiser avec ses personnages : nous *assistons* à leur douleur, à leur joie et nous y prenons *part*. Mais nous sommes *extérieurs* à eux, nous ne voyons pas ce qu'ils voient, nous ne comprenons de ce qu'ils ressentent que ce qu'ils veulent bien nous en laisser voir ou entendre. Par exemple, un acteur regarde à une fausse fenêtre, il est ému, nous ne savons par quoi ; mais il se retourne et nous le dit ; il nous dit, tout au moins, l'effet de ce qu'il a vu : des soldats défilaient, drapeau en tête ; et cela a éveillé en lui certains sentiments qu'il nous livre par son récit. Nous n'avons pas vu avec lui, nous n'avons pas pensé avec lui : nous ne pouvons vivre en communion absolue avec lui.

Le cinéma nous met aussi en sympathie avec sa vie. Mais il fait mieux que de nous mettre en rapport avec elle : il nous fait vivre *dans* les personnages ; nous nous identifions absolument à eux. Le cinéma, en effet, pouvant porter sa vision où il veut, nous fait voir ce que voient ses personnages, nous fait donc comprendre et penser avec eux. Nous ne sommes pas, comme au théâtre, extérieurs au drame, nous faisons mieux qu'y *assister*, mieux qu'y prendre *part*, nous sommes en lui, nous le vivons.

Le cinéaste doit donc faire vivre le spectateur en communion intime avec les personnages. *Il ne doit pas regarder leurs actes comme s'il en était un simple témoin ; il doit les regarder comme s'il était dans ces personnages mêmes. comme s'il vivait leur vie.*

Ceci doit être une loi essentielle du cinéma.

Pierre Porte, « Une loi du cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°8, 1er mars 1924

Le théâtre nous émeut en nous faisant sympathiser avec ses personnages : nous *assistons* à leur douleur, à leur joie et nous y prenons *part*. Mais nous sommes *extérieurs* à eux, nous ne voyons pas ce qu'ils voient, nous ne comprenons de ce qu'ils ressentent que ce qu'ils veulent bien nous en laisser voir ou entendre. Par exemple, un acteur regarde à une fausse fenêtre, il est ému, nous ne savons par quoi ; mais il se retourne et nous le dit ; il nous dit, tout au moins, l'effet de ce qu'il a vu : des soldats défilaient, drapeau en tête ; et cela a éveillé en lui certains sentiments qu'il nous livre par son récit. Nous n'avons pas vu avec lui, nous n'avons pas pensé avec lui : nous ne pouvons vivre en communion absolue avec lui.

Le cinéma nous met aussi en sympathie avec sa vie. Mais il fait mieux que de nous mettre en rapport avec elle : il nous fait vivre *dans* les personnages ; nous nous identifions absolument à eux. Le cinéma, en effet, pouvant porter sa vision où il veut, nous fait voir ce que voient ses personnages, nous fait donc comprendre et penser avec eux. Nous ne sommes pas, comme au théâtre, extérieurs au drame, nous faisons mieux qu'y *assister*, mieux qu'y prendre *part*, nous sommes en lui, nous le vivons.

Le cinéaste doit donc faire vivre le spectateur en communion intime avec les personnages. *Il ne doit pas regarder leurs actes comme s'il en était un simple témoin ; il doit les regarder comme s'il était dans ces personnages mêmes. comme s'il vivait leur vie.*

Ceci doit être une loi essentielle du cinéma.

[redacted]

Quelques-unes des innombrables conséquences :

Le cinéaste doit faire voir ce que voit le personnage.

Il doit faire ressentir ce que ressent ce personnage, et non nous faire comprendre ce qu'il a ressenti.

[redacted]

Pierre Porte, « Une loi du cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°8, 1er mars 1924

Raymond Berner, « *La Roue* » et « Une technique », *la Presse*, 29 décembre 1922 et 5 janvier 1923

- « C'est, à coup sûr, l'œuvre la plus élevée et la plus importante qui, jusqu'ici, ait été réalisée pour l'écran. (…) Il y a bien quelques longueurs, parfois des symboles confus, discutables, grandiloquents. »
- « (…) malgré des détractions plus ou moins systématiques, malgré des défauts, une œuvre qui fera date dans l'histoire du cinéma. Il y a une technique dans *la Roue*. Évidemment, elle n'est pas parfaite, mais on y a une impression de rythme excessivement caractérisée – trop peut-être. La technique de *la Roue* est presque uniquement dans l'expression rythmique à laquelle vise le découpage. C'est un système un peu cérébral, pas toujours bien senti, mais d'un effet certain dans les cas analogues à celui de la locomotive emballée par exemple. Le découpage excessif donne admirablement l'impression d'une pensée affolée qui vacille éperdument d'un objet à l'autre. Voilà une trouvaille cinématique, voici un premier énoncé. Le découpage doit montrer ce qu'il faut, le temps qu'il faut. Il doit être fait au rythme de la pensée, pour asservir la pensée. »

Robert Spa,
« Le Rythme »,
le Figaro,
n°286 du 26 avril 1924

« Certaines œuvres indifférentes à d'autres égards deviennent intéressantes de par la cadence harmonieuse des tableaux, par le retour habile des images.

« Et c'est certainement le rythme qui nous est le plus sensible, intéressant tout à la fois l'image, l'action et le découpage.

« [...] Le rythme à l'écran, c'est l'exacte distribution des images différentes, la répartition graduée des scènes, le rapport existant entre les tableaux longs ou rapides.

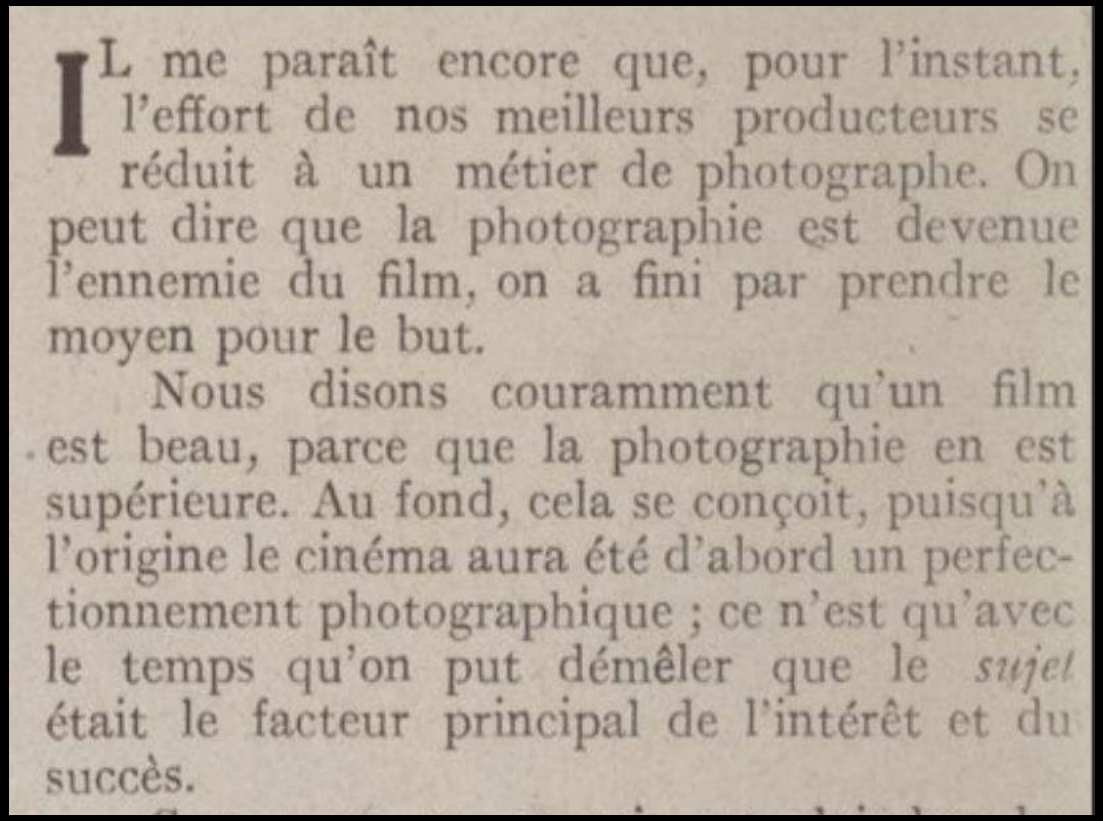
« Certaines œuvres dont l'art quelconque laisse indifférent, plaisent parce qu'elles sont remarquablement rythmées.

« Un film émouvant, privé de cette cadence, a quelque chose de heurté ou l'imprévu manque d'équilibre. »

Influence de *La Roue*

- Germaine Dulac, « Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale » [1927], dans *Ecrits sur le cinéma*, Paris Expérimental, 2021
- // Fernand Léger : « l'erreur au cinéma, c'est le scénario » (« l'erreur en peinture, c'est le sujet »)
- Jean Epstein, *Cœur fidèle* : sujet de départ mélodramatique, mais style qui le transforme en succession de sensations - rythme qui vise à figurer et transmettre des sensations

André Antoine, « L'Avenir du cinéma »,
Lectures pour tous, 1er décembre 1919

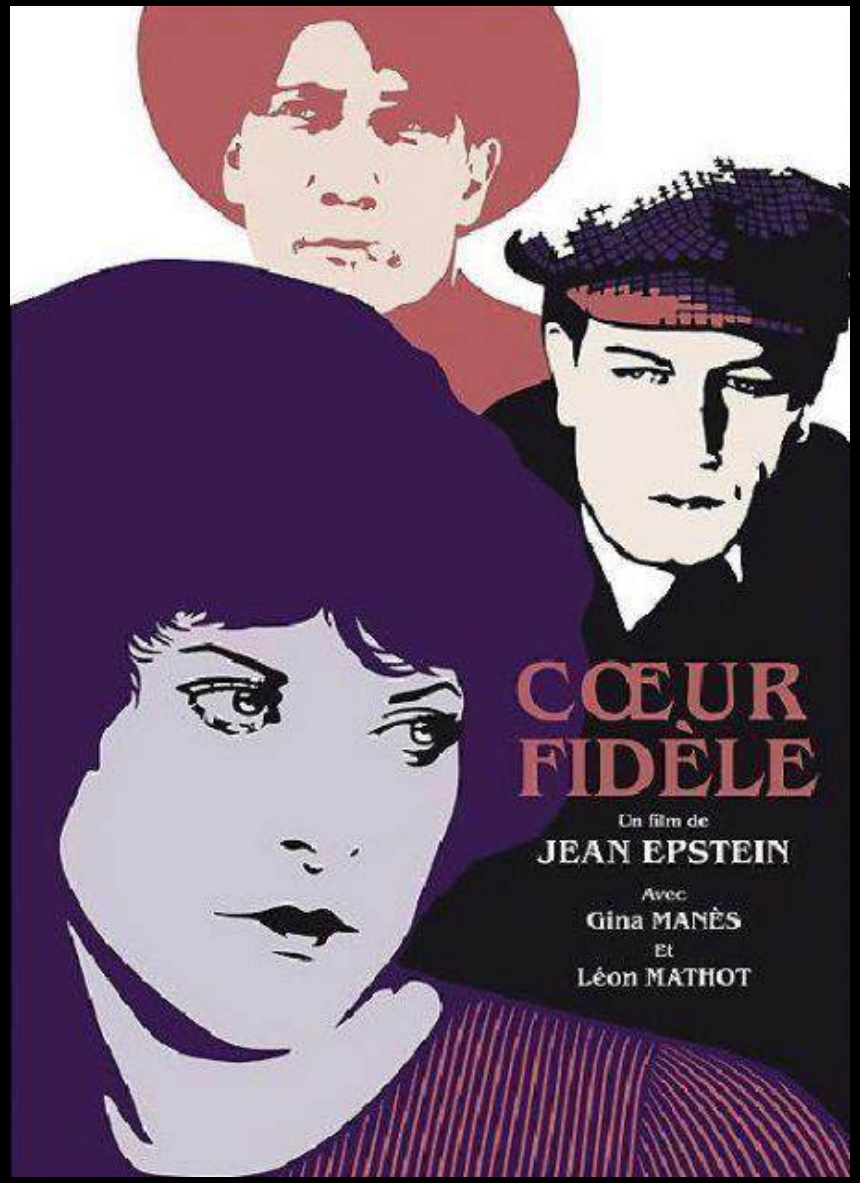


IL me paraît encore que, pour l'instant, l'effort de nos meilleurs producteurs se réduit à un métier de photographe. On peut dire que la photographie est devenue l'ennemie du film, on a fini par prendre le moyen pour le but.

Nous disons couramment qu'un film est beau, parce que la photographie en est supérieure. Au fond, cela se conçoit, puisqu'à l'origine le cinéma aura été d'abord un perfectionnement photographique ; ce n'est qu'avec le temps qu'on put démêler que le *sujet* était le facteur principal de l'intérêt et du succès.

Jean Epstein

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



Une intrigue mélodramatique organisée autour d'un triangle amoureux :

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





Une ambition esthétique qui s’affiche dès l’ouverture :

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

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



« Pour Jean Epstein, il est ainsi essentiel de tenter de “mobiliser à l’extrême l’appareil de prises de vues ; de le placer, automatique, dans des ballons de football lancés en chandelle, sur la selle d’un cheval galopant, sur des bouées pendant la tempête ; de le tapir en sous-sol, de le promener à hauteur de plafond”. Sa séquence de *Cœur fidèle*, avec des plans pris depuis un manège, [...] témoign[e] de cette obsession d’un mouvement débridé reflétant l’expérience de points de vue empreints d’une mobilité totale. Cette préoccupation rejoint l’antienne des peintres futuristes [...]. La mobilisation de la caméra est rapportée au désir de procurer aux spectateurs le sentiment d’un dépassement de la vie quotidienne, par l’entraînement vers la jouissance vertigineuse et enivrante de la vitesse. »

Laurent Guido, *L’Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007 p.77.



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

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

[…]

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

[…]

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

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





Jacques Parsons, *Paris-Midi*,
reproduit dans *Cinéa-ciné pour tous*, 15 décembre 1924

« Des formes dépouillées, des moyens exclusivement cinégraphiques servant un drame insignifiant à dessein, un vrai fait-divers ; la personnification d'objets inanimés devenant personnages du drame, souligné par des premiers plans ; l'utilisation du rythme des images pour traduire une succession d'états d'âme, telles sont les formules particulièrement chères à Jean Epstein, dont *Cœur fidèle* a été une heureuse application. Mais c'est justement par ses côtés admirables que le film a provoqué la désapprobation du public. La scène des chevaux de bois, qui produit la plus pure émotion cinégraphique, dont le vertige est émouvant et en rapport direct avec le drame, est celle qui a soulevé les plus ardentes protestations. »

Cœur fidèle – Cinéa-Ciné pour tous, 15 décembre 1924

- « Qu'est-ce que vous voulez que cela lui dise, au public, ces interminables promenades sur les chevaux de bois, ces visions cacophoniques, si l'on peut s'exprimer ainsi, où tout se mêle, tout se brouille pour le plus grand déplaisir et la plus grande fatigue des yeux ?… Comment le public se plairait-il à ces déformations du masque humain, à ces grossissements qui finissent… par rendre odieux les artistes les plus aimés de la foule, changés en baudruche qu'on souffle et qui se dégonfle, et dont le visage multiplié apparaît plus strié qu'une peau d'éléphant. Et pendant une heure et demie ! » (Ch. Pissard, *Prospectus financier*)
- « D'autres, enfin, nous promènerons sur les chevaux de bois ; pendant des 150 mètres, ils font tourner une salle entière sur un manège forain, sans se soucier du dangereux mal de mer qui guette les patients condamnés à ces périlleuses acrobaties. » (Pierre Gilles, *Le Matin*)

Cœur fidèle – Cinéa-Ciné pour tous, 15 décembre 1924

- « C’est une conception vraiment bizarre qu’un film où il n’y a pas d’action, c-à-d pas d’intérêt, avec un déplorable parti-pris d’adapter le cubisme au cinéma. Bien fâcheuse tentative, en vérité, mais qui a obtenu l’autre soir, auprès des spectateurs, un tel succès d’exclamations et de sifflets, que l’on ne la renouvellera pas de si tôt ! » (*L’Auxiliaire financier*)
- « Et l’on éprouve, à la vision de ce milieu et des gens qui l’animent, un malaise indéfinissable ; on voudrait que ce soit fini, mais c’est long, long, et, de plus, bien mal monté, les scènes mises bout à bout, sans les coupures et arrangements indispensables. Tout cela sent l’improvisé, le bâclé, l’inexpérience et l’article à bon marché. » (*Le Courrier cinématographique*)

Germaine Dulac

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

1907-1915 : autrice de pièces de théâtre

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

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



Dès 1919 : écrits sur le cinéma

Innovations formelles (« cinéma pur ») et discours progressiste

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

1923 : *La Souriante Madame Beudet*

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

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

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

Germaine Dulac, « Les procédés expressifs du cinématographe »,
Cinémagazine n° 28, 4ème année,
11 juillet 1924, p. 67-68.

Comme nous jouons avec la juxtaposition des images, les poses d'appareil, nous jouons aussi avec les plans. Le plan psychologique, le gros premier plan comme nous l'appelons, c'est la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, ses émotions, ses désirs… Le gros premier plan c'est aussi la note impressionniste, l'influence passagère des choses qui nous entourent. Ainsi, dans *Madame Beudet*, le gros premier plan de l'oreille de Mme Lebas, c'est toute la province, tous les cancans, l'esprit étroit, à l'affût des disputes, des discordes.

Impressions : sensations ou sentiments ?

Rythme qui vise à traduire les sentiments de Mme Beudet, son enfermement intime et social

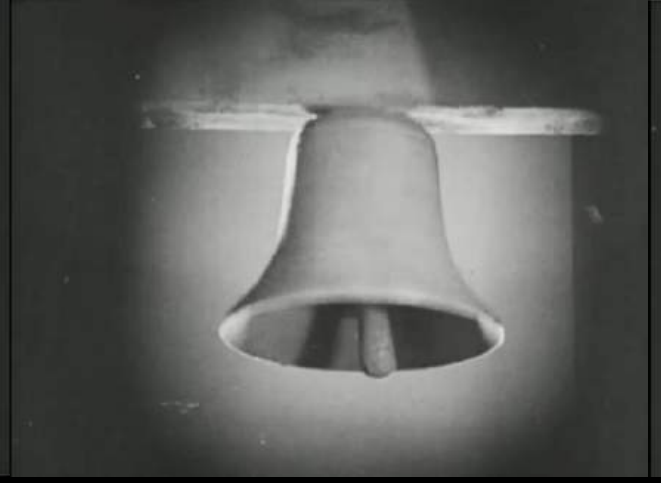





Juxtaposition de deux *styles* : parties non-subjectives traitées de manière plutôt réaliste (photogénie des éclairages) ; parties subjectives ou impressionnistes traitées de manière non-réaliste - juxtaposition de plusieurs images dans un plan avec des échelles différentes, disparition d'une partie du décor, utilisation de maquettes + ancrage subjectif rendu par le recours à des très gros plan, voire des détails de visage







Effets à la fois photogéniques (caches, surimpressions) et rythmiques (mise en succession)
// *La Roue* : répétition+variation = obsession de la présence nocive du mari… dont l'idée parvient même à faire des disparaître les pensées positives










Présence *subjective* du mari : ralenti, surimpression
Mais plans plus *objectifs* sur elle



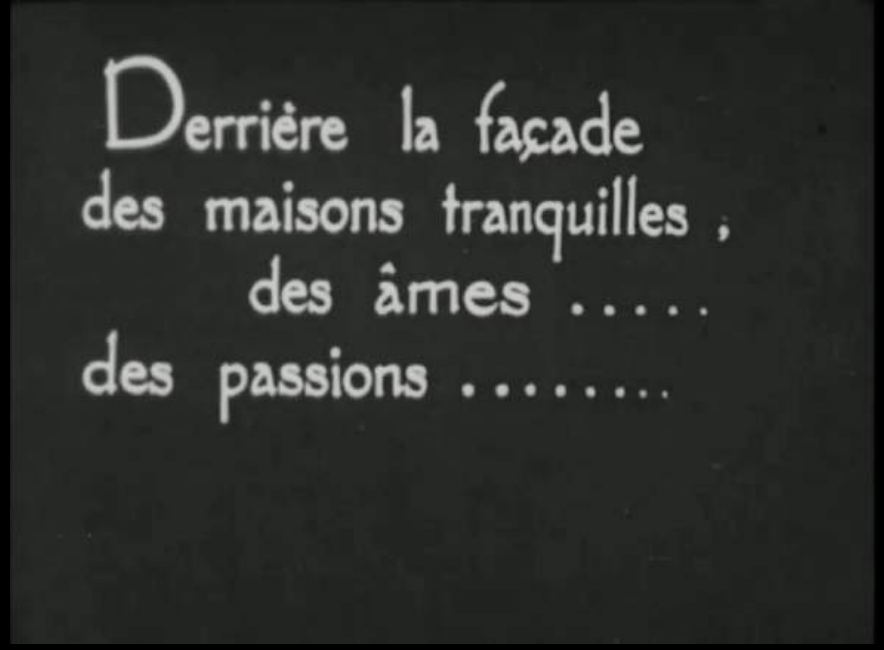




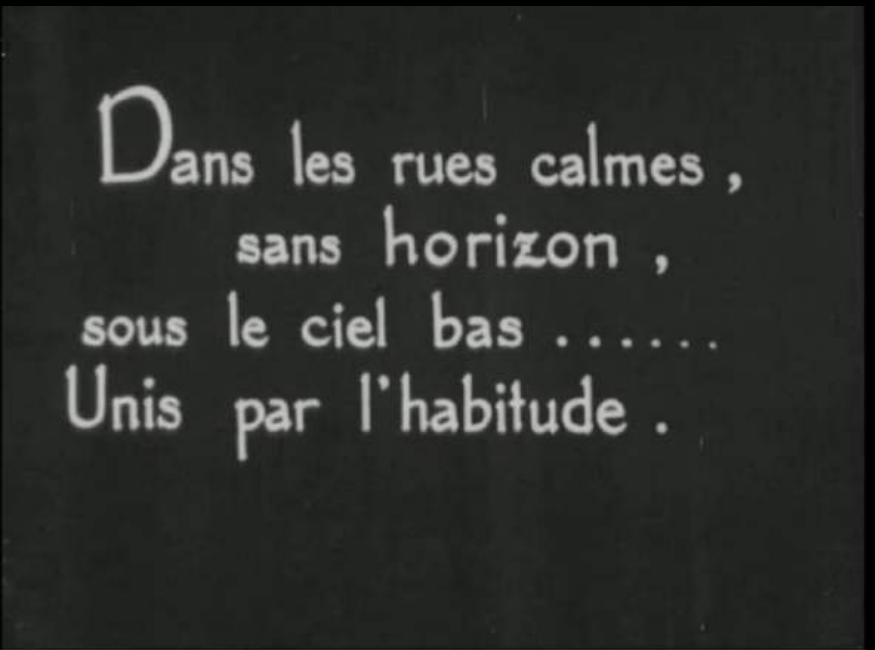






Fin : retour au début. Ordre bourgeois – usage maladroit du revolver comme un échec ?





des observations de psychologie pure. Or, Madame Germaine Dulac, en employant pour la première fois dans un film les lois de composition musicale a magistralement vaincu cette difficulté et a créé un film qui est non seulement une œuvre nouvelle et hardie, mais encore *un des films les plus psychologiques* qui aient été faits, tout en étant la première véritable *symphonie visuelle* réalisée.

La Souriante Madame Beudet, en ouvrant des horizons nouveaux, insoupçonnés, au jeune « septième art », est un film d'assez court métrage, extraordinairement intéressant, et où *toutes* les ressources de l'objectif sont employées avec un tact et une virtuosité tels que le public intellectuel reste confondu d'admiration.

Madame Germaine Dulac est une cinéaste de grande classe pour avoir réussi où beaucoup avaient échoué. Et ce petit chef-d'œuvre est réalisé grâce au *découpage* qui est unique dans les annales du film. Ce découpage a été intensifié par la technique de l'objectif où, en dehors des angles de prise de vue, de l'emploi vivant de la lumière (accords visuels et tonalités optiques), des flous, des fondus, du montage rapide, des déformations (dissonances ophtalmiques), du ralenti, des gros plans, se trouvent même des effets de surimpression au ralenti (apparition onirique du joueur de tennis) qui sont encore uniques dans l'histoire du film.

Paul Ramain, « *La Souriante Mme Beudet* », *Ciné*, n°9, janvier 1927
« lois de composition musicale » : « symphonie visuelle »
« un des films les plus psychologiques qui aient été faits »

‘Real “Motion” Pictures’, *The Film Daily*, 7 June 1925.

eal ‘Motion’ Pictures

By F. W. MURNAU

(*Director of “The Last Laugh” for UFA*)

The motion picture has too long pied its technique from the other ts. It is time that it be established an individual form of expression. achieve this end motion pictures ust be actually **motion pictures.** hey must not be merely illustrated b-titles, picturized stories or stilted, ough active, photographs of trite ays.

A motion picture should be born motion picture, not a story or play. riters should be developed to pro- ce for the screen; artists to paint r it, architects to build and mu- ians to compose for it.

That is what we are trying to do the UFA studios in Berlin. In he Last Laugh” we have pointed e way. The press and the major rtion of your intelligent public has en quick to appreciate this. But there is still a vast army of motion picture patrons to whom an innovation is disturbing, who cannot understand a film that departs from the traditions. They are of the same genre as those who scoffed at free verse, at the novels of Dreiser or the paintings of Gaugain.

In making “The Last Laugh” I took for my goal the realization of a motion picture that would show us not only the outer surfaces, but the mental processes of a character. Carl Mayer helped by writing his scenario with that aim in view and Karl Freund managed his camera and lights magnificently to that end. Thus, in many shots, we made the audience see the action through the eyes of Emil Jannings, whose portrayal of the old doorman has added a heaping tribute to his great art.

So much of the subjective is left out of motion pictures; there is so much violent action or situation, that I thought it would be an innovation, worth emulation in America, to try to make audiences FEEL WITH the main character, rather than at what was happening to him.

A director should not work on his script alone. He should first confer with his architects, his camera man and the author, so that every value will receive its proper emphasis. There are many fine points a man will miss, in a private perusal of a script that he can get verbally from outside minds.

Here, at the UFA studios in New Babelsberg we are always experimenting. Nearly every scene we make is shot at night, contrary to your custom in America. We have no glass-roofed studios, to bring in daylight. Rain or cloudy weather make no difference to us. Our generators are always in action, and our lights correctly placed on the scene. I can have light where I want it, and shadow where it will be most effective. I am not at the mercy of a capricious sun. And if it takes a year to make a picture, or I need a re-take after three months, or so—it is easy enough to thoroughly duplicate previous conditions.

But the absolute rule for making good pictures, of course, is to have a sympathetic and understanding management. Which is what we have in these studios. Erich Pommer, newly elected head of UFA, spent considerable time in America, to get material that will help in adapting our technique to the American market. That does not mean that we will turn out machine-made pictures. There are essential differences in the sophistication of the two nations; what shocks America does not disturb Europe.

Now that we have begun to understand the American viewpoint (and I expect after the completion of the picture I am to make for William Fox I will know even more about what is needed in your country) we will make pictures that will be practical, as well as inspirational.

"On laisse tellement le subjectif de côté dans les films ; il y a tellement d'actions ou de situations violentes, que j'ai pensé que ce serait une innovation, qui mériterait d'être imitée en Amérique, d'essayer de faire en sorte que les spectateurs SENTISSENT AVEC le personnage principal, plutôt que de regarder ce qui lui arrive."

Julien Benda, *Belphégor, essai sur l'esthétique de la société française*, Paris, Émile-Paul Frères éditeurs, 1924 [1918]

- Stigmatise autant un état de la société qu'une partie du public demandant « aux œuvres d'art qu'elles lui fassent éprouver des émotions et des sensations » au détriment du « plaisir intellectuel ».
- Récuse une esthétique qui entend « substituer la *sensation* à la *perception* ».

André Chaumeix, « Le goût classique et la société d'aujourd'hui »
(compte rendu du *Belphégor* de J. Benda),
La Revue hebdomadaire, mars 1919

- « Les sentiments sont plus riches, ce sont des sensations déjà organisées avec des idées »
- « Mais le cinéma qui montre beaucoup plus de choses en moins de temps que le théâtre est en train de le remplacer, ce qui est bien explicable, puisqu'il ne s'agit plus de comprendre mais de s'émouvoir »

Mais voici le centre de l'argumentation de nos contradicteurs : nous sommes en décadence car nous nous attachons trop aux sensations et pas assez aux sentiments.

Et cela est dit par eux assez péremptoirement comme si c'était chose qui ne souffrait contradiction ni même discussion, comme si ceux qui pensent le contraire devaient être catégoriquement négligés.

Pierre Porte, « Musique plastique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°68, 1er septembre 1926

s'ils affirmaient une chose évidente. Julien Benda a traité cette question en son si complexe *Belphégor*. Il prend parti contre la moderne tendance de préférer les « sens » à l' « intelligence ». Mais jamais, il

Pierre Porte, « Une sensation nouvelle », *Cinéa-ciné pour tous*, 1er juillet 1926

une sensation nouvelle

cipe du cinéma. Mes adversaires voyaient « *en l'image animée* » le fondement de notre art ; je m'en tenais, d'autre part, à ma première formule donnée ici même : *le cinéma est l'art de la mélodie et de l'harmonie du mouvement plastique.* Je ne veux aucune-

« L'harmonie joue du mouvement en tant que fonction de l'espace et la mélodie en tant que fonction du temps »

→ Photogénie et rythme

SENSATIONS OU SENTIMENTS?

(Suite et fin)

PAR

Henri Fescourt et *J.-L. Bouquet*

On peut entrevoir — n'est-ce pas, Feyder ? — l'éclatant avenir des IMAGES-IDEES qui, s'animant, se transformant, s'associant sauront, non seulement charmer l'œil, mais faire naître, par le jeu des sentiments, la divine Emotion !

Et ceci est notre dernière réponse.

Henri FESCOURT
et Jean-Louis BOUQUET.

Cinéa-ciné pour tous,
15 octobre 1926



Ménilmontant (Dimitri Kirsanoff, 1926)

Entre 1921 et 1928, 5 films Kirsanoff/Sibirskaïa (qui empruntent beaucoup au mélodrame

Film autoproduit – peu de moyens, caméra à ressort portée

Peu d'intertitres, proximité avec le Kammerspiel
Jeu réaliste, gestuelle limitée





Proximité avec Griffith/Gish ; photogénie à la suédoise (décors extérieurs avec forts contrastes : *Les Proscrits*) ; surimpressions pour rendre des sensations (Epstein)
Mais discours social structuré à partir des sentiments d'une femme : // Dulac








De la *sensation* de violence (« montage court » : brièveté, discontinuité)…










… au *sentiment* de violence : horreur hors-champ, raccords successifs dans l’axe qui montrent l’intériorisation de l’acte violent










Une forme de « cinéma pur » : discours construit en l'absence (ou presque) de figure humaine




ELIE Eva, « A propos d'une œuvre remarquable : *Ménilmontant* », *Ciné*, n° 15, décembre 1927, pp. 186-187.

« Disons-le : le grand public, souvent, préfère l'huître à la perle, soit telle opérette d'un goût fort douteux, cependant qu'un film comme *Ménilmontant* – inscrit au Répertoire du cinéma et qui fut présenté au Vieux Colombier de Paris – n'est pas apprécié comme il le mérite, voire même compris de tous. À Bruxelles, on l'applaudit et le siffla simultanément. Plus calmes et pondérés, les Genevois ne se livrent guère à de telles manifestations ; mais nous en avons entendu murmurer contre la bêtise (!) de ce film, ce qui dénotait évidemment une grande profondeur de jugement… Les mêmes spectateurs, qui firent du reste un succès *au Soldat de Marie*, grossière production d'Outre-Rhin qui figurait au même programme du cinéma Etoile, éclatèrent de rire – pourquoi ? – à la vue du mot « Maternité », gravé dans la pierre d'une triste maison…

N'en concluons pas, cependant, à l'insensibilité du peuple et admettons qu'en l'occurrence, il a été dérouté. Sans être « d'avant-garde » du commencement à la fin, *Ménilmontant* débute avec une brièveté d'images quelque peu déconcertante pour ceux à qui manque l'habitude des synthèses cinégraphiques. »

Lucie Derain, « Les nouvelles productions » (à propos de *Ménilmontant*), *la Cinématographie française*, n°413, 6 mars 1926

« montage ultra-rapide (…) montage trop rapide fatigant pour les yeux »

Jean Epstein, « Pour une avant-garde nouvelle », conférence, décembre 1924

« C'est ainsi qu'aujourd'hui enfin (…) quelques procédés d'expression cinématographique, considérés encore il y a un an comme étranges et suspects, sont devenus à la mode. La mode a toujours sonné la fin d'un style. Parmi ces procédés comptons principalement la suppression du sous-titre, le montage accéléré, l'importance et l'expressionnisme du décor. (…) Le montage rapide existe en germe dans l'œuvre géante de Griffith. C'est à Gance que revient l'honneur d'avoir à ce point perfectionné ce procédé, qu'il mérite de passer pour son inventeur génial. (…) Et si je tiens à spécifier ce point, c'est afin de que ce que je vais dire à l'instant ne puisse en aucune façon passer pour une critique de *La Roue*. (…) Mais si dans *La Roue* cet accident est très heureux, combien il devient malheureux dans tant d'autres films. Aujourd'hui on abuse du montage rapide jusque dans les documentaires ; chaque drame possède une scène montée par petits bouts, quand ce n'est pas 2 ou 3. (…) Ce n'est plus intéressant ; c'est un peu ridicule. »

Documentaire / rythme

Concurrence par inflation des coûts de production des longs métrages de fiction (*Metropolis*) + reconnaissance du documentaire (*Nanook*)

Documentaire / rythme

Concurrence par inflation des coûts de production des longs métrages de fiction (*Metropolis*) + reconnaissance du documentaire (*Nanook*)

➔Documentaire comme type de production économiquement accessible, mais dont les enjeux de reconnaissance se déplacent parallèlement à ceux des longs métrages de fiction

Documentaire / rythme

Concurrence par inflation des coûts de production des longs métrages de fiction (*Metropolis*) + reconnaissance du documentaire (*Nanook*)

➔Documentaire comme type de production économiquement accessible, mais dont les enjeux de reconnaissance se déplacent parallèlement à ceux des longs métrages de fiction

➔Importance croissante accordée au rythme, non à des fins de représentation/transmission de sensations et/ou sentiments, mais d'une certaine poétisation du réel (dépasser *l'objectivité* par des effets liés à la mise en succession)

➔Bcp de documentaires qui refusent radicalement le narratif, pour faire du documentaire « pur », ou d'avant-garde, dans une perspective

- soit poétique (*La Tour* de René Clair - 1928, *Berlin symphonie d'une grande ville*, de Ruttmann),
- soit politique (Vertov : *l'Homme à la caméra*, *Enthousiasme*, etc.)



Berlin symphonie d'une grande ville
(W. Ruttmann, 1927)

Études d'architecture et de peinture
Cinéma abstrait : *Opus I* (1921), etc.
Films publicitaires
Rencontre avec Karl Freund (chef opérateur du *Dernier des hommes*) et Carl Mayer

« Déconstruction de la représentation filmique : récusation de la netteté de rigueur dans la photographie, assemblage des fragments filmés selon une logique associative et non narrative, explicative ou même métaphorique ».

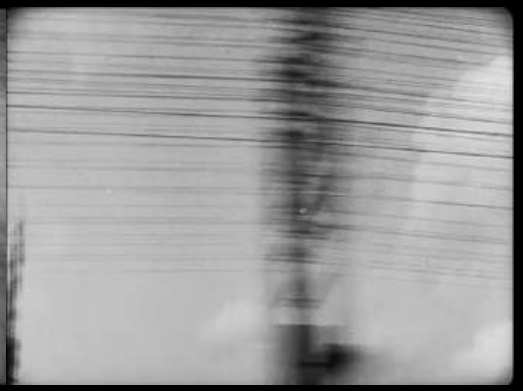
- François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005

« les jeux de lignes, de masses, de formes mobiles et malléables, s'effaçant, renaissant, s'entrechoquant, se mariant, s'opposant, se contrepointant »

- Pierre Porte, « Une sensation nouvelle », *Cinéa-ciné pour tous*, 1er juillet 1926 (à propos de Ruttmann)







Kracauer sur *l'Homme à la caméra*

Vertov et Choub : « Ces deux avant-gardes ont renoncé au film d'action, et réprouvent atelier, acteurs et décors installés. (…) leur matériau : la réalité. Comme cette dernière ne subit pas de préfaçonnage artistique, tout le poids repose chez eux sur le montage. (…) Ce qui reste alors, c'est un film uniquement constitué d'associations. Quelque chose comme ce qu'a voulu faire sans doute Ruttmann dans *Berlin symphonie d'une grande ville*. Mais tandis que les associations de ce dernier sont purement formelles (…), Vertov, par le montage, fait apparaître un sens dans la corrélation de ces morceaux de réalité. Ruttmann les juxtapose sans les éclairer ; Vertov les interprète en les représentant . »

« Cinéma pur »

- Moins une avant-garde à l'intérieur du champ cinématographique qu'à l'intérieur (?) de celui des arts plastiques
- Avant-garde non-narrative : refuse les personnages et la psychologie
- *Purifier* le cinéma des pesanteurs narratives et commerciales : pas dans la perspective de légitimer le spectacle cinématographique !

➢Recherche d'un « cinéma pur qui serait composé d'images ordonnées suivant un rythme sans aucune intrigue » (André Maurois, *L'Art cinématographique*, 1927)

LE CINÉMA PUR

Beaucoup, parmi les «intellectuels» étrangers au cinéma, s'obstinent à ne le considérer que comme un instrument à exposer des faits, un engin à débiter des histoires. Car, le voyant se cantonner en le seul genre de récits romanesques, ils le veulent croire inapte à toute autre fonction, incapable de toute spéculation.

Certains cinéastes — dont tous ceux dits d'avant-garde — ont souvent protesté contre une telle opinion répandue même dans les milieux cinégraphiques, qui veut amoindrir le cinéma à n'être l'artisan que d'un seul genre. Ceux-là ont proclamé que le nouvel art est capable de montrer autre chose que des aventures, d'exprimer au delà de ce qu'il montre, de révéler l'expression de faits intellectuels et de témoigner de la révélation d'une transcendante poésie. Et ainsi ils attestent, devant les cinéphobes qui s'obstinent à le dire grossier, de la puissance et de la richesse de leur art.

●

Des cinéastes donc — et non des moindres — professent que le cinéma, loin de devoir se limiter à un rôle de narrateur, peut avoir un autre idéal, l'idéal même de tous les arts, l'idéal qui serait au cinéma que nous voyons aujourd'hui à peu près ce qu'en littérature la poésie est à la prose.

Et ils ne voudraient pas tant créer cette poésie cinégraphique que révéler sa possibilité aux ennemis du cinéma. A ceux-là qui contestent cet art ou le disent grossier parce qu'ils le pensent purement matériel, parce qu'ils s'imaginent le voir copier servilement la matière, parce que, le voyant s'appuyer sur la science, ils le veulent croire impassible, mécanique ; à ceux-là des cinéastes fervents veulent témoigner de l'existence d'un cinéma sur lequel aucun de leurs mesquins arguments ne pourrait avoir prise.

●

Mais, entre l'actuel genre cinégraphique qui ne se fonde que sur l'action et ce genre dont certains demain réaliseront quelques poèmes, quelle est l'exacte divergence ?... Si d'un côté l'action est tout, n'est-elle rien de l'autre ?... Question délicate et controversée.

Pour nous, le cinéma existe hors de l'intrigue et même hors de l'action. — Chacun n'est pas de cet avis ; discutons.

Pierre Porte, « Le cinéma pur », *Cinéa-ciné pour tous*, 1er janvier 1926

- Avec l’avant-garde *narrative*, usage commun de figures (différence principale : narratif / non-narratif) : montage accéléré, surimpression, ralenti, etc.

- « la sensation de *nouveau*, de plaisir, la sensation d’oublier qu’il faut « réfléchir » et « savoir » pour aimer quelque chose… »

(Francis Picabia, « Pourquoi j’ai écrit *Relâche* », *le Siècle*, 27 novembre 1924)

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

Cinéma, pour les avant-gardistes plasticiens :

« Les artistes – les peintres comme les littérateurs – retiennent ses caractéristiques de machine, sa dimension technique, son destinataire de masse ; ils retiennent également les effets qu'il produit (vitesse, ubiquité, choc, etc.), mais ce n'est pas en tant qu'art, ni advenu, ni à venir. »

-> Utiliser la modernité du cinéma pour moderniser les arts plastiques

Avant-garde « plastique » ou picturale visant l'éviction du narratif (« deuxième avant-garde » pour l'historien Georges Sadoul), jusqu'au cinéma abstrait
Format du court ou moyen métrage

Le Retour à la raison, **Man Ray**, 1923
Entr'acte, **René Clair**, 1924
Le Ballet mécanique, **Fernand Léger**, 1924

Surréalisme : *Un chien andalou*, Luis **Buñuel** et Salvator **Dali**, 1928

Cinéma abstrait allemand:
Rythmus 21, Hans Richter, 1921
Symphonie diagonale, Viking Eggeling, 1925





« Un cinéma d'expérimentation matérielle, un cinéma destructeur du cinéma comme institution tant sociale que symbolique qui commence par la fabrication de films non conformes au modèle habituel de ces productions. (…) Man Ray, Fernand Léger, Duchamp, Picabia, Dali jouent un rôle de pointe, pour la France, Eggeling, Richter, Moholy-Nagy pour l'Allemagne. (…) Trois films condensent, concentrent l'entreprise de l'avant-garde au cinéma: *Le Retour à la raison* de Man Ray, *Entr'acte* de René Clair et *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger [1924]. Tous trois excèdent la catégorie de « film » à tous les niveaux : ils ne sont pas conçus ni projetés dans les cadres institutionnels du cinéma, ils ne respectent pas l'objet-film […] et ils ne sont pas fixés dans leurs durée, format, vitesse, montage ».

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







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

Le Retour à la raison,
Man Ray, 1923

Stéphanie Serra, « Tu me fais tourner la tête. Sur les deux premiers films de Man Ray », in *Also Known as Man Ray. Une collection particulière*, Avignon, édition Musée Angladon, Collection Jacques Doucet, 2020

« Le film est construit sur un principe d'alternance disruptive à rythmes aléatoires entre plans fixes (d'objets ayant un caractère intrinsèque giratoire et d'objets activés, tournant sur eux-mêmes) et mouvements circulaires ou rotatifs sur elle-même de la caméra. Le continuum est accentué par des effets de va-et-vient entre images floues et nettes ainsi que par une alternance du type d'images : tantôt abstraites, tantôt figuratives.»

➔Rythme aussi plastique : jeu sur l'ordre et proportion des formes, dont l'organisation est rendue sensible notamment par les rapports de durée (alternance entre plans de natures différentes et de durées différentes)