



HISTOIRES DU CINÉMA



Spectateurs pour une projection en relief
aux USA, 1954 (photo X-DR)

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

Cette petite exposition est à la fois modeste et prétentieuse dans un temps où son objet (le cinéma) subit d'importantes mutations. Modeste parce qu'il s'agit seulement de survoler chronologiquement les grandes évolutions d'un vecteur dénommé « cinéma ». Prétentieuse parce que peu de personnes, même les passionné-e-s, connaît bien aujourd'hui cette forme d'expression dans son histoire longue. Voici pourquoi des repères succincts sont indispensables. Voici pourquoi il faut que ces pistes incitent à voir les films (ils sont juste évoqués ici par quelques images arrêtées ou affiches) et à accompagner cette exposition par des projections et animations diverses : le cinéma, ça bouge et ça fait bouger...

Alors, les spécialistes noteront avec véhémence des oublis bien sûr. Néanmoins, il apparaît très important d'apporter une vision large sur la durée pour donner à chacune et à chacun des éléments d'appréciation (d'où la tentative en fin d'un résumé en 10 points utile pour les pédagogues). Le cinéma couvre tous les registres. Il est perçu souvent de façon spontanée et affective avec une survalorisation naturelle de ce qui est très récent. Mieux en connaître les évolutions permet d'enrichir son imaginaire et de développer des connaissances qui aident à un choix éclairé à tout âge. Nous avons structuré les choses de façon chronologico-thématique.

Cette exposition est à 2 vitesses. Elle peut se lire juste avec le découpage et les parties en plus gros qui indiquent les grandes étapes sur lesquelles des animations peuvent être réalisées suivant l'âge et les connaissances. Elle peut aussi être travaillée à partir de textes écrits en plus petit grâce à un grand scientifique (professeur à l'université de Lausanne et directeur de la revue 1895) : François Albera, visant à permettre d'approfondir des moments ou des thèmes de ces histoires du cinéma.

Aider à choisir en connaissance de cause est probablement l'action éducative la plus importante aujourd'hui, car nous savons à quoi conduisent les obscurantismes et le culte de l'ignorance. Voilà donc une exposition importante.

L'image du panneau-titre est extraite de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, 1929.
Les auteurs : **François Albera** (auteur des textes de base) et **Laurent Gervereau** (concepteur de l'ensemble, président de l'Institut des Images et qui a dirigé le Musée du Cinéma - Henri Langlois) avec la contribution d'**Alexis Blanchet** pour « Cinéma et jeux vidéo ». La conception visuelle a été réalisée par **Gerard Segard**.
Merci à tous les auteur-e-s qui ont permis d'éclairer ce long parcours. Merci à la **revue 1895** et à l'**Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma** (afrhc.fr) pour son aide précieuse au travail documentaire. Merci à la Ligue de l'Enseignement et à l'Institut des Images pour leur soutien et leur aide à une diffusion massive (decryptimages.net). Merci à **Nuage Vert** - musée mobile Vallée de la Dordogne (nuage-vert.com) pour avoir accompagné et propagé cette belle manifestation.



DES OMBRES PROJETÉES

La saisie du mouvement, trait par excellence de ce qui passe (ou la peinture de ses effets), hante les vecteurs de représentation puisqu'il signifie la vie. Et les fantômes se projettent sur les murs...

La représentation du réel perçu a répondu à une multitude de codes culturels très différents les uns des autres. Il serait vain de prétendre « suivre » une évolution continue, progressive des grottes de Lascaux ou de Chauvet ou d'Afrique du Sud à l'imagerie contemporaine. Cependant des constantes anthropologiques sous-tendent les différents systèmes figuratifs voire ornementaux qui naissent et accompagnent toutes les civilisations que l'on se place sur un plan diachronique (l'histoire) ou synchronique (la géographie). Sans parler de l'évocation des forces invisibles qui gouvernent le monde (qu'elles relèvent de l'animisme ou de la transcendance), la confrontation à l'absence, la disparition ou la mort et la pulsion à conserver une image pérenne de ce qui fut, du transitoire, se repèrent ainsi dans l'imagerie rituelle comme dans la célébration des souverains. Elle répond à une sorte de « momification ». Cependant cette « éternité » se confronte à ce qu'elle veut surmonter et qui la menace. Baudelaire a donné de la modernité et de l'art qu'il a dénommé moderne, appartenant à l'ère de l'industrialisation, l'urbanisation et ses conséquences sociales (anonymat, foule, machinisme), la saisissante formule de l'éternel dans le transitoire. Ces deux notions ne sont-elles pas à l'œuvre bien avant cette modernité, ne scandent-elles pas toute l'histoire du visuel dont la volonté d'éternité (monumentalité, solennité, ordre immuable) se heurte sans cesse à son contraire sans parvenir à l'évincer ? L'ombre de l'amant qui va s'absenter dessinée sur la paroi par sa compagne – dans la légende de Pléiade – éternise une silhouette tout en « enregistrant » sa disparition. La trace signifie l'absence. C'est ainsi que les « ombres », les projections sont des spectacles très anciens, jusqu'aux théâtres d'ombres et lanternes magiques des XVIII^e et XIX^e siècles qui précèdent les spectacles cinématographiques.

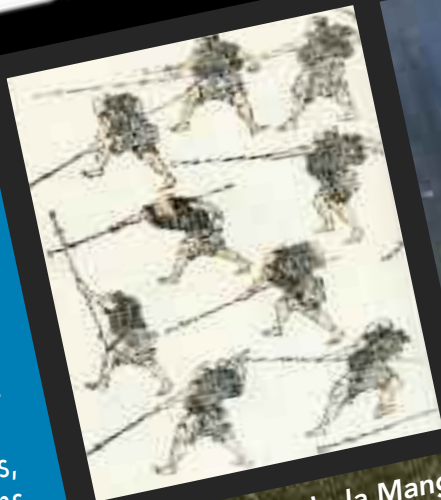
Frise du Parthénon à Athènes avec décomposition du mouvement (photo X-DR)

Rhinocéros à plusieurs cornes pouvant évoquer le mouvement et se servant des volumes des parois (grotte Chauvet-photo X-DR)

LES IMAGES FIXES SONT AUSSI MOBILES

Représenter consista à saisir le mouvement de la vie en le décomposant en ses différentes phases avec des images fixes. Beaucoup de peintures sont ainsi des films en une seule image, des résumés sémantiques de ce qui s'est passé sur une longue durée. D'autres font se succéder les images pour raconter une histoire : la bande dessinée naît ainsi et pratique l'ellipse (notre esprit reconstitue ce qui se passe entre deux cases).

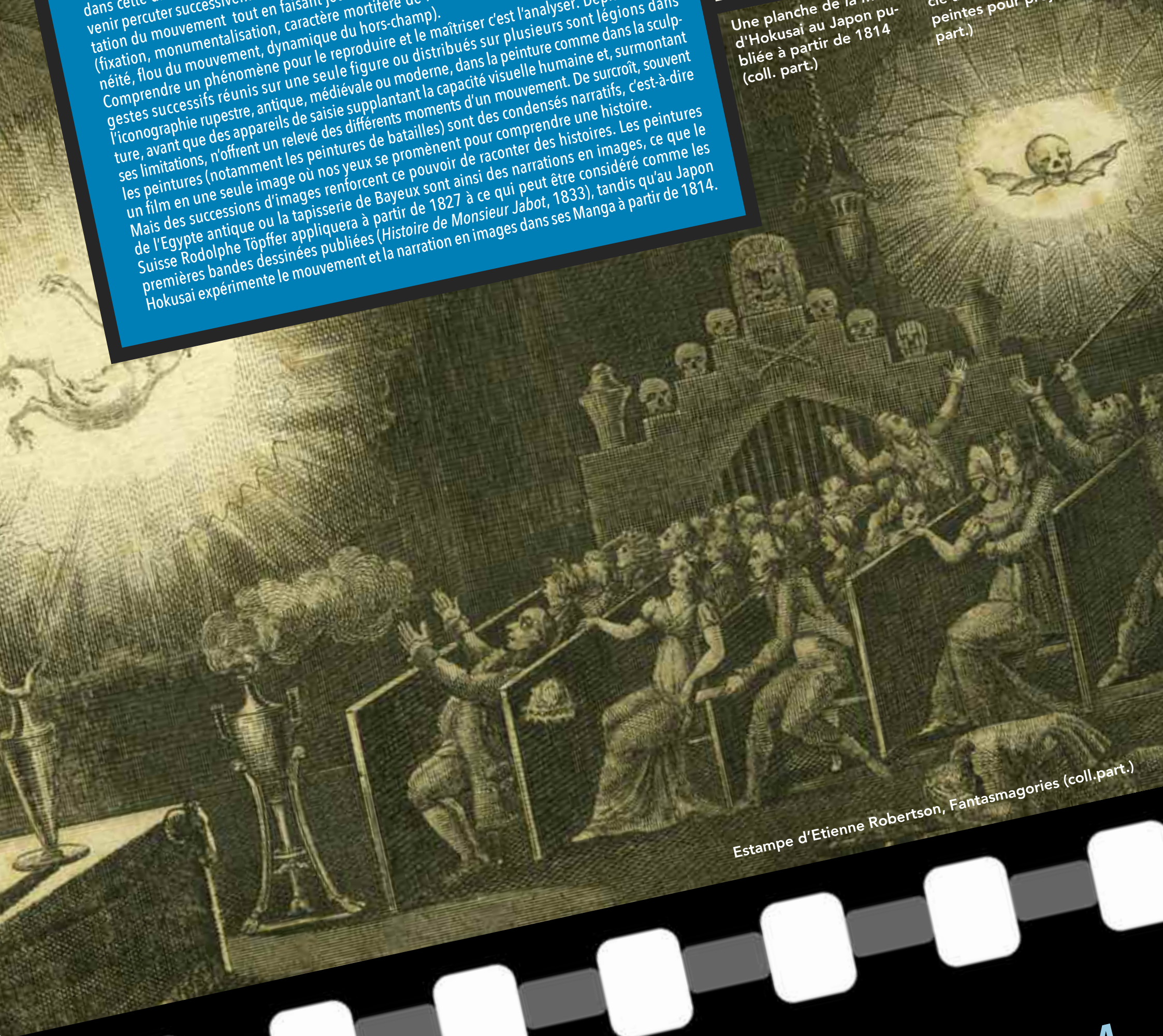
Pulsion mimétique qui joue de la décomposition, de la succession, de la superposition : telle frise de guerriers à cheval voit les mouvements de ceux-ci distribués d'un animal à l'autre (le Parthénon), telle représentation d'une bataille distribue les phases de celle-ci dans l'espace du tableau (Giotto), telle descente de croix distribue les diverses postures des suppliants, des fidèles et des serviteurs qui recueillent le corps du supplicié. Dans ses marqueteries, Lotto conte un épisode de la Bible (David et Goliath, le Déluge...) et dispose au long d'un cheminement prescrit à l'œil du spectateur le déroulement même de l'événement. Depuis la Renaissance en particulier, la peinture et la sculpture œuvrent dans cette direction jusqu'au XIXe siècle, jusque dans le cinéma rebattant les cartes de la représentation percuter successivement la photographie et le cinéma rebattant les cartes de la représentation tout en faisant jouer à leur tour et à leur manière le conflit de l'éternel (fixation, monumentalisation, caractère mortifère de l'empreinte) et du transitoire (instantanéité, flou du mouvement, dynamique du hors-champ). Comprendre un phénomène pour le reproduire et le maîtriser c'est l'analyser. Déplacements, gestes successifs réunis sur une seule figure ou distribués sur plusieurs sont légions dans l'iconographie rupestre, antique, médiévale ou moderne, dans la peinture humaine et, surmontant ses limitations, n'offrent un relevé des différents moments d'un mouvement. De surcroît, souvent les peintures (notamment les peintures de batailles) sont des condensés narratifs, c'est-à-dire un film en une seule image où nos yeux se promènent pour comprendre une histoire. Mais des successions d'images renforcent ce pouvoir de raconter des histoires. Les peintures de l'Égypte antique ou la tapisserie de Bayeux sont ainsi des narrations en images, ce que le Suisse Rodolphe Töpffer appliquera à partir de 1827 à ce qui peut être considéré comme les premières bandes dessinées publiées (*Histoire de Monsieur Jabot*, 1833), tandis qu'au Japon Hokusai expérimente le mouvement et la narration en images dans ses Manga à partir de 1814.



Une planche de la Manga d'Hokusai au Japon publiée à partir de 1814 (coll. part.)



Lanterne magique du XIXe siècle avec des plaques de verre peintes pour projections (coll. part.)



Estampe d'Etienne Robertson, *Fantasmagories* (coll. part.)

MUYBRIDGE : CAPTER LE MOUVEMENT

La chronophotographie inaugurée par Eadweard Muybridge à la fin des années 1870, poursuivie sur un plan scientifique par Jules-Etienne Marey qui mé-
nait déjà des expériences de notations du mouvement animal et humain à
l'aide d'appareils inscripteurs d'un autre type, révéla le détail de la marche
humaine et animale, du saut, du battement de l'aile d'un volatile.

Muybridge devint mondialement célèbre en tranchant dans la querelle du cheval au
galop : il démontra, à l'aide de 30 appareils photographiques se déclenchant
successivement au passage de l'animal, que celui-ci ne se trouve jamais « les quatre
fers en l'air » en phase d'extension mais seulement quand il regroupe ses pattes
sous lui. Les peintres – comme Géricault –, soucieux de restituer et exalter le dyna-
misme de la course, synthétisant en quelque sorte les mouvements successifs, donnaient
donc une représentation erronée du galop et eurent à se corriger désormais (ainsi Meissonnier).
Muybridge composa des albums de bandes chronophotographiques passant en revue un nombre
impressionnant de situations et de protagonistes de toutes sortes de mouvements qu'il intitula
« On Animal Locomotion » (1872-1885).
Ces bandes, comme les travaux de Marey, eurent un effet de longue durée sur les artistes en
particulier au début du XXe siècle avec les Futuristes italiens et avec Marcel Duchamp. « Et que
penseriez-vous d'un artiste que vous auriez chargé de faire le portrait d'un pur-sang, célèbre
dans les solennités du turf, s'il allait confiner ses contemplations dans les musées, s'il se conten-
tait d'observer le cheval dans les galeries du passé, dans Van Dyck, Bourguignon ou Van der
Meulen ? » demandait Baudelaire dans son texte sur Constantin Guys, « peintre de la vie
moderne », moderne reporter.

Course des chevaux par Eadwaerd Muybridge

MAREY ET LA CHRONOPHOTOGRAPHIE

Soucieux de restituer les mouvements décomposés en instantanés, Marey entreprit de combiner ses bandes avec le zootrope, puis laissa son assistant Demenÿ mettre au point un système d'entraînement d'une pellicule aux fins de sa projection jusqu'à se fâcher avec lui de s'y trop consacrer et de vouloir le commercialiser.

Quand surgit la chronophotographie, Marey, auteur de « La machine animale » (1873), poursuivant les recherches engagées par la physiologie allemande (Volkman, Ludwig, Vierordt) et l'anatomiste Chauveau de Lyon, participait de longue date de l'histoire des instruments de captation, de notation et de transfert des données (pulsation cardiaque, respiration, mouvements musculaires) qui avait abouti à la méthode graphique (diagramme, tracé inscripteur). L'essentiel était pour lui que fût écarté l'observateur humain, intermédiaire trop approximatif entre le phénomène et sa notation, lui faisant écran. Découvrant les photographies instantanées de Muybridge dans La Nature en 1878, Marey chercha aussitôt à prendre contact avec leur auteur, abandonna la méthode graphique pour la chronophotographie et mit au point, dans sa station physiologique du Parc des Princes, divers dispositifs de captation sur une seule plaque, sur un disque fenêtré (avec un fusil photographique), disposant des bandes lumineuses sur les sujets pour obtenir des inscriptions géométriques, etc. Il substituait ainsi la chimie à la mécanique. S'ouvrait alors pour lui un champ élargi de phénomènes susceptibles d'être décomposés photographiquement, phénomènes microscopiques, labiles, informes, jusqu'aux fumées.



Le système de kinéscope de Thomas Edison qui servit dans les foires (photo X-DR)



L'intérieur du Kinéscope d'Edison (coll. part.)

LE KINÉSCOPE D'EDISON : UNE BOÎTE À IMAGES

Au « kinétographe », Edison joint rapidement le kinéscope, appareil de visionnement individuel où le spectateur accède aux images en mouvements par le biais d'un oculaire et d'une loupe.

Thomas Edison est un inventeur et un industriel avisé qui a acquis dans la dernière partie du XIX^e siècle une réputation internationale en faisant une sorte de démiurge. Il a inventé le phonographe – parallèlement au Français Charles Cros qui n'a pas eu les moyens de développer son brevet – et il se donne pour but de faire pour les yeux ce qu'il a fait pour les oreilles : enregistrer les mouvements de la vie à l'aide d'un appareil de prise de vue photographique.

C'est le kinétographe auquel Edison joint rapidement le kinéscope. La bande pelliculaire est constituée de centaines de photographies fixes d'un format de 20 sur 30 cm environ. La célébrité d'Edison est telle qu'il devient personnage de fiction dans le roman d'anticipation de Villiers de l'Isle Adam, *L'Eve future* qui offre une combinaison du phonographe et du kinétographe pour constituer un personnage androïde. Le succès commercial du kinéscope qui offre une sorte d'accomplissement aux jouets optiques d'antan, suscite l'émulation de nombre d'ingénieurs et d'inventeurs qui entendent le perfectionner. A cette époque, Antoine Lumière et ses deux fils, Auguste et Louis, sont à la tête d'une entreprise de plaques photographiques – en particulier les plaques sèches – florissante qui possède un réseau de diffusion international. En présence du kinéscope, les deux frères se mettent en tête de développer l'invention edisonnienne en projetant les images pour un public plus vaste. Ils associent en quelque sorte le kinéscope avec la lanterne magique.

Illustration des projections en salle des Frères Lumière (coll. part.)

LES PROJECTIONS PUBLIQUES DE L'ENTREPRISE LUMIÈRE

La première projection publique payante de films des Frères Lumière a lieu le 28 décembre 1895 au Grand Café à Paris. Les Lumière, qui étaient rompus à la pratique photographique, ont l'idée de tourner leurs premières vues en plein air : dans la rue, dans un jardin, sur des places ou sur un quai de gare.

On a beaucoup discuté l'importance des frères Lumière dont l'appareil, qu'ils appellent le Cinématographe (et dont ils déposent le brevet en 1895) reprend des dispositifs techniques existants mais inaugure cependant sur deux points : l'avance intermittente et l'enregistrement en plein air. Le dispositif technique d'avance intermittente devant la lanterne de projection laquelle est masquée ensuite pendant l'avancement au photogramme suivant est inspiré à Louis par le fonctionnement de la machine à coudre. Dès lors la pellicule défile moins vite dans l'appareil et obtient une netteté d'image supérieure à celle d'Edison.

La restitution du mouvement de la vie se trouve donc accru à la fois par l'agrandissement de l'image « grandeur nature » et par la foule des détails perceptibles dans le milieu où évoluent les personnages. Tandis que chez Edison (et d'autres inventeurs contemporains comme l'Allemand Max Skladanowski) on en reste à l'animation de figures (animales ou humaines) se détachant sur un fond neutre (noir ou blanc). En effet Edison tourne ses sujets (danseuse, combat de boxe, tir à la carabine, acrobatie, etc.) dans son studio, la

Black Maria. Il reconduit en un sens l'image que Marey avait utilisée dans un but fort différent cependant puisqu'il s'agissait pour le physiologiste d'étudier avec le plus d'exactitude possible un geste, un muscle. Au contraire lors des premières projections Lumière, devant la vue du bébé à qui l'on donne sa bouillie, Méliès se serait écrié, selon son propre témoignage : « les feuilles bougent... » L'animation de figures humaines n'étaient pas à proprement parler une nouveauté : depuis le zootrope on avait vu des chevaux galoper, des danseuses exécuter une danse, etc. En revanche on n'avait jamais vu encore le mouvement des feuilles des arbres, les fumées s'élever, les vagues déferler et tout le grouillement de la nature ou de la vie urbaine.

La dernière innovation des Lumière est d'engager des opérateurs de prises de vues et de les envoyer dans le monde entier montrer les bandes qu'ils ont impressionnées et en enregistrer d'autres sur place pour alimenter les programmes de projection. Ainsi du Japon à New York, de Moscou à Jérusalem tous les lieux qu'on pourrait qualifier de touristiques (les opérateurs ont leur Bedeker en main), nombre d'événements (couronnement du tsar Nicolas II, visite du Président Fallières, défilés militaires...) sont enregistrés et diffusés.

Lumière, Le repas de bébé (1895) (photo X-DR)

Image colorisée manuellement pour le
Voyage dans la Lune de Georges Méliès
avec trucage, 1902 (photo X. DR)

GEORGES MÉLIÈS, L'ILLUSIONNISTE

Méliès invente le trucage, la surimpression, le cache-contre cache. Il fait une tête grossissant jusqu'à exploser en approchant le personnage filmé sur un fond noir qui ne permet pas de percevoir l'espace. Il démultiplie sa propre tête en en faisant des notes de musique, etc.

Fin décembre 1895, Georges Méliès ébahi par les vues Lumière entreprend aussitôt de se procurer un appareil cinématographique pour l'inclure dans ses spectacles de magie au Théâtre Robert-Houdin qu'il dirige et anime. Les Lumière cependant refusent de vendre leurs appareils afin de garder l'exclusivité de leur exploitation. Raisonnement erroné car l'appareil sera rapidement mais industriellement erroné car l'appareil sera rapidement copié et ce marché échappera en partie à la Maison Lumière. Méliès s'adresse donc à un fabricant britannique et après avoir intégré des vues cinématographiques à ses spectacles, dès 1896, il se met à tourner des films à trucs. Méliès recherche au cinéma les mêmes effets qu'il obtenait dans ses féeries et ses tours de prestidigitateur mais avec d'autres moyens : aux trappes, double-fonds, miroirs et envols à l'aide d'une corde dans les cintres, il substitue collage, doubles, triples (et plus encore) expositions de manière à démultiplier un personnage par exemple. Il édifie un studio puis un autre afin de constituer des décors fabuleux et tourner des scènes censées se passer sous l'eau, dans l'Arctique ou sur la lune. Alors que les Lumière – et Edison – ne recouraient qu'exceptionnellement au montage de vues différentes (c'est pourtant

le cas des corridas par exemple), ou alors aux fins de raccourcissement d'un événement (un défilé militaire dont on veut montrer le début et la fin dans en quelques minutes seulement), Méliès en fait un usage exponentiel. L'escamotage d'une dame, numéro-phare des illusionnistes devient un jeu d'enfant au cinéma grâce à l'arrêt-caméra qui permet à la dame de s'éclipser et à la reprise de la prise de vue en son absence. Par ailleurs Méliès invente les actualités reconstituées : faute de pouvoir se trouver sur place lors d'une catastrophe (l'éruption du Mont Pelé par exemple ou la dégradation du Capitaine Dreyfus), il met en scène ces événements. Dans le cas du couronnement de Georges V il devance même l'événement car son film sort alors que le couronnement a été repoussé pour raison de santé. Méliès disposait d'un capital qui lui permit de monter son entreprise, mais il n'était pas un industriel comme les Lumière ou Edison, il ne disposait d'aucun réseau commercial et après les premières années de succès dues à l'originalité de son cinéma, il est plagié, piraté et, au bord de la faillite, il doit être intégré à la maison Pathé puis il disparaît, au motif que le monde qu'il propose et les effets qu'il produit seraient désuets. Méliès termine sa vie en vendant des bonbons à la gare Montparnasse.

Alice Guy sur le tournage de
Sage-femme de première classe en
1902 (coll. part.)

Plus ancien film chinois
conservé, La Montagne Dingjun,
par Ren Jingfeng en 1905 à
l'Opéra de Pékin (photo X-DR)

DU CINÉMA FORAIN À L'INDUSTRIE

Dans tous les pays ou presque naissent des compagnies de cinéma : d'abord importatrices puis productrices. Après les premières années où les films se vendent au mètre et sont exploités par les forains et les entrepreneurs de spectacles itinérants, vers 1906-1908, l'exploitation cinématographique connaît un basculement sous la domination française de Pathé et Gaumont.

Il est vrai que le cinéma – qu'il ne faut pas réduire aux quelques noms phares qu'on a évoqués jusqu'ici – connaît un essor extraordinaire en raison du succès populaire qu'il rencontre. On substitue à la vente la location et aux forains succèdent les salles de cinéma. Le cinéma s'institutionnalise. Les films augmentent de durée, les programmes s'étoffent. En France, l'école comique – avec Boireau, Rigadin, Onésime et des collectifs d'acrobates – prend un essor considérable.

C'est l'avènement des grandes maisons de production dont les pionnières en France et dans le monde sont Gaumont et Pathé. Deux industriels qui renouent à cet égard avec la logique économique des Lumières. Léon Gaumont commercialise des appareils optiques, il s'intéresse donc tout naturellement à cette nouvelle invention qu'est le Cinématographe. Il fait tourner par sa secrétaire, Alice Guy, des petits films dès 1900 et s'efforce de perfectionner l'appareil en le couplant avec un enregistreur de son, c'est le Chromophotographe. Charles Pathé, qui entre en scène un peu avant Gaumont, est lui lié à l'industrie phonographique et il deviendra fabricant de pellicule. Il produit également très tôt des

films comiques, des mélodrames et des actualités reconstituées avec Zecca, sorte de Méliès. Après le départ d'Alice Guy-Blaché à Berlin (en 1907) puis aux Etats-Unis où elle accompagne son mari, responsable de succursales, la maison Gaumont connaît un essor considérable sous l'impulsion de son directeur artistique Louis Feuillade. Lui-même metteur en scène, ce journaliste et auteur de théâtre a commencé par écrire des scénarios pour Alice Guy avant de devenir réalisateur. Il lance des séries avec des personnages récurrents (comme Bébé puis Bout de Zan) avec de se lancer dans le feuilleton cinématographique avec Fantômas. La maison Pathé, concurrente, lançant aux Etats-Unis le format du film à épisodes avec Les Mystères de New York en 1915, Gaumont et Feuillade répliquent avec Les Vampires. Les stars féminines de ces ciné-romans engouent le public et aussi les poètes et artistes d'avant-garde qui voient le mystère et l'érotisme se conjuguer dans des histoires qui se déroulent en partie sur les toits de Paris et dans les rues, donnant soudain au décor urbain une dimension nouvelle, surréelle. Sous la direction de Feuillade des acteurs deviennent à leur tour metteurs en scène comme Léonce Perret, Maurice Mariaud.

Ferdinand Zecca, Par le trou de la serrure, 1901
(photo X-DR)

LE CINÉMA DES DÉBUTS : UN PRODUIT NON-FINI ET À LA CROISÉE DES FORMES D'EXPRESSION

Le cinéma ne cessera d'intégrer à ses récits des « attractions » (music-hall, chansons, performances diverses), sans compter son recours à l'adaptation littéraire ou théâtrale. Cette nature mixte, hétérogène du spectacle filmique ne concerne pas que ce qui s'inscrit sur la pellicule, elle concerne aussi l'environnement du film lors de sa projection avec les apports « live » de musiciens, bruiteurs, bonimenteurs, l'intégration des films à des programmes diversifiés comportant plusieurs sortes de films (vues documentaires, drame, comique) et plusieurs sortes de spectacles (récitation, intermède musical, chanson, etc.)

Afin d'éviter une vision téléologique de l'histoire du cinéma où l'état final (ou plutôt actuel) de celui-ci servirait de modèle de compréhension à celui des débuts, il est important de comprendre combien ce dernier diffère au contraire de ce qu'en fera son évolution ultérieure. Les premières bandes empruntent la plupart de leurs procédés de représentation aux systèmes de représentation existants et elles les intègrent à ce nouveau support dont la particularité première est la duplication, la multiplication et la diffusion dans le monde. Puis la prestidigitation et l'illusionnisme que Méliès perpétue grâce au film ne sont point des exceptions : le théâtre de féerie, les spectacles acrobatiques, les panoramas, les récits dessinés mais aussi la littérature et la peinture figurative (tableaux vivants) sont-ils mis à contribution massivement ainsi que la photographie documentaire (pour les bandes offrant des paysages, des scènes urbaines, des événements politiques ou mondains). Puis le théâtre et les sujets plus estimés culturellement s'introduisent aux côtés de la production comique, mélodramatique avec le Film d'Art (1908) : *L'Assassinat du Duc de Guise* (musique de Saint-Saëns, interprétation de Mounet-Sully de la Comédie française, scénario d'Henri Lavedan de l'Académie française), *Le Retour d'Ulysse*. On peut à cet égard parler du film des premiers temps comme d'un produit « non-fini » : il prend sa forme finale lors de l'exploitation et cela selon des modalités variées selon les salles, les circonstances, les ressources de l'exploitant et les réactions du public.



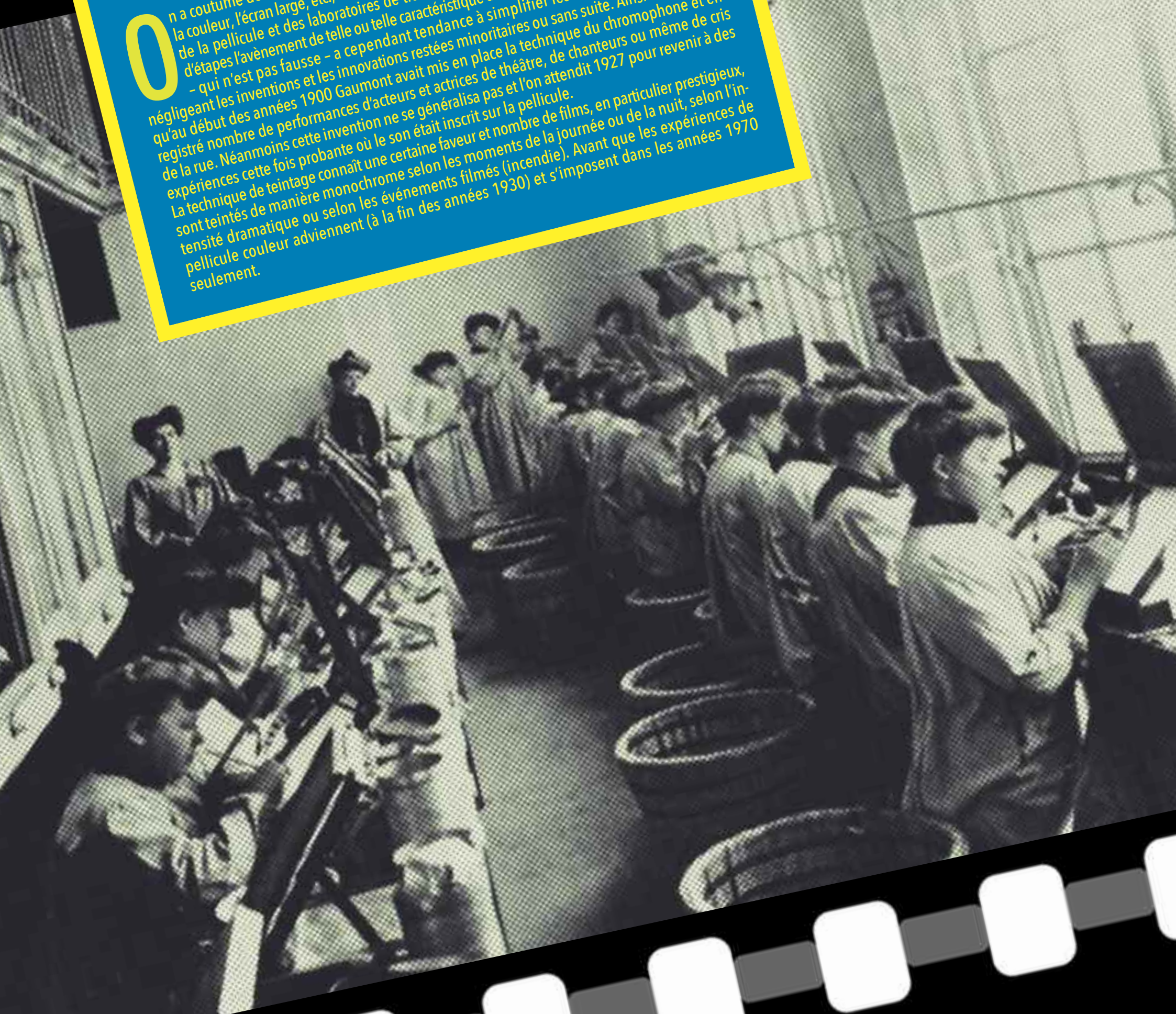
L'Assassinat du Duc de Guise.
Affiche 1908 (coll. part.)

TOUT S'INVENTE : COULEUR, SON, TRAVELLINGS, GROS PLANS... (1)

Les projections sont la plupart du temps accompagnées de sons produits dans la salle même, qu'il s'agisse du bonimenteur (ou conférencier) qui commente les scènes, lit les cartons d'intertitres, interprète les paroles des acteurs, du bruiteur, du musicien ou de l'orchestre. Il en va de même avec la couleur qui est rapidement appliquée aux bandes que réalise Méliès et la maison Pathé : d'abord à l'aide de pochoirs, puis par teintage.

On a coutume de scander l'histoire du cinéma à partir de ses mutations techniques (le son, la couleur, l'écran large, etc., de nos jours les technologies numériques supplantant la chimie de la pellicule et des laboratoires de traitement de celle-ci) en marquant comme autant d'étapes l'avènement de telle ou telle caractéristique devenue dominante. Cette chronologie – qui n'est pas fautive – a cependant tendance à simplifier les choses, notamment en négligeant les inventions et les innovations restées minoritaires ou sans suite. Ainsi on a déjà vu qu'au début des années 1900 Gaumont avait mis en place la technique du chromophone et enregistré nombre de performances d'acteurs et actrices de théâtre, de chanteurs ou même de cris de la rue. Néanmoins cette invention ne se généralisa pas et l'on attendit 1927 pour revenir à des expériences cette fois probante où le son était inscrit sur la pellicule. La technique de teintage connaît une certaine faveur et nombre de films, en particulier prestigieux, sont teintés de manière monochrome selon les moments de la journée ou de la nuit, selon l'intensité dramatique ou selon les événements filmés (incendie). Avant que les expériences de pellicule couleur adviennent (à la fin des années 1930) et s'imposent dans les années 1970 seulement.

Les coloristes aux usines Pathé de Vincennes vers 1910 (photo X-DR)



Opérateur et Maquette pour le tournage de La Fin du Monde d'Abel Gance (photo X-DR)

TOUT S'INVENTE : COULEUR, SON, TRAVELLINGS, GROS PLANS... (2)

Le déplacement de l'appareil et la disposition d'objectifs de divers format (la caméra Lumière n'en a qu'un seul) permettent à leur tour le découpage de l'espace filmé en divers plans, du plan général au gros plan. Ces disparités, cette variété appellent une nouvelle organisation des fragments filmés : c'est le montage.

Toutes les innovations techniques, toutes les modifications de l'appareillage du cinéma entraînent des changements dans l'expression filmique elle-même : la mobilisation de l'appareil de prise de vue est très tôt envisagée (les opérateurs Lumière place la caméra sur un mobile : train, gondole, ballon), Méliès, on l'a vu, obtient des effets de grossissement d'une tête par déplacement du modèle sur un fond noir ; il fait défiler les paysages devant la caméra fixe. Mais la disposition de rails de travelling, de grue et de praticables divers permet tout autre chose : l'appareil se déplace avec les personnages qui cheminent, les devance, les perd, il les embrasse dans un décor qui les domine. L'évolution de l'éclairage comme de la sensibilité de la pellicule permet le tournage en studio dans des décors sans être tributaire de la lumière du soleil.

Le montage aussi est employé dès le début des prises de vue et Méliès en fait un usage extensif dans ses trucages, comme Zecca et bien d'autres. Sa mise en œuvre dans une perspective dramatique se développe à partir de la mise en évidence d'un détail, d'un indice jusqu'à l'expression d'un sentiment s'inscrivant sur un visage. On accorde à l'Américain David Wark Griffith une particulière réussite dans ce domaine où il fera école, mais avant lui – sans parler de Méliès – les cinéastes britanniques comme James Williamson et George Albert Smith, anciens photographes de plage à Brighton entre 1898 et 1908, introduisent des gros plans

de détail soit par le biais d'un instrument d'optique (loupe, télescope), soit par le rapprochement d'un personnage (dans un fameux exemple ce personnage s'approche de l'appareil de prise de vue et... l'avale !). Chez Pathé, Ferdinand Zecca développe le sous-genre du film vu « par un trou de serrure » (titre d'une bande de 1901) qui isole et fait voir une femme se déshabillant, des amants échangeant un baiser, etc.

Entre ces premières bandes – où dans la majorité des cas on montre le voyeur puis ce qu'il voit et fait voir – et le découpage griffithien une élaboration de plus en plus sophistiquée a lieu en lien avec les exigences de la narration. Après les poursuites du cinéma des débuts (qui permettaient de faire se succéder des plans différents reliés entre eux par l'objet recherché ou le voleur poursuivi) et les tableaux vivants inspirés de la Bible ou de l'Evangile (reprenant les stations de la Passion du Christ telles que les vitraux, les bas-reliefs et les enluminures les avaient popularisées), on introduit dans les récits le hors-champ, l'ellipse et toute une série de procédés expressifs que la littérature avait déjà mis en œuvre dans son domaine grâce aux ressources du cadrage et du montage. La caméra se fait omnisciente, ubiqué, elle incarne la fonction du narrateur qui tel Asmodée soulève les toits des maisons, se déplace d'un lieu à l'autre en moins d'une minute.



Le Gaumont Palace place Clichy à Paris est en 1911 le plus grand cinéma de la planète. Ici en 1948 avec la façade rénoverée en 1931, il sera détruit en 1973 (photo X-DR)

PATHÉ ET GAUMONT DANS LE MARCHÉ PLANÉTAIRE (1)

L'industrie du cinéma proprement dite se développe dans tous les pays à partir d'intérêts strictement commerciaux et économiques. D'abord avec une hégémonie française qui s'érode progressivement devant l'essor américain et passe définitivement au second plan avec la Première Guerre mondiale où la production s'arrête, techniciens, metteurs en scène, scénaristes et acteurs étant mobilisés.

Les fers de lance de cette hégémonie française sont les maisons Pathé et Gaumont qui édifient de véritables « empires ». La maîtrise de toute la chaîne de production, réalisation, distribution et exploitation, y compris la fabrication d'appareils et de la pellicule permet cette toute puissance. Léon Gaumont crée sa société en 1895 dans le secteur de la photographie et des appareils optiques puis il élargit rapidement ses compétences aux appareils de projection en s'associant avec Georges Demenÿ, ancien assistant de Marey, qui a conçu un chronophotographe. La production de bandes filmées d'abord aux fins de démonstration prend son essor dès 1897. En 1900 l'adjonction du phonographe à cylindres de cire au projecteur inaugure le cinéma sonore, puis ce sera le Chronochrome permettant la couleur par un système de pellicules superposées (1912). En 1905 Gaumont aménage un vaste local équipé pour la prise de vue, électrifié, qui constitue le premier grand studio de cinéma - une année avant que les Américains n'en mettent en chantier de semblables.

En 1908 Gaumont ouvre ses premières salles de cinéma à Paris et en province et rachetant l'Hippodrome, Place Clichy, il crée la plus grande salle au monde, le Gaumont-Palace. Avec de nouveaux studios à Nice (la Victorine) et des succursales en Grande-Bretagne et en Europe centrale, Gaumont étend son empire. De son côté Charles Pathé, venu de l'industrie du phonographe, se lance dans le cinéma en 1897 avec la fabrication de la pellicule et d'appareils puis la réalisation de films tant de fiction que documentaires ou d'actualités. En 1904 près de la moitié des films projetés dans le monde proviennent des usines Pathé.

Face à la concurrence américaine qui voit successivement les Lumières, Méliès puis Pathé et Gaumont se casser les dents, ces deux empires industriels vont déclinier, fermer leurs succursales étrangères, dissocier leurs maisons et les liquider en vendant des segments successifs aux Américains (pellicule pour Pathé, salles pour Gaumont) et en gardant les secteurs les moins risqués et les plus rentables (la distribution en particulier).

Affiche de l'antenne à Moscou des Frères Pathé pour le film Mara en 1912 (coll. part.)

Les Frères Pathé à la conquête du monde.
Affiche d'Adrien Barrère (coll. part.)



PATHÉ ET GAUMONT DANS LE MARCHÉ PLANÉTAIRE (2)

Le cinéma est un vecteur d'images qui ne sont pas neutres. Ainsi les stratégies de communication de Pathé et Gaumont s'appuyèrent sur les actualités qui assurèrent durant des décennies l'information visuelle en France et à l'étranger. Ainsi la distribution des films français à l'étranger s'accompagna-t-elle de la stimulation d'une production locale.

Gaumont et Pathé, respectivement symbolisés par la marguerite du premier et le coq du second, démarrent à peu près ensemble en 1896-7 connaissent le triomphe entre 1907 et 1916 puis un déclin dans les années 1920 aboutissant à leur dissolution en 1929 puis un redémarrage plus modeste avec le parlant et des successions de banqueroutes, faillites et nouveaux départs jusqu'à nos jours où des fondations gèrent un héritage devenu patrimoine.

Ces aventures industrielles ne seraient rien cependant - l'économie du cinéma demeurant en tout état de cause une part fort modeste de l'économie nationale et internationale - sans les initiatives que prirent les collaborateurs de ces entreprises, qu'il s'agisse des politiques de communication ou des politiques artistiques qui purent s'y déployer.

En Russie, le responsable de la succursale Pathé, Joseph Ermolieff, devint un des plus importants producteurs du pays jusqu'en 1919) ou de la production de films s'inscrivant dans cette tradition culturelle. Ainsi se développèrent des réseaux de distribution de films à petit format (9,5 mm) à destination des familles, des patronages, offrant des réductions des grands films. Ainsi développa-t-on grâce aux appareils portatifs les projections itinérantes dans les espaces ruraux.

Mais il faut avant tout souligner les « écoles » artistiques qui virent le jour dans ces deux maisons. On a déjà évoqué le rôle d'Alice Guy et surtout de Louis Feuillade chez Gaumont. Celui de Ferdinand Zecca chez Pathé. Chacune des maisons cultivent en un sens un « style » propre dans les genres institués : le comique, le film de voyage, les actualités reconstituées, le film éducatif. Il faut encore souligner l'accueil qu'on peut y faire de cinéastes ayant des ambitions artistiques se voulant étrangères au commerce : Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein.



Mary Pickford (photo X-DR)



Douglas Fairbanks dans Le Signe de Zorro en 1920 (photo X-DR)

LA PREMIÈRE GUERRE ET L'AVÈNEMENT D'HOLLYWOOD (PICKFORD, CHAPLIN, FAIRBANKS, GRIFFITH)

La Première Guerre mondiale va donner un coup d'arrêt au développement du cinéma français. En revanche, aux États-Unis émergent pour le monde entier des personnalités éminentes - acteurs, metteurs en scène : David Wark Griffith, Thomas Ince, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford. La production américaine qui avait débuté, rappelons-le, avec le kinétoscope d'Edison puis ses films projetés, s'est d'abord située à New York avant de se déplacer en Californie pour les commodités climatiques (lumière, température, espaces à disposition) avec la fondation d'Hollywood. Et Griffith y signe deux films majeurs en 1915 et 1916 : *Birth of a Nation* et *Intolerance*. Après *Cabiria* de Giovanni Pastrone en Italie (1914), Griffith impose le film long-métrage qui correspond aussi au temps où les salles de théâtre deviennent salles de cinéma.

C'est dès 1907 qu'on tourne à Hollywood des extérieurs puis qu'on y édifie un premier studio suivi de plusieurs autres dans les années 1910. En 1914 et durant la guerre, le centre de gravité du cinéma américain s'est définitivement déplacé en Californie où se multiplient westerns, comédies, burlesques. Griffith y signe donc deux films majeurs en 1915 et 1916 : *Birth of a Nation* et *Intolerance*. Si le premier donne une extension inédite aux procédés narratifs du montage alterné créant le rythme et le suspense, il n'en diffuse pas moins une idéologie raciste en stigmatisant l'abolition de l'esclavage et les désordres sociaux qui s'en suivent dans le Sud (les Noirs exerçant une soi-disant terreur) et en présentant les « justiciers » masqués du Ku-Klux-Klan comme les sauveurs de la nation. En revanche *Intolerance*, film monumental conjuguant quatre époques historiques entremêlées afin d'en faire saillir le point commun : il y règne l'intolérance et massacres, désolation et injustice s'ensuivent. En évoquant à la fois la Passion du Christ, la Chute de Babylone, la Saint-Barthélemy et la répression patronale et policière à l'endroit de grévistes, Griffith rassemble des styles différents, le film historique, le film religieux et le film contemporain. Le film sera un échec financier et chaque partie sera exploitée isolément, mais la leçon de l'ambition griffithienne ne sera pas oubliée de la part de Gance en France, d'Eisenstein en URSS. En créant en 1919 les Artistes Associés (United Artists), Griffith, Chaplin, Fairbanks et Pickford entendent promouvoir un cinéma de créateurs sans passer par les grandes compagnies aux visées étroitement commerciales. C'est un modèle qui inspirera tous les créateurs par la suite à commencer par les Français Gance, L'Herbier, Epstein, Dulac qui n'ont de cesse de créer leur maison de production indépendante dans les années 1920, qui sont un véritable triomphe du cinéma comme spectacle international et où les salles de théâtre se transforment en salles de cinéma.



D.W. Griffith, *Naissance d'une nation*, demande de l'égalité des droits pour les Noirs aux États-Unis, 1915 (photo X-DR)
Le star system en 1923 avec Douglas Fairbanks intime, le célèbre Robin des Bois (coll. part.)
Griffith en une de la revue *Le Film* en France, 16 avril 1919 (coll. part.)

2

GAZETTE DES SEPT ARTS

ARCHITECTURE · PEINTURE · SCULPTURE
MUSIQUE · POÉSIE · DANSE · CINÉGRAPHIE

PREX (France et Colonies) 2 FRANCS

25 JANVIER 1923

CANUDO, DIRECTEUR
Comité de Rédaction : René Blum, Fernand Divonne, Walter Hasenclever, André Leventhal, Paul Marmontel, Raymond Coudray.
Secrétaire de la Rédaction : Raymond Coudray.



ABONNEMENTS : FRANCE 50 fr. ÉTRANGER 60 fr. 100 fr. 120 fr.

SOMMAIRE

MANIFESTE DES SEPT ARTS

PAR CANUDO

PRÉLUDE AU FILM "LA ROUE"
PAR CANUDO

MUSIQUE, POÉSIE, DANSE
A. HONNIGER - Adaptation Musicale.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.
J. HONNIGER - Musique de Cinéma.

LA CINÉPHILIE (LE « SEPTIÈME ART »)

Le prototype de la cinéphilie est donné par Ricciotto Canudo, écrivain polygraphe italien vivant en France, qui crée avant la Première Guerre mondiale un mouvement autour d'une revue, Mont-joie ! organisant des lundis où se retrouvent des musiciens, des peintres, des poètes (Satie, Léger, Delaunay). Ce sera ensuite La Gazette des Sept Arts, le cinéma étant ce septième qui synthétise les six autres, alors qu'en 1911, Canudo l'avait proclamé « sixième art » puis « septième art » en 1920 (le sixième étant celui des « arts de la scène ») et qu'Emile Vuillermoz parla, lui, de 10e Muse.

Dès le milieu des années 1910 s'entend un processus de légitimation du cinéma comme médium et média ainsi que comme art - alors qu'il était apparu au sein d'un ensemble de spectacles hétérogènes dont il procédait tout en les renouvelant (théâtre, café-concert, mime, tableaux vivants, photographie et chronophotographie, panorama, illusionnisme, etc.). Dans ce processus le regroupement de connaisseurs autour des films pour leur attribuer une valeur intrinsèque, des qualités esthétiques propres à les différencier les uns les autres selon leurs origines géographiques, culturelles, ethniques, joue un rôle majeur. Dans les dix premières années le cinéma est avant tout commenté comme curiosité scientifique (restitution du mouvement), comme nouvel avatar de la lignée des jouets optiques (zootrope, phénatistoscope) et des spectacles visuels (lanterne magique, fantasmagories) ou comme outil d'une mutation anthropologique (conservation et restitution du passé, victoire sur la mort...).

Dans un deuxième temps il va être investi par des couches sociales éduquées, aspirant à l'expression artistique dans le domaine des arts plastiques, de la littérature et rencontrant des difficultés à entrer dans ces champs culturels constitués où, depuis le milieu du XIXe siècle, la concurrence s'est accrue (suscitant le phénomène de la Bohème, milieu de relégation des aspirants artistes). Tandis que les artistes d'avant-garde - on l'a vu avec Apollinaire, Cendrars puis les Dadaïstes - s'intéressent au cinéma en tant que négation des valeurs consacrées dans le champ artistique afin de mettre celui-ci en crise, ces auteurs dramatiques, romanciers et poètes malheureux, ces metteurs en scène et acteurs de second rang voient dans le nouveau médium l'occasion de réaliser leurs aspirations. Ils vont former ce qu'on a appelé en France « L'Avant-garde française » (avec Gance, L'Herbier, Dulac) et ailleurs des franges avancées de la production commerciales (le cinéma dit « expressionniste » en Allemagne) et susciter autour de leur effort un discours critique, des agrégations de goûts et de savoirs de type élitare qui vont former une première « cinéphilie »

LA CINÉPHILIE (REVUES, CINÉ-CLUBS ET CINÉMAS D'« ART ET ESSAI »)

Les regroupements de cinéphiles, à part le bref épisode des Amis de Spartacus (qui a ses équivalents en Allemagne, Espagne, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne), vont connaître un nouvel essor après la Deuxième Guerre mondiale où naissent des fédérations de ciné-clubs (en France la FFCC, l'Ufoleis notamment) avec l'ambition de développer une cinéphilie de masse dans les perspectives que dessinent les organismes culturels et politiques que sont Travail et Culture et Peuple et Culture ainsi que des organismes liés aux églises catholique et protestante. C'est dans ce mouvement qu'éclot une véritable culture cinéophile avec des revues concurrentes (*Les Cahiers du cinéma* et *Positif*), des doctrines, des engagements qui vont de l'attachement formel à la thématique sociale.

Jusqu'à sa mort prématurée, Canudo luttera pour la reconnaissance du cinéma comme art : après la guerre, dans le cadre des soirées qu'il organise dans le Club des Amis du Septième Art (CASA), il projette des extraits de films en mettant en valeur les recherches plastiques et rythmiques sans considération des récits et des thèmes dramatiques qui passent pour des concessions au commerce du film (ainsi retient-on de La Roue de Gance les seules séquences « mécaniques »). De même, le Laboratoire Art et Action d'Edouard Autant et Louis Lara qui montent des spectacles héritiers du symbolisme et ouverts sur la modernité accueillent des expériences filmiques parmi les mises en scène (Man Ray, André Girard). Ce mouvement va s'élargir avec la création de ciné-clubs dont le premier en date, procède d'une fusion du CASA et du Ciné-Club fondé par Louis Delluc, critique de cinéma : le Ciné-Club de France, dirigé par Léon Moussinac, Germaine Dulac et Jacques Feyder qui a aussi une revue. Son but est de « réhabiliter les œuvres méprisées par le public ou la critique, dédaignées par les exploitants ». Il sera suivi par un ciné-club à visée plus large, Les Amis de Spartacus (1928) créé par Moussinac en direction d'un public ouvrier et militant afin de diffuser les films soviétiques interdits par la censure.

En 1936 Henri Langlois et Georges Franju, qui posent les premières pierres de la Cinémathèque française, créent Le Cercle du cinéma dans une perspective patrimoniale : histoire du cinéma, tendances esthétiques dans le monde, écoles artistiques. Il est accompagné par l'essor des revues de cinéma :

d'abord seulement corporatives et promotionnelles, celles-ci deviennent la tribune des cinéphiles avec Le Film (créée en 1914 par Henri Diamant-Berger puis animée par Louis Delluc), *Cinéa*, *Cinémagazine*, *Cinégraphie* où s'édifient des doctrines esthétiques.

Cette valorisation du cinéma comme moyen d'expression, moyen de connaissance, moyen de communication entre les cultures (avec des films venant d'autres pays dont les circuits commerciaux minimisent la part dans leurs catalogues) aura des répercussions au-delà des cercles de connaisseurs qui les avaient lancés : la grande presse, en particulier hebdomadaire, accorde alors une place considérable au cinéma (*Les Lettres françaises*, *Arts*, *Les Nouvelles Littéraires*, *France Observateur*, *Le Figaro littéraire*, etc.), les festivals du monde entier focalisent l'attention et l'édition développe des collections dédiées aux réalisateurs (Seghers, Editions Universitaires), les Histoires du cinéma se multiplient : après celle de Bardèche et Brasillach (1935-1964), celle de Georges Sadoul (1946-1975), de René Jeanne et Charles Ford (1948-1966), de Jean Mitry (1969).

L'exploitation cinématographique s'avisera de cette nouvelle exigence d'un public formé dans les ciné-clubs en créant en 1955 l'Association française des ciné-clubs d'art et d'essai contribuant de la sorte à voir leur influence décliner jusqu'à disparaître dans les années 1980 devant les emprises conjuguées de la télévision (qui crée des ciné-clubs sur ses antennes) et de la diffusion des films en vidéo puis DVD, puis à la demande sur Internet.

- Revue créée en 1951 par André Bazin avec le noir et jaune des couvertures de la série noire de Marcel Duhamel (ici Alfred Hitchcock en 1953) (coll. part.)
- Revue créée en 1952 par Bernard Chardère, concurrente des *Cahiers du cinéma* (ici le n°9 de 1953) (coll. part.)
- Jean Marais, acteur fétiche de Jean Cocteau, en une avec le cinéma coréen en pleine guerre en 1951 (coll. part.)
- Revue espagnole de cinéma à perspectives internationales, 1932 (coll. part.)
- La coquille et le clergymen de Germaine Dulac, 1928 (photo X-DR)

CAHIERS
DU CINÉMA



STARS ET ANTI-HÉROS (MAX LINDER, ASTA NIELSEN, CHAPLIN, LOUISE BROOKS, KEATON...)

Le développement commercial du cinéma lui assure une diffusion planétaire et popularise des figures d'acteurs et d'actrices dans le monde entier : le comique Max Linder avant 1914 est l'une des plus grandes stars du film, comme va l'être --après Musidora et en même temps que Louise Brooks-- l'actrice danoise Asta Nielsen incarnant une figure de femme émancipée, affichant un érotisme qui stupéfie par son audace. En 1926, ce sont 100 000 personnes qui accompagnent dans les rues de New York le cercueil de Rudolph Valentino mort à 31 ans (sa mort provoque le suicide de plusieurs admiratrices amoureuses). La fascination massive sur la planète grâce à l'image multipliée connaît une première apogée. Elle porte également des anti-héros. Si Charlot est le plus souvent un chômeur ou un vagabond, Keaton est parfois un milliardaire oisif ou un fils de famille mais ils n'en mettent pas moins l'un et l'autre en crise la normalité. C'est pourquoi le cinéma de Chaplin a été reconnu par les artistes d'avant-garde (Dada, le surréalisme, le constructivisme russe) comme par le mouvement ouvrier révolutionnaire. Soupçonné de « communisme », il sera d'ailleurs expulsé des Etats-Unis au début de la « Guerre froide ».

Le développement commercial inflige au cinéma une sorte de standardisation morale et narrative caractéristique de l'industrie culturelle. Des metteurs en scène comme Cecil B. DeMille aux Etats-Unis mettent leur talent au service des valeurs conformistes concernant le couple, les relations sociales, la religion en adaptant des pièces de théâtre de boulevard (les Famous Players créés par Zukor). A l'inverse les comiques du slapstick, héritiers des comiques en scène comme Cecil (Rigadin, Colino, Boireau, Onésime dans les films de Jean Durand en particulier) perpétuent une irrévérence de tous les instants, une poétique de la destruction. Avec les productions de Mack Sennett qui lancera la plupart des grands acteurs comiques, les Américains supplantent les Français autour de 1914 et les font oublier. Le non-conformisme ravageur de Mack Sennett, acteur à la Biograph, metteur en scène de comédies sous la houlette de Griffith, s'impose lorsqu'il fonde en 1912 à Hollywood son studio Keystone avec des débutants comme Chaplin, Fatty, Harry Langdon. Puis Fatty, devenu indépendant, fait débiter Buster Keaton, tandis que Chaplin passe d'une maison de production à l'autre. Tous ces acteurs -- aux quels il faut ajouter Stan Laurel et Oliver Hardy, Harold Lloyd et bien d'autres

-- ont débuté et déjà amorcé une carrière sur les planches, au music-hall, ils sont acrobates et rompus aux exercices les plus périlleux. Le ressort de ce comique -- qui fléchira avec la généralisation du cinéma parlant -- est la logique absurde, le détournement de l'usage des objets, les quiproquos, les gaffes involontaires. Ces personnages sont des êtres censément ordinaires, quelconques, mais inadaptés et victimes de l'impitoyable efficacité requise par la société parce que trop rêveurs ou trop malhabiles. Chaplin crée un personnage, qu'on a rapproché du Schlemihl de la tradition juive, persécuté par la loi et réagissant par la ruse pour s'en sortir. Keaton traverse le monde comme en un rêve éveillé. Toutes ces attitudes renvoient au spectateur une image de la coercition et de l'injustice sociales par le dérèglement de son ordre. Dans un autre registre une production adressée culturellement à des populations particulières (langues, coutumes) se développe également dans des pays « dominés » ou colonisés comme l'Egypte, l'Inde ou la Chine, ou des productions spécifiques à des communautés dans des pays dominants (ainsi le cinéma yiddish et à destination des noirs aux Etats-Unis) des cinémas qui ont été mal conservés et dont la majeure partie a disparu avec le temps.



Buster Keaton dans
Le Mécane de la
General, 1926
(photo X-DR)



Charlie Chaplin-Charlot
au temps du muet
(photo X-DR)



Asta Nielsen dans
L'Abîme d'Urban Gad,
1910 (photo X-DR)

LE CINÉMA DE WEIMAR (WIENE, WEGENER, MURNAU, LENI) (1)

Robert Wiene réalise en 1919 *Le Cabinet du Docteur Caligari*, qui va être considéré comme l'emblème du cinéma expressionniste allemand. Ce film, conjuguant les apports respectifs du scénariste Carl Mayer, des décorateurs et peintres Walter Reimann, Hermann Warm et Walter Röhrig, des acteurs Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover, s'inscrit dans un courant de l'expressionnisme qui avait écloso auparavant dans le monde pictural, architectural, théâtral et littéraire (le mouvement Die Brücke date de 1905). Un anti-impressionnisme : l'angoisse intérieure onirique contre le réalisme en extérieur.

Le cinéma allemand débute comme partout dès le début du XXe siècle après les expériences des frères Skladanowsky à Berlin, notamment avec Oskar Messter qui crée un studio de production tout en se vouant à la fabrication d'appareils et d'équipements optiques. Il crée en 1903 un système de cinéma sonore couplant la projection avec un gramophone (le Biophon) et arrête pratiquement ses activités en 1918. C'est chez Messter que débutera dans la mise en scène Robert Wiene.

En 1919, il réalise *Le Cabinet du Docteur Caligari*, réalisé en décors peints transformant le réel selon une géométrie angoussée. Wiene agit en réaction à l'impressionnisme français : au phénomenisme de ce dernier attaché à capter la lumière dans ses changements en extérieur, il oppose la prévalence du monde intérieur, des déchirements de l'âme. La brutalité contrastive de la gravure sur bois, les couleurs violentes en peinture, l'inspiration littéraire renouant avec le romantisme allemand se retrouvent dans les films expressionnistes parmi lesquels on peut citer *Von Morgens bis Mitternacht* (De l'Aube à Minuit de Karlheinz Martin d'après une pièce de Georg Kaiser), *Le Golem* (de Paul Wegener, 1920), *Nosferatu eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu le vampire de Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) *Raskolnikov* (de Robert Wiene, d'après Dostoïewski, 1922), *Das Wachsfignenkabinett* (Le Cabinet des figures de cire, de Paul Leni, 1924). Ce cinéma est caractérisé par des décors distordus, baroques, des éclairages contrastés, violents – où le photographe Helmar Lerski fera merveille –, des histoires fantastiques, des personnages de possédés, de fous, des démiurges.

Le Cabinet du Docteur Caligari de Robert Wiene, 1919 (photo X-DR)

Metropolis de
Fritz Lang, 1927
(photo X-DR)



LE CINÉMA DE WEIMAR (PABST, LANG, LUBITSCH) (2)

Appartenant plutôt à la Neue Sachlichkeit (la nouvelle objectivité), Fritz Lang, pourvoyeur de scénarios expressionnistes avec sa femme Théa von Harbou, projette un monde de supercriminels, de maniaques et de comploteurs politiques dans une mise en scène clinique, froide (*Doktor Mabuse der Spieler* [Dr Mabuse le joueur], 1922 ; *Spione* [Les Espions], 1928 ; *Frau im Mond* [La femme sur la lune], 1929 ; *M*, 1931) tout en sacrifiant également au courant expressionniste avec *Der Müde Tod* (Les Trois Lumières, 1921), *Die Niebelungen* (1924) ou en mêlant les deux (*Metropolis*, 1927). Plus constant dans son inscription naturaliste, Georg Wilhelm Pabst dépeint les bas-fonds, le monde des prostituées et des ouvriers misérables (*Die Freudlose Gasse* [La Rue sans joie, 1925] ; *Die Büchse der Pandora* [Loulou, 1929] ; *Kameradschaft* [La Tragédie de la mine, 1931]) et explore les arcanes de la psyché à partir des théories freudiennes (*Geheimnisse einer Seele* [Les Mystères d'une âme, 1926]). L'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933 fera immigrer ces cinéastes en France puis aux Etats-Unis.

La production allemande nationalisée pendant la Première Guerre pour des nécessités de propagande ressort renforcée et connaît un développement économique remarquable dans les années 1920 et il exerce progressivement une hégémonie sur le continent européen : non seulement les pays limitrophes de l'Allemagne sont « captés » par sa cinématographie (Autriche, Tchécoslovaquie, Pays-Bas) mais la France elle-même dont le cinéma est en proie à une crise devenue structurelle dans l'après-guerre dépend sous divers aspects de l'industrie allemande : production, distribution, procédés techniques. Nombre de films « typiquement français » se tournent dans les studios allemands et ce jusqu'à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

En effet si l'arrivée du nazisme en 1933 pousse à l'exil les réalisateurs, les techniciens et les acteurs les plus importants du pays – soit qu'ils soient juifs et donc interdits de travail, soit qu'ils soient de gauche, et donc menacés d'emprisonnement dans les camps de concentration qui ouvrent quelques semaines après l'accession de Hitler au pouvoir –, le système industriel allemand ne faiblit pas et même étend son empire. Lors de l'occupation de la presque totalité de l'Europe, après 1940, l'Allemagne mettra en place une réorganisation du cinéma sur l'ensemble du continent dans la perspective d'une Europe germanisée purgée de ses éléments « parasites » (juifs et communistes). La France bénéficiera de cette situation avec la préservation de ses lieux de production et la relance de celle-ci voyant une compagnie proprement allemande, la Continental, réaliser parmi les meilleurs films de la période.

Néanmoins, chassés par l'arrivée au pouvoir d'Hitler en Allemagne en 1933, les cinéastes les plus brillants de l'espace germanique se retrouveront des années 1920 aux années 1940 aux Etats-Unis où Hollywood les attire sans toujours les satisfaire. Ernst Lubitsch, Friedrich Murnau, Paul Leni se rendent aux Etats-Unis avant l'arrivée du nazisme, suivis d'Otto Preminger, Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmark après 1933 – parfois après un séjour à Paris qui s'avère décevant.

Louise Brooks dans Loulou de Pabst, 1929 (photo X-DR)

CINÉMA ET AVANT-GARDES (FUTURISME, DADA, CONSTRUCTIVISME, SURREALISME...)

Le positionnement subversif au sein du champ artistique a un corrélat politique dans le champ social avec l'adoption parfois mimétique du fonctionnement et des buts des avant-gardes révolutionnaires nées au sein du mouvement ouvrier, qu'elles soient anarchistes, socialistes, communistes. Les Dadaïstes berlinois sont partie prenante des mouvements qui éclatent immédiatement après la fin de la Première Guerre mondiale en Allemagne (les insurrections spartakistes à Berlin, Hambourg, Munich), les Futuristes italiens également (avant de rallier le mouvement fasciste), comme les Russes qui participeront à la révolution de 1917. En France le mouvement surréaliste se met « au service de la révolution » en 1930.

La question de l'avant-garde et des avant-gardes au cinéma se pose de plusieurs manières selon la définition que l'on donne de cette expression. Si l'on reprend le sens radical que lui ont donné des mouvements artistiques du début du XX^e siècle – comme le futurisme, Dada, le constructivisme, le surréalisme – qui implique que des groupes appartenant au champ artistique remettent en question celui-ci, veulent même l'abolir, nient l'art et leur condition d'artiste afin d'entrer sans médiation dans le champ social, le cinéma se trouve hors de cette problématique. En effet, tandis que Tristan Tzara ou Vladimir Maïakovski œuvrent dans un médium artistique qui a une histoire ancestrale, des institutions, un lectorat élitaire, le cinéma n'a pas la légitimité d'un art, il vient d'apparaître dans l'histoire et il est un médium technique, anonyme et il s'adresse à la foule. Il réalise en quelque sorte certains traits dont se réclament les artistes révolutionnaires et il est extérieur à ce qui constitue le domaine des arts en général. Les artistes d'avant-garde se réfèrent à lui comme fer de lance dans leurs combats : Cendrars, Apollinaire, Braque et Picasso, Léger y voient l'antithèse de l'art en place. Ils préconisent que les avant-gardes s'en emparent.

Ainsi selon des modalités différentes selon les pays, nombre de peintres, de poètes, d'écrivains, de metteurs en scène de théâtre, quelquefois de musiciens, subjugués par la dimension à la fois subversive et de masse de Chaplin, notamment, envisageront de « passer au cinéma » : soit par l'écriture de scénario rompant avec les règles usuelles de la dramaturgie (car le cinéma institue la vitesse, la discontinuité, le choc) – c'est le cas de Jules Romains avec *Donogob Tonka*, de Benjamin Péret, de Robert Desnos –, soit par des expériences plastiques mettant en mouvement des formes, des surfaces – comme Hans Richter et Viking Eggeling – ou des objets – comme Fernand Léger, Man Ray.

Hans Richter, *Two Penny Magic*
(photo X-DR)

L'AVANT-GARDE FRANÇAISE (L'HERBIER, GANCE, DULAC, EPSTEIN...)

Ces expériences, le plus souvent sans débouché commercial ni diffusion, interrogent vivement le cinéma. Les jeunes Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein introduisent un type d'exigence et de reconnaissance de leur personnalité qui va former ce qu'on appelle « L'Avant-Garde française » dans un cadre général où le combat des scénaristes, metteurs en scène, acteurs de cinéma depuis les années 1910, est de se faire reconnaître, de voir se constituer un champ cinématographique avec son autonomie, ses règles et sa légitimité.

L'Avant-Garde française va de la sorte composer avec les exigences de la production industrielle et commerciale afin de faire valoir leurs desseins plastiques, poétiques. Il en résulte très tôt des films sacrifiant aux thèmes mélodramatiques, adaptant des récits populaires voire des feuilletons (Jules Mary, par exemple) et comportant des séquences expérimentales de ce courant est Abel Gance dont *La Roue* (1923) va dérouler un récit dramatique d'un cinéaste emblématique de ce montage rythmique, de déformations optiques, de recherches chromatiques. Le cinéaste en même temps ce film va innover dans des séquences purement « mécaniques » (bielles de locomotive, manomètre, vapeur, roues, rails) qui enthousiasmeront Fernand Léger et nombre de plasticiens. Jean Epstein comme Germaine Dulac et Marcel L'Herbier écrivent des essais et des articles sur la toute-puissance du cinéma auxquels souscriront des hommes comme l'historien de l'art Elie Faure ou le critique Léon Moussinac. Ce courant, en somme, pressent l'importance du cinéma comme média bouleversant les modes de perception, instituant un nouveau rapport au temps et à l'espace accordé aux découvertes scientifiques récentes (la Relativité) comme au développement des technologies. L'Herbier donne avec *L'Inhumaine* (1923) une sorte de florilège de ces tendances futuristes (un ingénieur, la télévision, une machine qui redonne la vie) alliées pourtant à une thématique symboliste « fin de siècle » (une femme fatale, un prince hindou, une piqure de serpent). Epstein dans *Cœur fidèle* (1924) sur une trame réaliste (une serveuse de caboulot amoureux d'un docker et maltraitée par un souteneur) exalte la photogénie de l'eau, anime, par le filmage depuis un manège endiablé, les sensations de vitesse et de dilution du monde perçu. Dulac avec *La Souriante Madame Beudet* (1923) adapté d'une pièce de boulevard, dénonce l'oppression de la femme mariée dans un milieu petit-bourgeois et offre à son personnage féminin des échappées lyriques par des surimpressions, des flous et des déformations. Elle tente de travailler avec Antonin Artaud (*La Coquille et le Clergyman*) avant de se consacrer au documentaire et aux jeux du ralenti et de l'accélééré comme véhicules d'une nouvelle vision.

Marcel L'Herbier,
L'Inhumaine, 1924
(photo X-DR)



René Clair, *Sous les toits de Paris*, 1930 (photo X-DR)

Alexander Andrievski,
Perte de sensation
(d'après ROBOT de Karel Capek),
1935 (photo X-DR)

Yakov Protazanov, Aelita,
1924 (photo X-DR)

LES BOULEVERSEMENTS ESTHÉTIQUES EN RUSSIE (VERTOV, PROTAZANOV...)

Comme pour les autres formes artistiques, il n'y a pas de « rupture » en 1917. Jusqu'en 1923 la production est majoritairement consacrée aux actualités et au documentaire. C'est dans ce cadre que travaillent d'enthousiasme des jeunes hommes et femmes comme David Kaufman (qui deviendra Dziga Vertov), Lev Koulékhov ou Esther Choub. Vertov en particulier, qui a une formation initiale en psychologie (Institut Bekhtériev) et qui est musicien et poète, engagé en 1918 dans le journal filmé hebdomadaire va élaborer avec des proches un groupe combatif, les Kinoks, proclamant la suprématie de la caméra comme nouvel outil de vision, d'exploration et d'explicitation du monde, un « Ciné-Œil » supérieur à l'œil humain.

En Russie où une production nationale démarre vers 1908 et prend un véritable essor au moment de la Première Guerre mondiale, les événements révolutionnaires de 1917 (abdication du Tsar puis prise du pouvoir par les Bolchéviks et abolition du capitalisme), la guerre civile qui s'ensuit (1919-1921) vont perturber pour plusieurs années la production cinématographique. Le pays en soutenant des forces armées qui lui sont hostiles et en l'affamant. Nationalisée, la production doit faire face à la pénurie de pellicule (le pays étant entièrement dépendant de ses importations) et à l'exil d'une partie des producteurs, techniciens, metteurs en scène et acteurs qui se réfugient en France, Allemagne, Tchécoslovaquie en attendant que la situation se régularise.

Parcourant le pays en guerre dans un ciné-train de propagande, puis à la tête du Kino-Pravda, Vertov refuse radicalement le cinéma « joué », sa facticité, son idéologie leurrante et promeut le seul cinéma « non-joué », pris sur le vif.

A partir de 1923 et surtout 1924 cependant le cinéma soviétique de fiction prend son essor. Si les documentaires de Vertov (qui développent une ambition croissante en synthétisant l'époque et ses enjeux dans

En Avant Soviet ! ou La Onzième [année]) renouvellent de fond en comble le cinéma en donnant une importance constructive au montage (qui permet la confrontation, la mise en relation, une ubiquité porteuse d'une solidarité internationaliste entre les spectateurs-prolétaires du monde entier), dans les salles la concurrence avec le cinéma étranger (américain, allemand, français) est rude. On encourage par conséquent une reprise de la production de fiction qui soit « rouge » et ce sont des cinéastes formés sous l'ancien régime qui l'inaugurent avec *Les Diabolins rouges* de Perestiani (1923), film d'aventure situé pendant la guerre civile, et *Aëlita* de Jakov Protazanov (1924), film de science-fiction évoquant un voyage sur Mars où éclate une révolution. Le film de Perestiani appartient à ce qu'on appelle alors « l'américanisme », il s'inspire des westerns, des films de poursuite ; celui de Protazanov bénéficie des décors et de costumes dus à une artiste constructiviste, Aleksandra Exter.

Mais ce sont de jeunes réalisateurs comme Lev Koulékhov (issu des Beaux-Arts et ayant travaillé comme décorateur), Sergueï Eisenstein (venu du théâtre d'avant-garde), Vsevolod Poudovkine (chimiste passé dans l'atelier de jeu et de montage de Koulékhov), Alexandre Dovjenko (venu de la peinture), Grigori Kozintzev et Leonid Trauberg (venus du théâtre d'avant-garde), qui vont révolutionner le cinéma russe, soviétique et mondial.

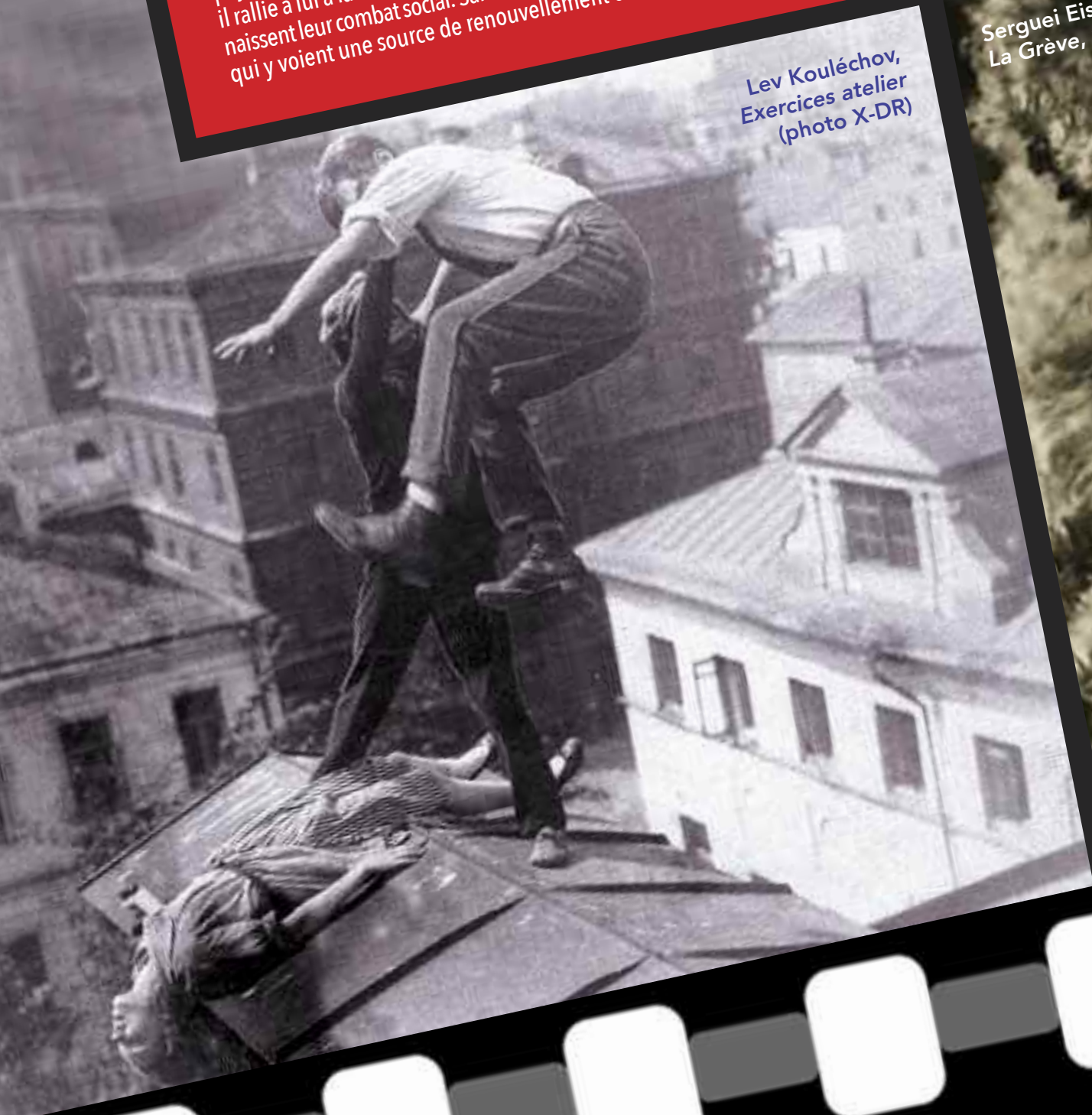


LES BOULEVERSEMENTS ESTHÉTIQUES EN RUSSIE (EISENSTEIN, KOULÉCHOV)

Eisenstein théorise le montage d'« attractions » qui connaît son apogée dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925), commande d'Etat destinée à célébrer la Révolution de 1905 écrasée sous l'Ancien régime. Ce film, diffusé rapidement en Allemagne grâce au réseau communiste que dirige Willy Münzenberg, va créer un événement mondial par sa nouveauté et sa radicalité politique. Lev Koulechov avait très tôt mené des expériences fécondes sur le montage en montrant que le sens d'une scène, d'une situation, d'un geste ou d'un regard dépend de la construction syntagmatique, de l'assemblage des images entre elles, plus que de leur signification isolée. A côté de cette révolution du montage, Koulechov révolutionne également le jeu d'acteur en récusant le psychologisme, l'intériorité au profit d'une gestuelle apparentée à la « biomécanique » de Meyerhold au théâtre.

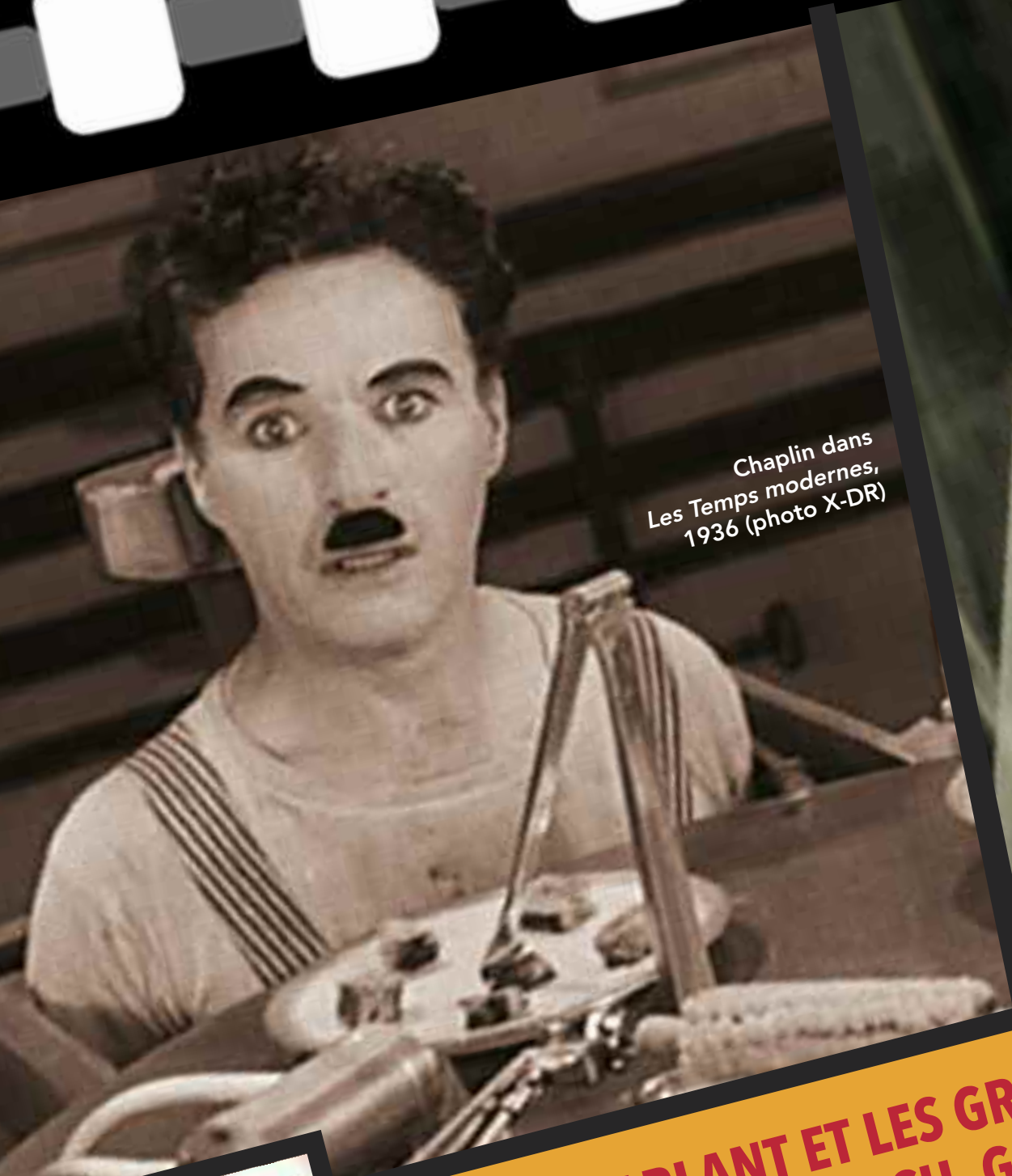
Eisenstein avait été l'élève de Vsevolod Meyerhold, il avait réalisé des décors et des costumes cubo-futuristes au théâtre avant de passer à la mise en scène et à la mise en pièces d'auteurs consacrés (comme Ostrovski) puis à sortir le théâtre de son lieu institutionnel en se rendant dans une usine. Son passage au cinéma se fait avec éclat avec *La Grève* (1924) où il inaugure un cinéma sans personnages individuels mais où la masse ouvrière est le héros. Il est ainsi le premier cinéaste à accorder l'art des foules qu'est le cinéma avec la promotion de celles-ci dans la représentation même sur un autre mode que celui des masses de figurants indistincts (ceux de Griffith et de Cecil B. DeMille en films à grand spectacle hollywoodien). En outre Eisenstein, empruntant à Vertov son approche documentaire en récusant tout décor factice et en revendiquant un naturalisme des visages, des corps et des lieux, organise ces éléments par un montage contrastif fondé sur le choc, le conflit. Il poursuit à cet égard ses tentatives théâtrales consistant à créer des chocs dans l'esprit du spectateur censés le conduire à une prise de conscience. Ce montage d'« attractions » acquiert un certain classicisme dans son film suivant *Le Cuirassé Potemkine* (1925). Censuré en partie en Allemagne, interdit dans de multiples pays (dont la France jusqu'en 1952), montré pourtant dans des circuits parallèles, il rallie à lui à la fois l'intelligentsia qui l'admire et les publics ouvriers qui y reconnaissent leur combat social. Sans compter les commerçants du cinéma hollywoodien qui y voient une source de renouvellement et de profit.

Lev Koulechov,
Exercices atelier
(photo X-DR)



Serguei Eisenstein,
La Grève, 1924 (photo X-DR)





Chaplin dans
Les Temps modernes,
1936 (photo X-DR)



Jacques Sternberg,
L'Impératrice rouge
avec Marlene Dietrich,
1934 (photo X-DR)

LE PARLANT ET LES GRANDS MYTHES (WAYNE, DIETRICH, GARBO, BOGART, MARX BROTHERS...)

Le film qui « lance » le cinéma sonore, *le Chanteur de Jazz* avec Al Jolson en 1927, est avant tout un film sonore et non un film parlé. Ensuite, aux Etats-Unis les comédies de Lubitsch feront florès, adaptées de pièces de théâtre européennes. Les acteurs ayant de l'abattage verbal comme Mae West, James Cagney, Humphrey Bogart ou les frères Marx s'imposent. La photogénie, l'aura des stars doit se reformuler en intégrant la voix à leurs effets.

La généralisation du cinéma sonore relancé dans un premier temps par une compagnie américaine, la Warner, au bord de la faillite afin de raviver l'intérêt des spectateurs autour de ses productions va bouleverser le cinéma dans le monde entier en l'espace de quatre ans (1927-1931). La Warner avait acquis la Vitaphone et une station de radio, grâce à des prêts de la banque Goldman Sachs. Techniquement les procédés se succèdent : son enregistré sur disques synchronisés à la projection ; son enregistré sur pellicule image ; son enregistré sur support métallique puis bande magnétique et synchronisé au mixage avec l'image et reporté sur la pellicule.

Economiquement, la pression à passer au sonore pèse lourdement sur les plus fragiles des maisons de production qui mettent souvent fin à leur activité, comme sur les salles de cinéma qui doivent s'équiper de nouveaux appareils. On assiste à une concentration accrue des entreprises cinématographiques. Au plan esthétique, le sonore suscite dans un premier temps une floraison de réflexions tendant à dissocier le son et l'image et les faire s'enrichir mutuellement (par le contrepoint notamment) plutôt que se « compléter ». Une nouvelle alliance se noue entre cinéma et chansons qu'il s'agisse de la chanson des rues ou des cabarets ou de l'opérette. Nombre de films comportent désormais des parties chantées. Mais si le sonore résout la question de la musique et du bruitage que l'on palliait depuis les débuts avec des apports extérieurs au film proprement dit, l'enregistrement de la parole va déterminer une mutation plus profonde. La prévalence du dialogue incline le cinéma du côté de la comédie de boulevard ou de la discussion.



Affiche des Marx Brothers,
The Cocoanuts, 1929 (coll. part.)
Mae West dans *Je ne suis pas un ange*,
affiche 1933 (coll. part.)

John Ford, La Chevauchée fantastique, première collaboration avec John Wayne, 1939 (photo X-DR)



LES GRANDS RÉCITS ET LES GRANDS GENRES (FORD, HAWKS, HITCHCOCK...)

Le « classicisme » des genres se met en place : John Ford en premier lieu (maître du « western », de l'épopée du chemin de fer reliant les deux rives du pays – *Le Cheval de fer*, 1924 – à la Guerre civile – *La Charge héroïque*, 1949 –, à la lutte contre les Indiens – *Sur la piste des Mohawks*, *La Chevauchée fantastique*, 1939, *Le Massacre de Fort Apache*, 1948, *Les Cheyennes*, 1964), mais aussi de Raoul Walsh, Howard Hawks, Anthony Mann, King Vidor, Samuel Fuller. Les grands genres se développent ainsi, autant le film policier avec *Metropolis* de Fritz Lang en 1927, le fantastique avec Tod Browning, la science-fiction avec *Scarface* de Howard Hawks en 1932, le fantastique avec *Tod Browning*, la science-fiction avec *Metropolis* de Fritz Lang en 1927, bien avant *Le Jour où la Terre s'arrêta* de Robert Wise en 1951 qui fait triompher le genre dans le contexte d'une guerre froide transposée. Tous ces genres – qui sont revisités, parodiés (*Mars Attacks !* de Tim Burton en 1996), violemment critiqués (voir la polémique en 2020 sur *Autant en emporte le vent*) – ont une extraordinaire postérité jusqu'à aujourd'hui avec le film érotique ou pornographique (devenu commerce florissant malgré les critiques) né dès le début du XXe siècle ou le film d'horreur.

Ils connaissent des développements et des reprises, tel le super-héros avant la lettre *Fantômas* de Louis Feuillade ou *Musidora* en 1916 dans *Les Vampires*. Super-héros et plus tardivement super-héroïnes : *Tarzan* dès 1918 (avec Johnny Weissmuller à partir de 1932) et *Buck Rogers* ou *Superman*, *Superwoman* et *Supergirl* ou *Flash Gordon* nés en comics après la crise de 1929, renforcés par la guerre et la guerre froide (jusqu'au Japon avec *Astro Boy* du grand mangaka Osamu Tezuka), qui auront tant de postérité, notamment avec le succès des personnages de Marvel.

Le Film d'Art de 1908 qui a inauguré les grands sujets historiques et mythologiques avec *Le Retour d'Ulysse* ou *L'Assassinat du Duc de Guise* inspire des séries du même type dans chaque pays : Italie, Russie notamment. Avec l'allongement de la durée des films ces ambitions grandissent encore et David-Wark Griffith crée à cet égard un événement indépassé avec son *Intolérance* (1916). La geste de la conquête de l'Ouest tint lieu de mythologie jusque dans les années 1960 où l'on se mit à soupçonner le genre de travestissement d'une réalité historique qui était celle d'une conquête coloniale et d'un génocide. Mais jusque-là ce genre avait ses règles, ses conventions et permit une infinité de variations de la part de cinéastes rompus à la narration dramatique, chacun insistant sur un aspect : l'instauration de la loi, le conflit entre éleveurs et nomades, grands propriétaires et fermiers, l'inégalité raciale. Restituant dans les vastes espaces une dramaturgie issue du théâtre classique. Le rôle des peuples indiens est d'abord réévalué avant que des westerns ne remettent en cause les standards (l'homosexualité dans *Brokeback Mountain* en 2006). Mais si le sonore résout la question de la musique et du bruitage que l'on palliait depuis les débuts avec des apports extérieurs au film proprement dit, l'enregistrement de la parole va déterminer une mutation plus profonde. La prévalence du dialogue incline le cinéma du côté de la comédie de boulevard ou de la discussion.



Affiche de *Freaks* de Tod Browning, 1932 (coll. part.)
Affiche du film *Tarzan l'homme-Singe*, 1932 (coll. part.)



LES PREMIERS DESSINS ANIMÉS (COHL, FLEISCHER, DISNEY...)

Emile Cohl, venu de la caricature et du milieu des Arts Incohérents fut un pionnier : films seulement dessinés (avec des personnages à transformation), films mêlant l'animation et la prise de vue réelle et films à prise de vue réelle truquée dès 1908. Ensuite, la production du dessin animé démarra en 1909 aux Etats-Unis avec Winsor McCay, auteur de bandes dessinées (*Little Nemo*). Il réalisa en particulier *Gertie le dinosaure* et des adaptations de *Little Nemo*. Cependant, indépendant des studios, il se trouve marginalisé par l'industrie qui commence à produire en grand les dessins animés. En 1921, les frères Dave et Max Fleischer créent un studio de dessin animé, suivi l'année suivante par Walt Disney, venu de la publicité. C'est l'arrivée du sonore qui va propulser le dessin animé américain (cartoon) car la synchronisation des voix, de la musique et des sons avec des dessins aboutit à des résultats très probants. Les Fleischer réalisent des bandes comme *Betty Boop* ou *Popeye* qui s'adressent aux adultes et jouent avec l'érotisme tandis que Disney se consacre d'emblée aux enfants avec des contes. La création du personnage de *Mickey* par ses collaborateurs (car Disney ne dessine guère) lui fait prendre un ascendant sur ses concurrents que le Code Hays (ensemble de préceptes moraux régissant le cinéma par autocensure) entrave en revanche en 1934.

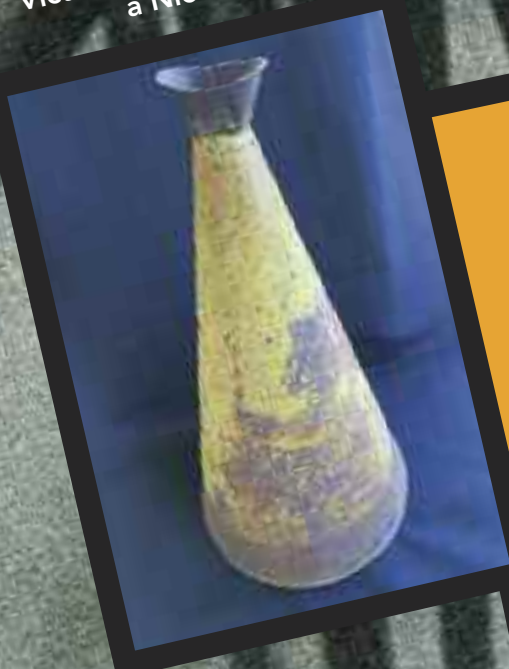
Ce qu'on appelle de nos jours « cinéma d'animation » a commencé par s'appeler « film à trucs » puis « dessins animés ». Ce « genre » cinématographique qui connaît un développement exponentiel avec la technologie numérique, est né avec le cinéma de prise de vues réelles. Certains le font même précéder ce dernier puisque les images animées antérieures au kinétoscope d'Edison et au Cinématographe Lumière sont des images dessinées et peintes sur des disques, des plaques de verre et que le premier film approchant de la bande pelliculaire aura été le Praxinoscope d'Emile Reynaud auquel cet inventeur travaille depuis 1876. Les images peintes sur un support transparent sont agencées sur un bande qui défile devant une lanterne de projection et le Théâtre optique de Reynaud, installé au Musée Grévin, offrit un spectacle d'image projetée et animée avant le cinéma et jusqu'en 1900 (notamment *Pauvre Pierrot*, rare bande qui ait subsisté). Artisan sans moyens suffisants pour assurer la commercialisation de son invention, Reynaud fut marginalisé et supplanté rapidement. Dans l'industrie du cinéma les films à trucs utilisaient – comme Méliès l'avait fait d'emblée – les possibilités du mécanisme de l'image par image.



Walt Disney invente Mickey en 1928. Il combine les supports entre dessins animés et bandes dessinées comme ici (coll. Nuage Vert)

L'Homme à la caméra de Dziga Vertov (photo X-DR)

Porte-voix des studios de la
Victorine fondés en 1919
à Nice (coll. part.)



LE CINÉMA, C'EST AUSSI UNE TECHNIQUE

« Technique d'abord » proclamait Léon Moussinac dans un article des années 1920. Cela signifiait que médium, média et bientôt 7^e art, le cinéma se distinguait de ses six prédécesseurs et de quelques contemporains par son appartenance de part en part à l'âge technique, machinique et par sa dépendance aux innovations technologiques que l'industrie se doit de généraliser dès lors qu'elles adviennent pour des raisons d'efficacité, de rationalisation et de rentabilité.

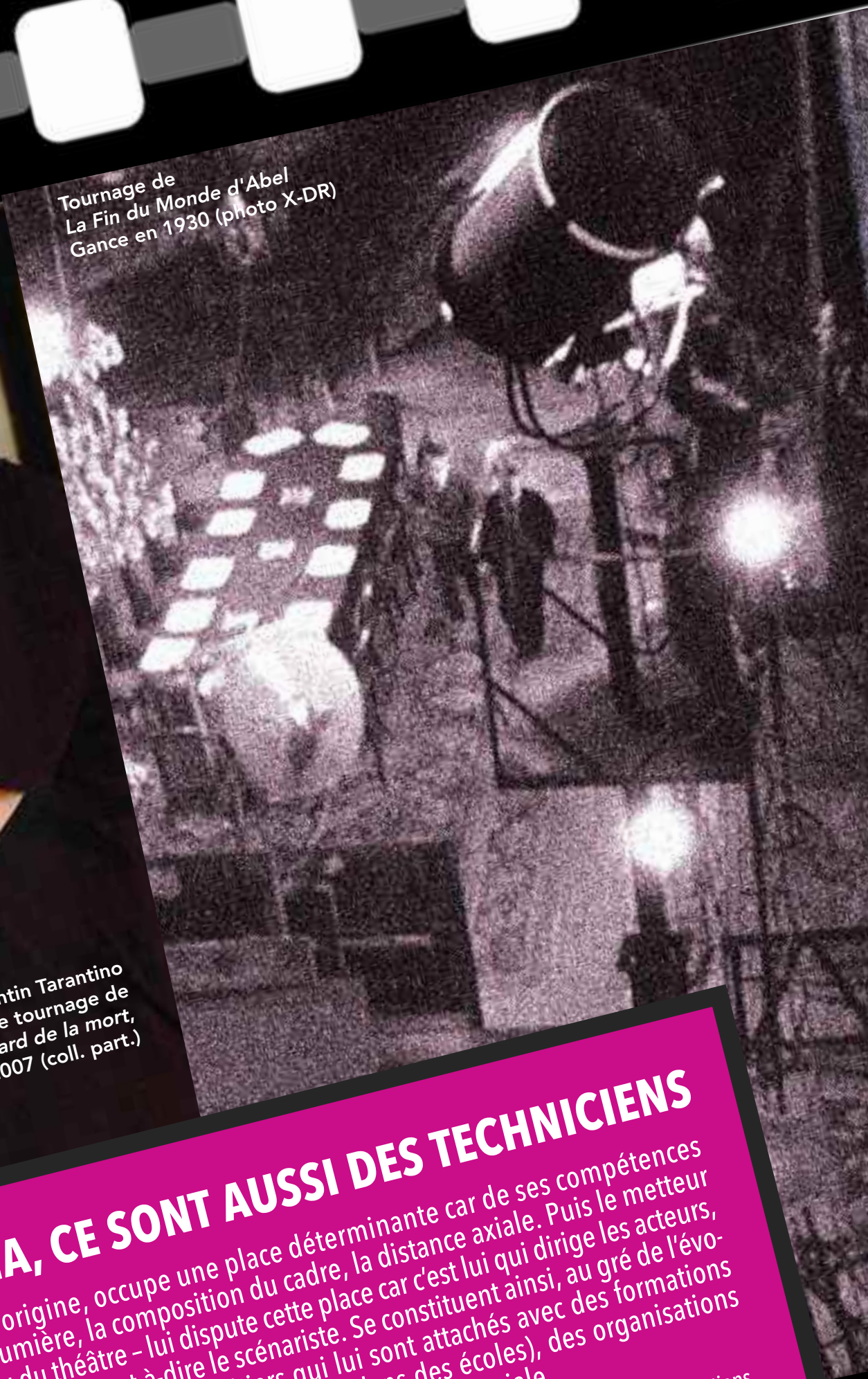
En conséquence la part prise par cette instance dans la création cinématographique est prévalente : ouverture des objectifs, invention du zoom, sensibilité de la pellicule, passage de l'orthochromatique au panchromatique, durée des bobines, formats, passage du son « live » au son enregistré, possibilité de mixer les sons, avènement du négatif couleur, cinéma en relief, etc., etc. sont des scansions visibles et audibles et dont chacun peut s'aviser.

Mais l'on pourrait entrer dans des détails bien plus minuscules dont les effets ne sont pas moindres sur les décisions esthétiques que peut prendre le metteur en scène, l'ingénieur du son, le décorateur... L'extension des technologies numériques de l'ordinateur au cinéma – abolissant la chimie de la pellicule, la table de montage, inutilisant certaines dispositions matérielles en matière de trucage ou de décor – montre à l'évidence quels peuvent être ses impacts sur un médium dont 130 ans de production est devenue presque impossible à visionner et à entendre dans les conditions et sur les supports d'origine.



Quentin Tarantino
sur le tournage de
Boulevard de la mort,
2007 (coll. part.)

Tournage de
La Fin du Monde d'Abel
Gance en 1930 (photo X-DR)



LE CINÉMA, CE SONT AUSSI DES TECHNICIENS

L'opérateur, à l'origine, occupe une place déterminante car de ses compétences dépendent la lumière, la composition du cadre, la distance axiale. Puis le metteur en scène - venu du théâtre - lui dispute cette place car c'est lui qui dirige les acteurs, mais aussi l'« auteur » c'est-à-dire le scénariste. Se constituent ainsi, au gré de l'évolution du cinéma, des corps de métiers qui lui sont attachés avec des formations spécifiques (jadis « sur le tas », de nos jours dans des écoles), des organisations corporatives et des revendications de reconnaissance autoriale.

Enfin ce domaine de la technique connaît des remaniements considérables en fonction des innovations et de la prévalence qu'exerce telle ou telle technique sur les autres. Ainsi l'ingénieur du son qui advient avec le cinéma sonore et parlant, et qui dicte un certain nombre de préceptes à observer par rapport aux outils dont il dispose et des effets qu'on attend de lui. Ou la monteuse, d'abord simple ouvrière de laboratoire qui assemble les éléments selon l'ordre indiqué dans le scénario et qui devient créatrice de rythmes, de tempi avec l'avènement des théories du montage. De nos jours l'introduction du numérique fait entrer en lice des informaticiens qui interviennent dans la post-production et peuvent modifier considérablement le travail effectué en amont par l'opérateur et le preneur de son. En conséquence on peut observer une dégradation du statut de ces derniers dont l'apport est relativisé. Il en va de même pour le décorateur dont une partie du travail peut être prise en charge par l'informatique. Selon les époques les corps de techniciens occupent une place différente et peuvent passer d'une certaine suprématie à une relative marginalisation ou se transmettre à d'autres spécialités (numérique).

le public et aussi les poètes et artistes d'avant-garde qui voient le mystère et l'érotisme se conjuguer dans des histoires qui se déroulent en partie sur les toits de Paris et dans les rues, donnant soudain au décor urbain une dimension nouvelle, surréelle. Sous la direction de Feuillade des acteurs deviennent à leur tour metteurs en scène comme Léonce Perret, Maurice Maréchal.

Thriller, clip avec
Michael Jackson en 1983
(photo X-DR)



Le Magicien d'Oz
en 1939 (photo X-DR)

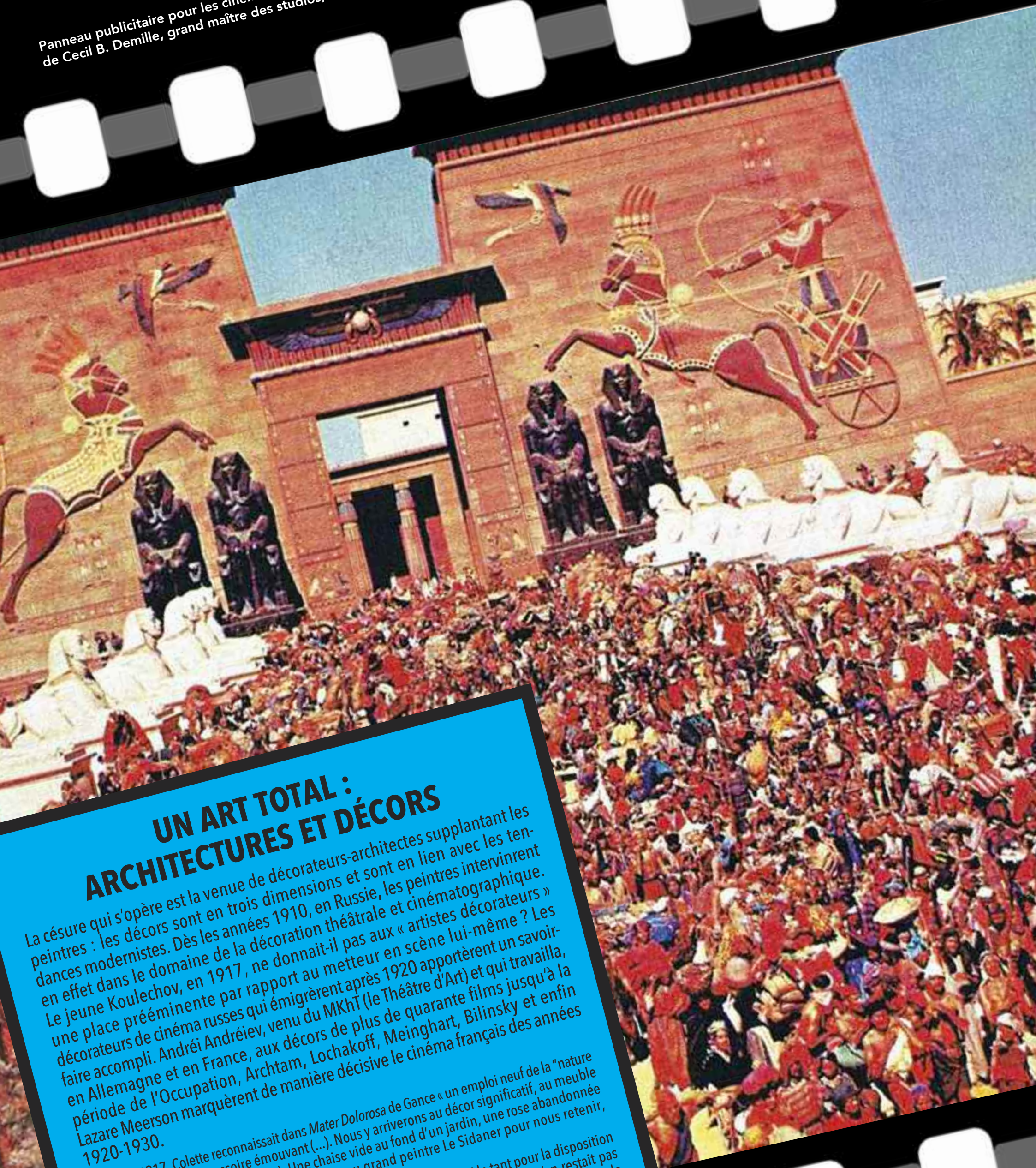
UN ART TOTAL : MUSIQUES

La tendance dominante, imposée par l'industrie hollywoodienne à la production mondiale, est la musique symphonique d'accompagnement. Il s'agit d'amplifier, de souligner un état d'âme ou le caractère dramatique d'une situation (suspense), d'être illustratif (*Fantasia* de Walt Disney est le parangon de cette redondance entre les deux mediums). Le cinéma s'est ainsi fait le véhicule d'un recyclage en grand des motifs et des codes de la musique du XIX^e siècle mâtinée d'exotisme quand la situation le demande (avec Max Steiner, Dimitri Tiomkin) ou de proximités avec la variété (Michel Legrand avec Jacques Demy). A travers les comédies musicales (*Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly en 1952), c'est le rythme de la musique qui impose le rythme des images (jusqu'au succès de *La La Land* en 2016 par Damien Chazelle) en passant par les films sur la musique (Woodstock en 1970). Dans un format très court, les Scopitones dans les années 1960, puis l'avènement du clip (après l'ouverture en 1981 de la chaîne MTV diffusant en continu) et le succès du mythique Thriller de Michael Jackson en 1983, lancent le genre. Il se multiplie sur YouTube et tous les réseaux sociaux.

On a vu que dès les premières projections la musique accompagnait le film : simple piano, petite formation ou grand orchestre voire musique mécanique (pianola), gramophone. Durant les années 1920 cet accompagnement musical puise dans le répertoire de la musique de chambre comme de scène. Ce sont des arrangements qui, dans le meilleur des cas, sont préparés et proposés par les distributeurs avec l'emplacement qui est le leur en fonction des bobines, des parties.

Dans *La Roue* d'Abel Gance (1923) ce sont plus d'une centaine d'extraits de musiques contemporaines au film qui sont sélectionnées par Arthur Honegger et Paul Fosse (chef d'orchestre du Gaumont-Palace) et qui donnent une ampleur aux images le projetant du côté de l'opéra. Cependant on sollicite également et Paul Fosse (chef d'orchestre du Gaumont-Palace) et qui donnent une ampleur aux images le projetant du côté de l'opéra. Cependant on sollicite également de compositeurs la création d'une partition originale. Camille Saint-Saëns conçoit l'accompagnement de *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) donnant au film une dimension chorégraphique. Erik Satie compose la musique d'Entr'acte (René Clair et Francis Picabia, 1924) et Florent Schmitt celle de *Salammbô* (Pierre Marodon, 1925).

Par la suite des compositeurs comme Darius Milhaud ou Dimitri Chostakovitch fourniront un grand nombre de partitions originales pour le cinéma mais selon l'idée qui progressivement s'impose d'un nouveau « genre » musical. En effet si des musiciens modernes comme Kurt Weill, Hanns Eisler, Edmund Meisel ou, plus près de nous, Pierre Barbaud, Michel Fano ou Pierre Henry envisagent la musique de film dans un rapport de contrepoint avec l'image de manière à enrichir celle-ci.



UN ART TOTAL : ARCHITECTURES ET DÉCORS

La césure qui s'opère est la venue de décorateurs-architectes supplantant les peintres : les décors sont en trois dimensions et sont en lien avec les tendances modernistes. Dès les années 1910, en Russie, les peintres intervinrent en effet dans le domaine de la décoration théâtrale et cinématographique. Le jeune Koulechov, en 1917, ne donnait-il pas aux « artistes décorateurs » une place prééminente par rapport au metteur en scène lui-même ? Les décorateurs de cinéma russes qui émigrèrent après 1920 apportèrent un savoir-faire accompli. Andréi Andréïev, venu du MKhT (le Théâtre d'Art) et qui travailla, en Allemagne et en France, aux décors de plus de quarante films jusqu'à la période de l'Occupation, Archtam, Lochakoff, Meinghart, Bilinsky et enfin Lazare Meerson marquèrent de manière décisive le cinéma français des années 1920-1930.

En 1917, Colette reconnaissait dans *Mater Dolorosa* de Gance « un emploi neuf de la "nature morte", de l'accessoire émouvant (...). Nous y arriverons au décor significatif, au meuble sur une table déserte, en faut-il plus au fond d'un jardin, une rose abandonnée, rêveurs, devant une petite table ? » C'est du côté de la peinture que l'on cherche en effet un modèle tant pour la disposition des objets dans le cadre que pour les effets de lumière et d'ombre quand on n'en restait pas aux toiles peintes (qu'introduisit Méliès et qui dominèrent les scènes d'intérieur et parfois de rue jusqu'à la Première Guerre mondiale). En 1919 *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene (1919) représenta une sorte d'apogée et de « retournement » de cette toile peinte désormais récusée dans son illusionnisme.

LAZARE MEERSON ET L'ART DÉCO

Le cinéma français de l'entre-deux-guerres se partage entre l'exotisme des Mille et Une Nuits, l'orientalisme à la mode et le mouvement moderne. Dans *L'Inhumaine* (L'Herbier, 1923), Robert Mallet-Stevens conçoit une maison cubique dans le style du pavillon du tourisme qu'il réalise à l'Exposition des Arts décoratifs. Avec lui advient cette attention au décor et à la décoration qu'appelaient de leurs vœux Francis Jourdain et Léon Moussinac. Meerson, lié également aux courants de l'architecture moderne, propose dans plusieurs films des milieux spatiaux qui sont autant de prototypes : avant l'usine-prison de phonographes d'*A nous la liberté* de René Clair (1931) aux lignes pures et aux surfaces blanches, il travaille avec Jacques Feyder dont *le Gribiche* (1926) est tout entier organisé sur des oppositions de modes d'habitats. Trauner, émigré hongrois, succède à Meerson dont il était l'assistant. Mais aujourd'hui le tout-numérique change la donne.

Trauner signe des décors accordés à ce « fantastique social » cher à Marcel Carné et son scénariste Prévert mais aussi au réalisme plus solaire de Grémillon. Progressivement le décor de cinéma a perdu de son originalité pour ne plus se faire remarquer que par son gigantisme ou son caractère « futuriste » (*Blade Runner* ou *Titanic*) et dans les films plus prosaïques tend à passer inaperçu. La condamnation du cinéma français des années 1950 – où l'on tournait dans des décors qui condensaient en quelque sorte un quartier, une rue (ainsi dans *La Traversée de Paris* d'Autant-Lara entièrement en décors dus à Max Douy) – par les critiques de la « Nouvelle Vague » au profit des tournages en extérieur et dans des lieux réels a, en quelque sorte, pénalisé le travail du décorateur qui n'est revenu en grâce qu'épisodiquement quand des réalisateurs comme Roman Polanski (*Le Locataire*, 1964) ou Alain Resnais (*Mélo*, 1986) s'avisent de l'importance à lui accorder.

Sur ces deux aspects – et sur d'autres – le cinéma « œuvre d'art totale », prophétisé par Ricciotto Canudo dans les années 1910, a progressivement marginalisé les apports extérieurs de plasticiens, d'architectes, de musiciens ou d'écrivains inventifs dans leurs domaines respectifs pour « interioriser » ces médiums comme autant de spécialités ad hoc. Il en est résulté de la musique pour films, de l'écriture pour films, de la décoration pour film qui correspondent sans doute à une logique industrielle (formatage) mais ne ménagent plus qu'exceptionnellement des surprises esthétiques comme surent en créer les cinéastes des années 1910 (Griffith, Feuillade), 1920 (L'Herbier, Eisenstein), 1930 (Renoir, Ford), 1940 (Welles, Mizoguchi), 1950 (Bresson, Wajda), 1960 (Godard, Rocha), 1970 (Duras, Straub) grâce à l'hétérogénéité d'apports textuels, dramaturgiques, musicaux ou plastiques. Aujourd'hui, le tout-numérique comme vecteur de création et de diffusion bouleverse les métiers et les contenus.

Décor de Lazare Meerson pour *A nous la liberté* de René Clair en 1931, qui a inspiré *Les Temps modernes* (photo X-DR)

LE RAPPORT AU RÉEL : ACTUALITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

La fonction documentaire est consubstantielle du cinéma depuis les Frères Lumière. Cette fonction documentaire va développer un véritable genre qu'Albert Kahn pratiqua, encouragea et suscita en mandant géographes et ethnologues à récolter des vues (photos et films) dans le monde entier pour ses Archives de la planète (à partir de 1908). Quant à la fixation d'événements marquants, si on peut y procéder quand ils sont programmés (comme la visite du Tsar à Paris en 1896 ou les funérailles de Félix Faure en 1899), il faut, la plupart du temps, recourir à des « actualités reconstituées » à plus ou moins longues distances en 1902 ou les « Événements d'Odessa » de 1905 (avec le Cuirassé Potemkine et la répression des habitants en grève). En 1909 se met pourtant en place un journal filmé hebdomadaire, le Pathé-Journal, suivi de Gaumont-Actualités, Eclair-Journal (en France), Pathé news, Fox Movietone News (aux États-Unis), ainsi que dans tous les pays, en particulier avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale où les enjeux nationaux déterminent la représentation que l'on donne des événements.

On l'a évoqué d'emblée, le cinématographe des Lumières comme le kinéscope d'Edison ont affaire au réel – que l'esthéticien Étienne Souriau a appelé le « profilique » (ce qui est devant la caméra disposé ou non pour elle). Quelle que soit la part de « mise en scène » ou de « mise en place », dans les « vues », les « tableaux » ou les « panoramas », on fixe sur la pellicule des paysages, des actions, des personnages existant en dehors de la caméra et dont celle-ci capte les apparences. Tout film, dira Jean Cocteau, est un documentaire sur les acteurs. Très

tôt, par conséquent, on s'avise de la fonction mémorielle et documentaire du cinéma : il saisit des événements tels que l'arrivée des photographes au congrès de Chalon-sur-Saône (1895) ou le couronnement du tsar Nicolas II à Moscou (1896) et, plus banalement, il fixe des défilés militaires à Paris, des joueurs à Lyon, des joueurs de boules à La Ciotat, des traders new-yorkais à Wall Street, ou des chanteurs des rues à Londres. Sans compter les paysages (Jérusalem, Tokyo...) et les gestes du travail (forgeron, cheminots...).

Reportage filmé rue des Bouchers à Limoges en 1913 pour les Archives de la Planète d'Albert Kahn (photo X-DR)

UNE CONTRE-INFORMATION (APRÈS LA CINÉASTE-MONTEUSE ESFIR CHOUB, IVENS, STORCK, BRUNIUS, HURWITZ...)

Les actualités susciteront dans l'entre-deux-guerres des contre-actualités du côté des cinéastes militants liés au mouvement ouvrier comme Joris Ivens (Pays-Bas), Henri Storck (Belgique), Jacques B. Brunius (France), Albrecht Viktor Blum (Allemagne), Leo Hurwitz (Etats-Unis) qui dénoncent le traitement lénifiant que les grandes compagnies de cinéma font des grèves et des manifestations réprimées par la police. Ils documentent également les conditions de vie des prolétaires au moment où la Crise de 1929 jette dans la misère des dizaines de milliers d'entre eux (Misère au Borinage).

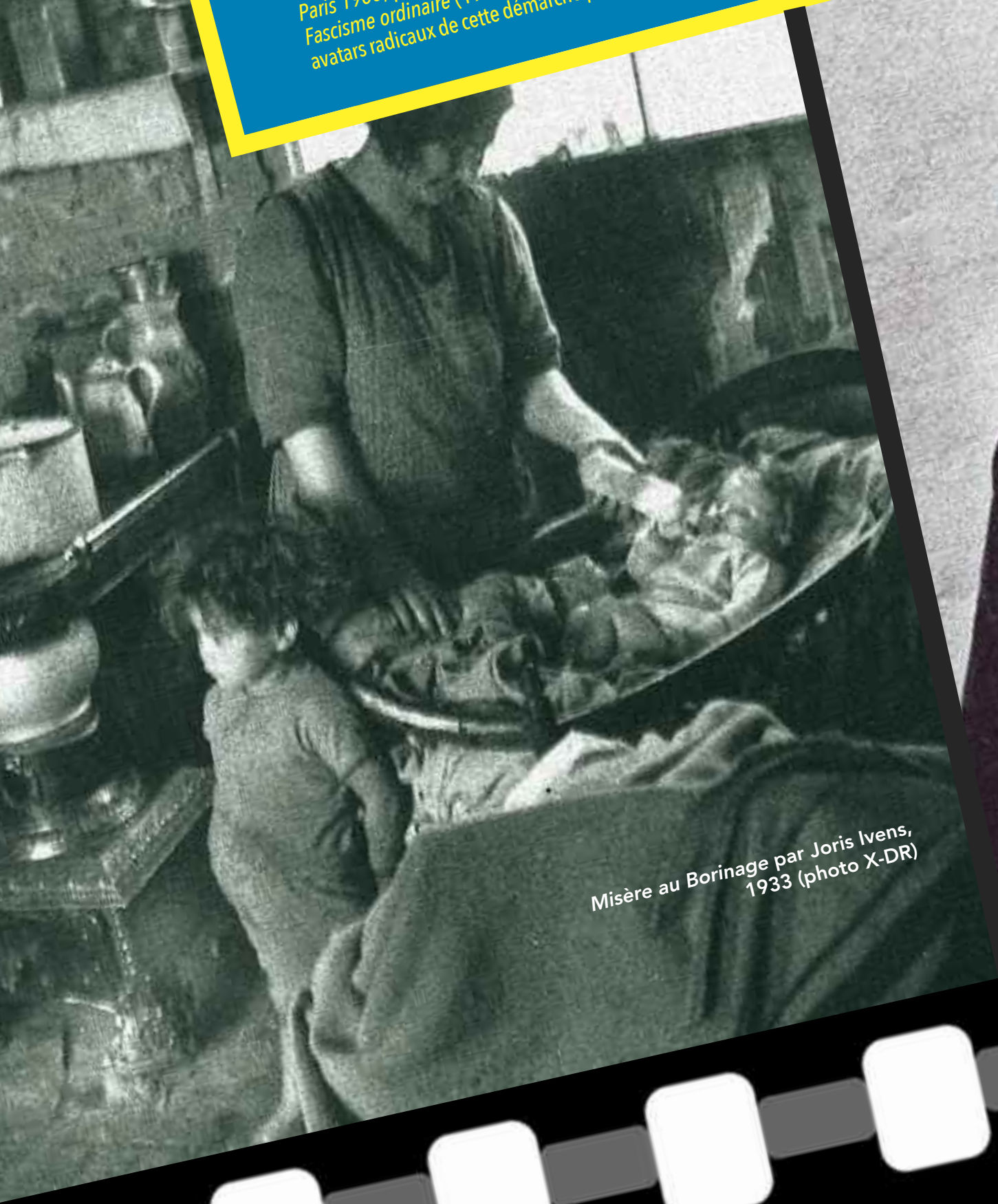
La démarche de « contre-actualités » est inaugurée par la cinéaste-monteuse Esfir Choub en URSS : repartant des actualités Pathé, des films privés du tsar, elle réalise avec La Chute de la dynastie Romanov (1927) le prototype de ce retournement critique d'un matériau documentaire afin de lui faire « avouer » son sens implicite.

Pendant la Première Guerre mondiale, les armées des différents pays belligérants prennent en main les actualités et contrôlent les images produites sur le conflit, la vie des soldats, les dégâts matériels et humains de la guerre. Tant en Allemagne qu'en Russie les Etats nationalisent ce segment de la production cinématographique. A l'approche de la Deuxième Guerre mondiale où ces enjeux se sont encore accrus avec l'accoutumance des publics aux actualités hebdomadaires dans les salles, les pays neutres (Suisse, Suède) créent à leur tour leurs propres actualités pour ne pas donner la préférence aux uns ou aux autres.

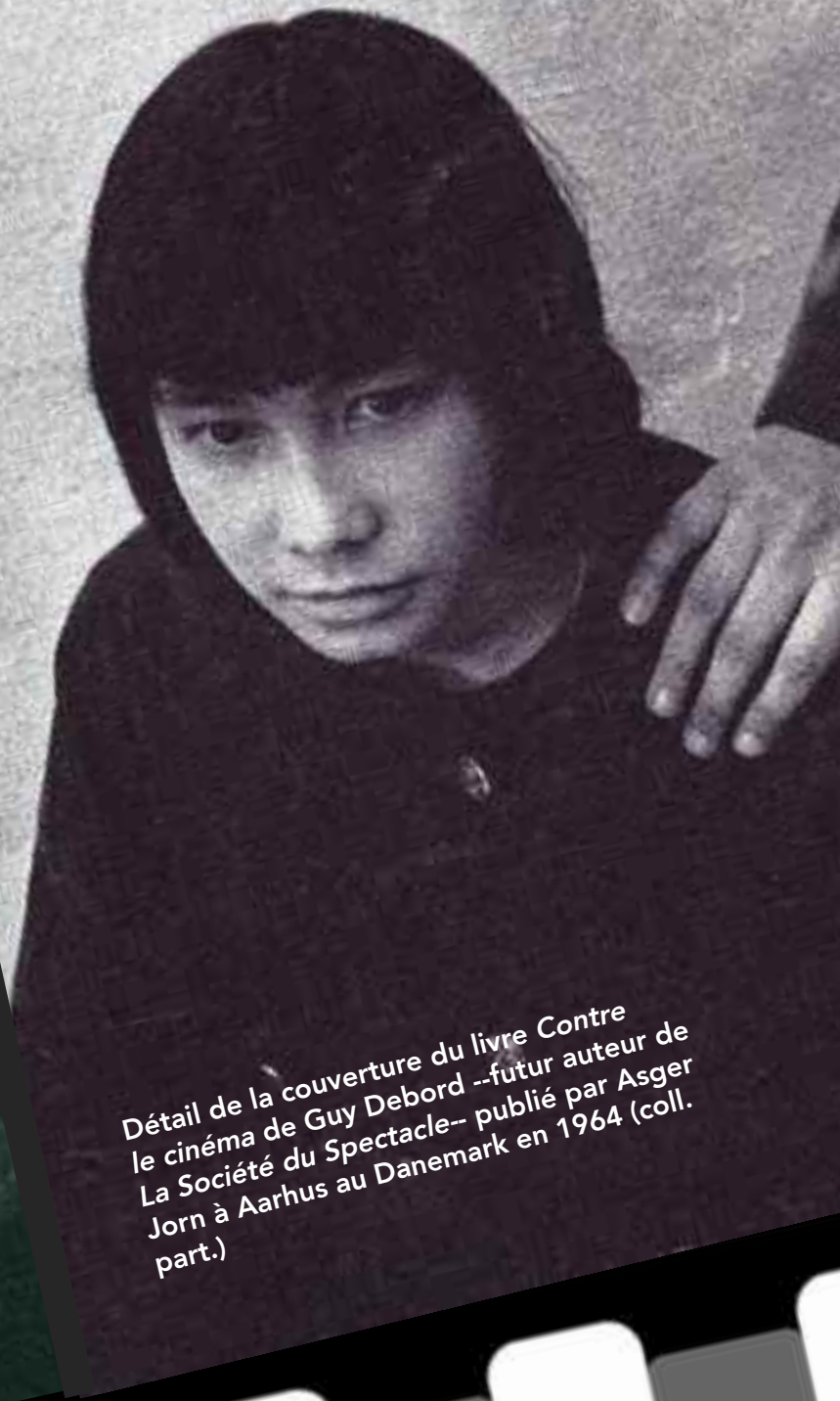
Du côté des « contre-actualités », après Choub, en 1946 Nicole Vedrès, avec Paris 1900, procèdera de manière voisine, ainsi que Mikhaïl Romm avec Le Fascisme ordinaire (1964) fondé sur les seules images du nazisme. Un des avatars radicaux de cette démarche peut être vu dans la pratique du « détour-

nement » des Situationnistes. Elle est devenue de nos jours un genre sous le nom de « found footage » ou « réemploi » avec l'avènement de la notion d'« archive » due à Michel Foucault. Des auteurs s'y illustrent (Sergueï Loznitsa, Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian).

Le documentaire, pour sa part, vise moins l'actualité et l'événementiel que la description et l'analyse de situations sociales ou de processus collectifs : grands travaux - Zuiderzee de Joris Ivens [1929], Enthousiasme de Dziga Vertov [1931], Le Canal Albert de Charles Deukeleire [1938] -, corps de métiers ou institutions - Le Tonnelier de Georges Rouquier [1941], Le Sang des Bêtes de Georges Franju [1949], Toute la mémoire du monde d'Alain Resnais [1956], Transhumance dans le Lubéron de Philippe Haudiquet [1970] -, phénomènes historiques - Le 6 juin à l'aube de Jean Grémillon [1946], Nuit et Brouillard d'Alain Resnais [1956], L'Événement de Sergueï Loznitsa [2015]. Etc.



Misère au Borinage par Joris Ivens,
1933 (photo X-DR)



Détail de la couverture du livre Contre
le cinéma de Guy Debord --futur auteur de
La Société du Spectacle-- publié par Asger
Jorn à Aarhus au Danemark en 1964 (coll.
part.)

Orson Welles dans *Citizen Kane*, 1941 (photo X-DR)



DOCUMENTAIRES ET DOCUFICTION (FLAHERTY, WELLES, ROUCH, MALLE, RESNAIS, FRANJU...)

Le prototype du « documentaire » (le nom apparaît à cette occasion) est *Nanook l'esquimau* de Robert Flaherty (1922) qui remporte un succès international en documentant la vie des Inuits dans le Grand Nord (construction d'un igloo, chasse au phoque). Le documentaire assume plusieurs fonctions qui le laissent généralement dans l'ombre en raison de la quantité de films produits dans cette catégorie. Mais il peut être aussi l'occasion d'expériences d'écriture : dans l'industrie et le commerce, via la promotion de la production du plastique chez Péchiney, Resnais tourne *Le Chant du Styrène* (1958) ; Louis Malle et Jacques-Yves Cousteau remportent la palme d'or à Cannes en 1956 avec *Le Monde du silence* (film très marquant à l'époque et pouvant passer comme un des premiers films écologistes, même si Cousteau sera critiqué plus tard) ; parmi les films pédagogiques de la télévision scolaire, Eric Rohmer réalise *Les Cabinets de physique* : la vie de société au XVIII^e siècle (1964) ; dans le cinéma ethnologique Jean Rouch filme *La Chasse au lion à l'arc* (1965) ; il en va de même dans les films produits par le ministère de l'agriculture ou de l'armée, etc.

L'URSS accorde rapidement une place privilégiée au documentaire et cette production demeure importante jusqu'à la fin du régime soviétique ainsi que dans les pays socialistes en général où ce type de cinéma n'est pas empêché en raison de sa plus faible rentabilité commerciale que le cinéma de fiction. Des écrivains réputés participent aux scénarios comme Viktor Chklovski ou Sergueï Tretiakov aux côtés de cinéastes d'avant-garde comme Vertov (*L'Homme à la caméra*, 1929) ou Kalatozov (*Le Sel de Svanétie*, 1929) ou, plus près de nous, Alexandre Sokourov (*Sonate pour Hitler*, 1989). Georges Franju s'est rendu célèbre pour avoir réalisé avec le financement du ministère de la Défense un film anti-militariste, *Hôtel des Invalides* (1952). Il faut enfin évoquer la porosité entre documentaire et fiction. Le partage commode entre ces deux démarches (ne serait-ce que pour mieux montrer l'événement : ainsi *Nanook* filmé à l'intérieur de son igloo avec sa famille dans un igloo ouvert ; ainsi les pêcheurs de l'île d'Aran retrouvant les gestes de leurs ancêtres dans une pêche au requin qu'ils ne pratiquent plus ainsi). Orson Welles dans *Citizen Kane* (1940) introduisait, lui, de fausses actualités dans un film afin de créer un décalage avec le monde décrit. Il réitérera avec cette fois d'authentiques documents dans *Le Criminel* (1947) où un enquêteur traque d'anciens nazis. C'est en créant ainsi des disparités dans les niveaux de réalité que le cinéma peut interroger cette dernière : qu'il s'agisse d'Ingmar Bergman, de Jean-Luc Godard, d'Alexandre Kluge.

- Publicité espagnole pour *Nanook* de Robert Flaherty, 1922 (coll. part)
- Couverture du livre sorti en 1956 quand le film de Louis Malle et Jacques-Yves Cousteau obtient la palme d'or au festival de Cannes (coll. part.)



Leni Riefenstahl tournant *Les Dieux du Stade* en 1936 à Berlin, film sorti en 1938 (photo X-DR)

Image publicitaire dans *Seul au monde* de Robert Zemeckis, spot géant pour FedEx en 2000 (photo X-DR)

CINÉMA, PROPAGANDE ET PUBLICITÉ POUR LES MASSES

Il faut distinguer – comme l'ont fait Serge Tchakhotine et après lui Hannah Arendt – la propagande et l'endoctrinement. Les parades nazies, les films exaltant Hitler, la statuaire néo-classique, les expositions didactiques, brochures, livres, affiches visent à organiser la population selon un certain nombre de paramètres qui passent par son consentement ou son obéissance obtenus, y compris, par la terreur. La propagande a une visée plus extérieure et elle vise à la persuasion, fût-ce en s'appuyant sur des trucages et des mensonges, comme lors de l'explosion du Maine en baie de Cuba. L'ambiguïté réside dans des films exemplaires de ce registre comme le grand succès international de 1938 *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl sur les Jeux Olympiques de Berlin en 1936. A cet égard, tous les pays connaissent une production de propagande qui passe à la fois par le cinéma documentaire et d'actualité et par le cinéma de fiction. La question de la propagande n'a pas cessé jusqu'à aujourd'hui, même si elle est habillée de termes comme « communication » ou « soft power ». Celle de la publicité non plus qui a pénétré dans les cinémas et dans les films, a même imité le cinéma et ses mythes et a enfin inventé des films prétextes qui sont des spots géants comme *Seul au monde* de Robert Zemeckis en 2000 pour FedEx. Au temps d'Internet et des « fake news » virales, au temps du tout publicitaire des influenceuses et influenceurs, il n'y a plus de frontières. Reste-t-il des garde-fous par la connaissance et dans certains cas la déconnexion ?

Une distinction liminaire s'impose avant d'aborder le thème de la propagande et du cinéma de propagande. Avant la Deuxième Guerre mondiale le terme n'a pas le sens péjoratif auquel on le limite de nos jours. On lit en 1930 dans *L'Europe illustrée*, que le cinéma est devenu « l'auxiliaire indispensable de tous les organismes industriels et sociaux. Les Ministères, l'Enseignement, le Clergé, le Corps médical, les grandes firmes industrielles et commerciales consacrent chaque année un budget considérable à la production cinématographique ». Il s'agit là de films de propagande, c'est-à-dire qui propagent, rendent publics, diffusent : on parle « d'admirables films de propagande touristique » entretenant « le goût des voyages ». Le cinéma occupe donc très tôt une place dans ce dispositif qui évolue entre la communication, l'information et la publicité. Cependant le sens qu'on accorde désormais au terme s'est restreint et nécessite de se limiter à la communication politique ou idéologique. L'importance du cinéma comme média de masse est d'emblée reconnue, mais il faut attendre la Première Guerre mondiale pour le voir enrôlé parmi

les techniques et les technologies de propagande politique avec d'autres médias tels la presse, la photographie, les affiches, les tracts, les cartes postales, etc. Ce sont les services d'information et de propagande des armées belligérantes qui s'avisent des qualités de mobilisation, de persuasion du film, véhicule conjuguant l'impression de réalité et l'empathie ou la détestation sur le plan affectif.

Un premier exemple en avait déjà fait la démonstration en 1898 quand les Etats-Unis cherchaient un prétexte pour intervenir à Cuba contre les troupes coloniales espagnoles et que l'explosion du cuirassé *Le Maine* intervint opportunément pour le leur fournir. Plusieurs compagnies de cinéma dépendaient alors des opérateurs sur place tandis que d'autres confectionnaient de faux documentaires bellicistes afin de préparer l'opinion publique à ce conflit expansionniste dont la motivation était économique. Le rôle du cinéma ne fit que croître par la suite, en particulier durant les années 1930 où le film est devenu parlant. Le contexte de crises – au plan économique (krach de 1929) comme au plan politique (montée des fascismes en Europe, guerre d'Espagne) – fait du film un vecteur idéologique de premier plan.

Revue fasciste italienne en 1928
(coll. part.)

BASCULEMENTS TOTALITAIRES ?

La propagande ne prend toutefois pas toujours la forme explicite qu'on imagine, même sous les oripeaux du sentimentalisme. Goebbels, ministre nazi de l'éducation du peuple et de la Propagande, privilégie le cinéma de divertissement qui détourne les spectateurs de certains aspects de la réalité. Dans l'Europe hitlérienne, le cinéma distribué dans les pays occupés (au premier rang desquels la France) s'applique moins à diffuser les valeurs idéologiques du nazisme (antisémitisme, anticomunisme, force, suprématie de la race germanique) qu'à divertir les Français. Le film de Hans Steinhoff, *Le Jeune Hitlérien Quex* (1933) ou celui de Veit Harlan *Le Juif Süß* (1940) demeurent des exceptions. La meilleure propagande est toujours celle qui ne se remarque pas.

Ls'agit, dit le ministre de la propagande nazie Goebbels, d'être frivole. Même une biographie filmée d'Hector Berlioz (*La Symphonie fantastique* de Christian-Jaque, 1942, produit par la Continental, maison allemande en France) lui paraît trop chargée et susceptible d'attiser le nationalisme des Français. Mieux vaut les intrigues policières de Simenon ou de Steeman (en contrat d'exclusivité avec la Continental) et les comédies légères de Didier Decoin avec Danièle Darrieux.

Le cinéma de l'Italie fasciste qui est étroitement contrôlé par le régime, connaît aussi une partition entre documentaires édifiants exaltant les réussites du régime, actualités célébrant le Duce, les victoires extérieures (Ethiopie) – produits par la Luce – et comédies mondaines et sentimentales (où excelle Mario Camerini). Le secrétariat d'Etat pour la presse et la propagande souhaitait voir ces films concurrencer les productions hollywoodiennes. Le cinéma soviétique se « bat » par conséquent contre ce « ciné-poison » (pour reprendre un terme de Vertov) et propose un autre cinéma, critique des mentalités héritées de l'Ancien régime, solidaire des objectifs de transformation sociale et pénétré de solidarité internationale, novateur dans ses formes d'expression. Après la NEP et la « Deuxième révolution » du Plan quinquennal, le pays se ferme au cinéma étranger, d'autant plus que le passage au parlant se heurte à l'absence d'équipement sonore des salles soviétiques, au retard technique de la production autochtone (généralisée en 1935 seulement) et à l'impossibilité de doubler les films de propagande ou de divertissement. Et la Conférence du Parti sur le cinéma de 1928 bannit les films de propagande ou de divertissement pour des cas concrets : soit de la vie du pays censée être devenue « plus belle » (*La Vie privée* de Piotr Vinogradov de Matcheret, 1935), soit de personnages ordinaires issus de la classe ouvrière et qui se révèlent des militants dévoués (la trilogie des *Maxime* de Kozintzev et Trauberg, 1935-1939 ; *Un Grand Citoyen* d'Ermler, 1937). Au cours des années 1930 ces films annexent aux valeurs du pays le passé le plus lointain de la Russie dans une perspective patriotique (Alexandre Nevski d'Eisenstein [1938] de Sébastopol pendant la guerre de Crimée) ; *Amiral Nakhimov* de Poudovkine [1938], défenseur

L'ARISTATA
ILLUSTRATA DEL POPOLO D'ITALIA

CINÉMA ET PHOTOGRAPHIE : PRESSE ET PHOTOMONTAGES

Au titre des échanges de procédés constructifs et expressifs, le montage cinématographique des Russes (montage court, conflictuel, fragmentant les objets et les personnages) s'inspire des photo-montages des Dadaïstes (Grosz, Heartfield, Haussman) qui avaient transportés dans l'image fixe un certain nombre de caractères de l'image en mouvement, en particulier les passages brusques d'une dimension à l'autre, les sauts dans l'espace et le temps. Le domaine du photomontage connaît une extraordinaire expansion dans la presse allemandes et russes (Hannah Hoch, Alexandre Rodtchenko, Gustav Klutis) et une influence sur les grands magazines « visuels » des années 1930 comme *Vu* de Lucien Vogel ou *le Life* aux Etats-Unis. Ils sont une façon de dynamiser les maquettes en instaurant la diagonale-mouvement et d'accompagner le formidable essor du cinéma. **remarque pas.**

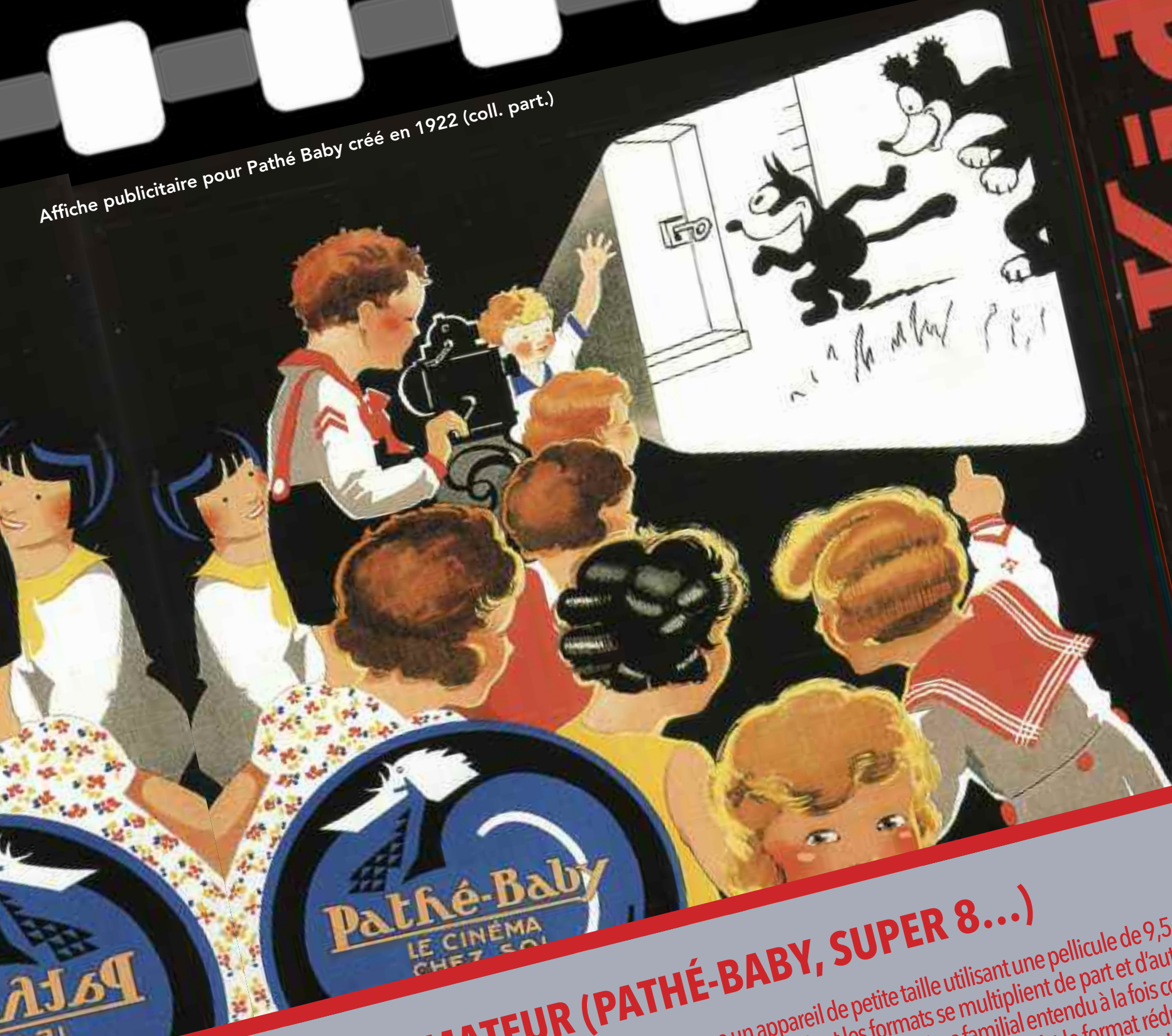
Le cinéma procède de la photographie dont il utilise le support (le film), le principe d'exposition (négatif/positif) par capture de la lumière réfléchie sur les objets et les êtres dans les cristaux d'halogénure d'argent de son émulsion. Le développement de la chronophotographie qui permet de multiplier les instantanés jusqu'à saisir par fractions infimes les différentes phases d'un mouvement va donner lieu à ce qu'on appelle en 1894-95 : la photographie animée.

Parmi les photographes devenus opérateurs ou réalisateurs on peut citer Hendrick Sartov que Griffith engage dans ses productions à la seule fin de réaliser les gros-plans en soft-focus de sa vedette Lilian Gish (dans *Le Lys brisé* notamment [1919]). Ou Helmar Lerski, célèbre pour la sculpture de la lumière qu'il pratique sur les portraits qui est engagé par Paul Leni dans *Le Cabinet des figures de cire* (1924). Henri Cartier-Bresson est d'abord motivé par le cinéma (il assiste Jean Renoir, réalise un film en Espagne du côté des Républicains puis filme le retour des prisonniers des camps en 1945) avant qu'il ne se consacre à la photographie. Elie Lotar est l'opérateur de plusieurs films (dont *Terre sans pain* de Buñuel). Citons encore William Klein et Robert Frank qui réalisent des films alors qu'ils sont devenus des photographes fameux et Johan van der Keuken qui pratique les deux mediums sa vie durant.

Les films expérimentaux, tels ceux de Hans Richter (*Rennsymphonie*, 1928) et plus tard de Bruce Conner (*A Movie*, 1958), appliquent en retour au cinéma le principe du collage d'éléments disjoints systématisé par le photomontage en brisant complètement la continuité spatiale et narrative du film. Les fragments (qu'Eisenstein appelait des « attractions ») prennent sens dans les collisions que le montage suscite entre eux.

Exemple de mise en page inspirée du cinéma dans ce recueil des Arts et Métiers
Graphiques sur l'année 1936 (coll. part.)

Affiche publicitaire pour Pathé Baby créé en 1922 (coll. part.)



LE CINÉMA AMATEUR (PATHÉ-BABY, SUPER 8...)

En 1921, la maison Pathé – qui avait, on le sait, fait fortune avec le phonographe – proposa un appareil de petite taille utilisant une pellicule de 9,5 mm et non pas 35mm comme les appareils professionnels. C'est l'envolée du Pathé-Baby. Les appareils et les formats se multiplient de part et d'autre de l'Atlantique (Ciné-Kodak, Filmo, Ica-Kinamo, Eyemo, Cinex). La visée des fabricants est le développement d'un cinéma familial entendu à la fois comme moyen de diffusion (des grands films en format réduit chez soi) et de production (filmer ses enfants, ses voyages, etc.). En effet le format réduit plus maniable permet de résoudre le problème du sous-équipement en salles de cinéma dans les milieux ruraux et dans les petites localités : c'est le Pathé-rural. Dans les années 1960, la commercialisation du format Super 8 représente un moment pivot de la transformation du cinéma amateur en une autre forme, qui comporte déjà nombre d'aspects de l'ère numérique qui verra l'individualisation et la généralisation de la pratique de l'image et du son. Alors que le cinéma puis la télévision se sont développés selon un modèle vertical, centralisé et institutionnalisé, le genre amateur a évolué dans la marge, selon un modèle fluctuant, horizontal et réticulaire. Tous et tous spectateurs-acteurs.

Très tôt les industriels du cinéma se préoccupèrent de « populariser » le nouveau medium en fabriquant des modèles accessibles à tous les amateurs – sur le modèle de l'appareil photo. En 1896 Le Gaulois offrait un Cinéma-graphie-Lumière parmi les cadeaux d'un concours proposé à ses lecteurs. Pendant l'entre-deux-guerres, les loisirs ou distractions dans le cadre religieux ou associatif peuvent être avantageusement occupés par le cinéma. On a parfois beaucoup attendu du cinéma amateur censé introduire un renouvellement du cinéma institutionnel grâce à sa « fraîcheur » et sa légèreté. En fait les prescriptions très strictes des modes d'emploi, les normes implicites ou explicites des revues ou des clubs amateurs ont incliné plus généralement à la reproduction de l'esthétique dominante.

En revanche la disponibilité de ce matériel léger et moins coûteux a pu faire l'objet d'expérimentation de la part de cinéastes demeurés en marge du système de production commercial (en particulier aux Etats-Unis avec le cinéma dit « underground », de films militants ou de contre-actualité (comme les films de Paul Carpita à Marseille) ou d'artistes : après les expériences d'Edvard Munch, Man Ray ou Moholy-Nagy avant-guerre on peut relever celles d'Yves Klein, d'Henri Michaux, de Robert Lapoujade ou de Jacques Villeglé en France. Mais il est sans doute équivoque de classer ces créateurs certes non-professionnels, dans la catégorie des amateurs. Et c'est bien le modèle horizontal qui triomphe au temps du tout-numérique, faisant le succès de la vidéo puis des appareils numériques

de la production des documents filmés jusqu'à leur diffusion sur les plateformes dédiées. On bascule ainsi avec l'avènement du Super 8 d'une fonction para-artistique vers une fonction de communication généralisée : chacune et chacun est un spectateur/trice-acteur/trice mettant en scène soi et sa vie privée. En 1905 Gaumont aménage un vaste local équipé pour la prise de vue, électrifié, qui constitue le premier grand studio de cinéma – une année avant que les Américains n'en mettent en chantier de semblables. En 1908 Gaumont ouvre ses premières salles de cinéma à Paris et en province et rachetant l'Hippodrome, Place Clichy, il crée la plus grande salle au monde, le Gaumont-Palace. Avec de nouveaux studios à Nice (la Victorine) et des succursales en Grande-Bretagne et en Europe centrale, Gaumont étend son empire. De son côté Charles Pathé, venu de l'industrie du phonographe, se lance dans le cinéma en 1897 avec la fabrication de la pellicule et d'appareils puis la réalisation de films tant de fiction que documentaires ou d'actualités. En 1904 près de la moitié des films projetés dans le monde proviennent des usines Pathé.

Face à la concurrence américaine qui voit successivement les Lumière, Méliès puis Pathé et Gaumont se casser les dents, ces deux empires industriels vont décliner, fermer leurs succursales étrangères, dissocier leurs maisons et les liquider en vendant des segments successifs aux Américains (pellicule pour Pathé, salles pour Gaumont) et en gardant les secteurs les moins risqués et les plus rentables (la distribution en particulier).



Jean Vigo, *Zéro de conduite*,
1933 (photo X-DR)



Le Quai des brumes, film de Marcel Carné
sur un scénario de Jacques Prévert,
1938 (photo X-DR)

LE « RÉALISME POÉTIQUE » (RENOIR, VIGO, DUVIVIER, CARNÉ, PRÉVERT...)

Les traits esthétiques de ce que l'on a appelé en France le « réalisme poétique » – que certains préfèrent appeler « populisme tragique » – s'attachent en particulier à la question des décors – dus à Meerson, Wakhevitch, Lourié et Trauner – et au travail des opérateurs sur la lumière qui tendent à reconstituer une image de la ville et de ses quartiers populaires proche de la photographie de Kertész, Brassäi, Cartier-Bresson, Izis et Doisneau. Ils ont surtout pour caractéristiques de situer leurs intrigues dans les milieux populaires.

L'expression « réalisme poétique » s'est imposée après la Deuxième Guerre mondiale pour caractériser un courant du cinéma français auquel on rattache les noms de Renoir, Vigo, Duvivier, Carné, Feyder, parfois Clair pour désigner une certaine « atmosphère » populiste dans laquelle baignent quelques-uns des films de l'entre-deux guerres devenus « iconiques » : *L'Atalante*, *14 Juillet*, *Hôtel du Nord*, *La Belle Equipe*, *Toni Quai des Brumes*, *Le jour se lève*, *Gueule d'amour*, *Partie de campagne*... L'expression est empruntée à Pierre Mac Orlan qui parlait de « fantastique social » à propos des films allemands rattachés au Kammerspiel ou au réalisme de la Neue Sachlichkeit (opposé à l'expressionnisme). Mais on pourrait aussi bien le rapprocher de Marcel Aymé dont plusieurs romans ou nouvelles ont été adaptés au cinéma et qui relie les années 1930 aux années 1950 avec *la Rue sans nom* (Pierre Chenal, 1933) à *La Traversée de Paris* (Claude Autant-Lara, 1956) en passant par *Nous les gosses* (Louis Daquin, 1941). Situer les actions dans les milieux populaires n'est pas si courant dans le cinéma français des années 1930 en raison de sa dépendance à l'endroit du théâtre de boulevard qu'il adapte et qui se déroule dans les salons bourgeois ou petits-bourgeois avec des personnages d'oisifs, de nobles désargentés ou de députés de province et non sur des chantiers, dans des usines ou des bistros. Ce milieu populaire est souvent teinté d'un romantisme noir qui voit apparaître, en particulier dans les scénarios de Prévert, à la fois des figures d'artistes désespérés voire suicidaires et des vagabonds ou marginaux symbolisant le destin. Fritz Lang venu tourner en France à l'arrivée des nazis en Allemagne, réalisa ainsi avec *Liliom* (1934, d'après une pièce hongroise de Molnár) une sorte de prototype du « réalisme poétique » : le milieu des forains et des mauvais garçons, des jalousies mortifères et même une montée au ciel et un retour sur terre. Après la Deuxième Guerre – où l'on convient de voir dans *Portes de la nuit* de Carné-Prévert (1946) le dernier avatar du « genre » –, d'autres films se souviendront de cette deuxième chance donnée aux morts de revenir sur terre avec *les Jeux sont faits* de Delannoy (1947, scénario de Sartre), tandis que le merveilleux va l'emporter chez certains (*Juliette ou la clé des songes*, Carné, 1951) et le naturalisme chez d'autres (*Dédée d'Anvers* d'Yves Allégret, 1948).

Affiche du premier festival de Cannes
qui n'aura pas lieu, 1939 (coll. part.)

Logo du FESPACO, festival du cinéma africain
à Ouagadougou, pour ses 50 ans en 2019

CANNES
1^{er} - 20 SEPTEMBRE 1939



L'INFLUENCE DES FESTIVALS

Après la Deuxième Guerre mondiale, les festivals de cinéma fleurissent dans plusieurs pays : en Suisse à Locarno, en Belgique à Bruxelles, en France à Cannes, en Tchécoslovaquie à Karlovy Vary puis à São Paulo (lié là aussi à la Biennale d'art), Berlin, Ouagadougou, etc. Ils permettent à certains films de se révéler et souvent tout simplement d'être vus. Mais quel futur au temps de Netflix et des crises sanitaires ? Les festivals seront-ils des rencontres en ligne ?

La création de la Mostra d'arte cinematografica au sein de la Biennale de Venise en 1932 inaugure un type de manifestation de prestige propre à mettre en évidence les meilleurs films d'une année ou de deux années écoulées dans le monde. Elle permet de la sorte une confrontation (avec un palmarès dès sa deuxième édition en 1934) entre productions nationales, entre metteurs en scène, une émulation, et en même temps une promotion commerciale. Patronnée par le pouvoir fasciste mussolinien, cette manifestation suscite la mise en place d'un festival à Moscou en 1935 et d'un festival concurrent en France – soutenu par l'industrie américaine qui rencontre des problèmes de distribution en Italie et en Allemagne. Il doit s'ouvrir en 1939 mais est ajourné en raison de l'éclatement de la guerre. Parmi tous les festivals nés après-guerre, un classement distingue les festivals de rang A censés être les plus importants et les autres qui sont parfois spécialisés dans une catégorie de films (fantastique, documentaire, films de montagne...). Les festivals jouent un rôle important dans la formation des goûts du public par la promotion très médiatisée qu'ils effectuent, par leurs compétitions qui dotent les films de cette élite lors de leur diffusion commerciale dans les salles. Un prix récolté dans un festival permet souvent la diffusion d'un film étranger dans différents

pays qu'il n'eût jamais obtenu sans cela. La découverte du cinéma japonais, iranien, la reconnaissance du cinéma russe des années 1950 (*Quand passent les cigognes* de Kalatozov, 1957), la curiosité pour des productions nationales méconnues sont dues à ces institutions. En amont, par conséquent, les enjeux que représente une sélection avec la hiérarchie qui s'instaure (compétition, hors-compétition, sections parallèles) sont considérables pour l'économie du cinéma.

Le paradoxe est de nos jours que la multiplication des festivals (chaque ville de moyenne importance veut le sien en Europe et ailleurs) et leur spécialisation crée des domaines séparés où l'information circule moins, la curiosité s'érode au profit de mécanismes de reconnaissance. Il existe des « films de festivals » et des « cinéastes de festivals », dont l'audience est inexistant dans leurs pays et dont la diffusion internationale est très restreinte. Le nombre des festivals de toute manière est tel que les revues spécialisées (qui ont dramatiquement diminué) comme les journaux généralistes ne les couvrent pas tous et même en ignorent le plus grand nombre en n'accordant d'intérêt qu'aux grands festivals comme Cannes, Venise, Berlin. Quel futur au temps de Netflix et des crises sanitaires ?

LE NÉO-RÉALISME EN ITALIE ET AILLEURS

Après des tentatives contrariées – telle celle de Luchino Visconti (ancien assistant de Renoir) avec *Ossessione* (1942, d'après James Cain) –, la libération de l'Italie par les combats de la Résistance et le débarquement américain permet l'éclosion d'un nouveau type de films tournés en décors naturels avec des gens de tous les jours aux côtés des acteurs et surtout sur des sujets puisés dans l'actualité et la vie quotidienne : l'occupation nazie et les combats de la libération (avec *Rome ville ouverte*, 1945 et *Païsa*, 1946 de Rossellini), les conditions de vie des enfants des rues et d'un chômeur de la banlieue de Milan (avec *Scuscià*, 1946 et *Le Voleur de bicyclette*, 1947), la vie des pêcheurs siciliens interprétée par eux-mêmes parlant leur dialecte (*La Terre tremble*, 1948 de Visconti). L'irruption de ce nouveau rapport au réel refusant la facticité des décors, les éclairages sophistiqués, les sujets mondains créera une onde de choc au sein du cinéma mondial au point qu'on a pu parler jusqu'au milieu des années 1950 de néo-réalisme japonais, brésilien, etc. dès qu'une production nationale se tournait avec des moyens techniques simples vers les réalités du pays.

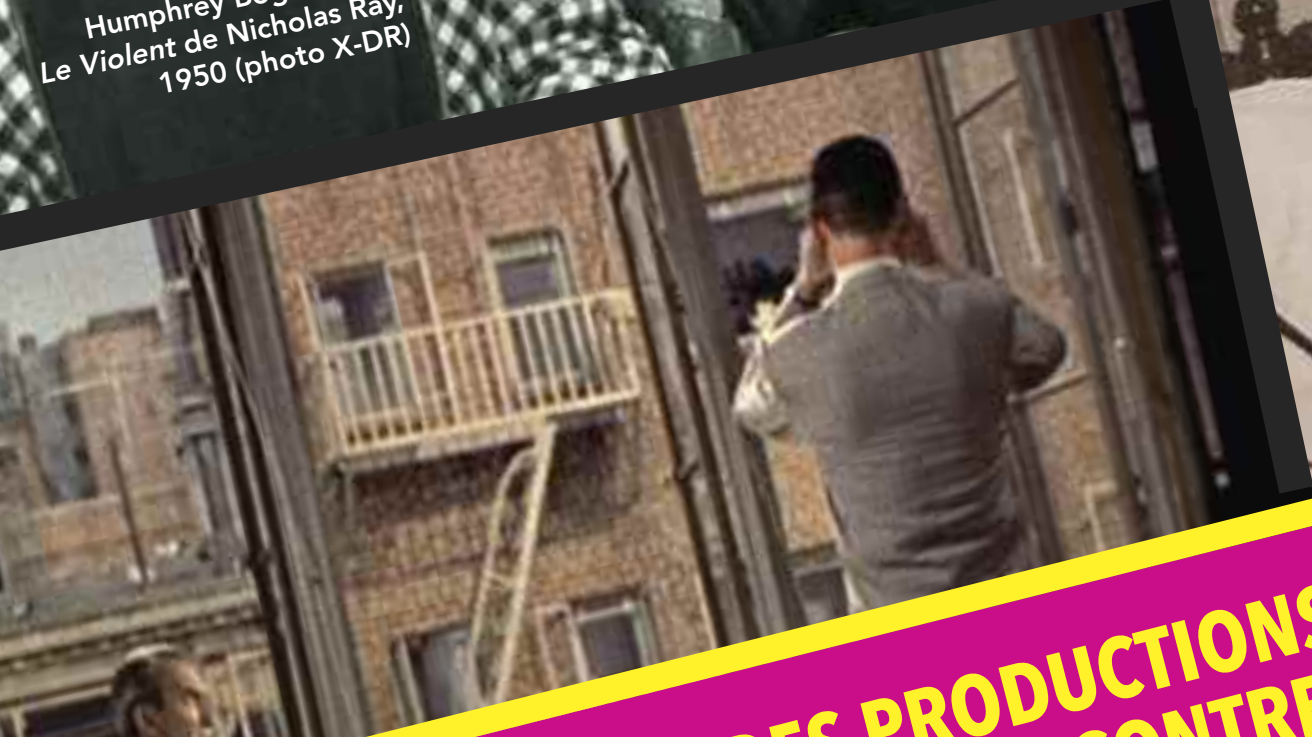
La grande révolution esthétique et éthique de l'immédiat après Deuxième Guerre mondiale est le néo-réalisme qui est inauguré en Italie en réaction au cinéma du fascisme qui donnait une image faussée et pacifiée de la vie sociale italienne. Dès la fin des années 1930 et jusqu'à la chute de Mussolini, les milieux du cinéma comme de la littérature sont sourdement agités par une revendication de réalisme. Les écrivains (Pavese, Vittorini notamment) puisent dans la littérature américaine (Hemingway, Steinbeck, Faulkner) tandis que les cinéastes s'inspirent de Renoir et des Soviétiques dont les théories sur le montage et le jeu sont discutées dans les revues. Le cinéma hollywoodien lui-même – dont certains jeunes cinéastes venaient du théâtre d'agitation politique des années 1930 comme Elia Kazan, Joseph Losey, Orson Welles, Nicholas Ray – développa, avec le « film noir » une esthétique faite d'âpreté, de violence, tournée en partie en extérieur et dans des milieux sociaux défavorisés. En France l'évolution du cinéma étroitement surveillé de l'Occupation avait conduit à un écartèlement entre la fuite dans l'imaginaire, le fantastique ou le passé et la mise en œuvre d'un cinéma réaliste situé dans des milieux ouvriers (le *Val d'enfer* de Maurice Tourneur, 1943 ; *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon, 1944) ou paysans (*Goupi mains rouges* de Jacques Becker, 1943). À la Libération René Clément déclara qu'après Buchenwald on ne pouvait plus faire de films mièvres. Il réalisa ce qui aurait pu être le prototype du néo-réalisme français avec *La Bataille du rail* (1946) contant les combats des cheminots contre l'occupant nazi. Parallèlement aboutissait le tournage d'un documentaire sur des paysans de l'Aveyron par Georges Rouquier, *Farrebique* (1946) et Grémillon sortait difficilement son *Six juin à l'aube* (1945-6) tourné dès la fin des combats dévastateurs du débarquement américain en Normandie. Le néo-réalisme italien infléchit ses thématiques et son esthétique, devint plus « intérieur » (Rossellini avec *Stromboli* puis *Voyage en Italie*) et les cinéastes soucieux de réalisme en France furent systématiquement entravés par le système de production (Grémillon, Daquin). Avec *Au-delà des grilles* (1949), co-production franco-italienne, Clément réalisa une sorte d'ultime tentative de fusion entre le « réalisme poétique » d'avant-guerre (avec Gabin en proscrit errant dans une ville portuaire italienne) et le néo-réalisme italien (tournage en extérieur à Gênes).



Humphrey Bogart dans
Le Violent de Nicholas Ray,
1950 (photo X-DR)



Jean-Luc Godard, Pierrot le Fou
avec Jean-Paul Belmondo et
Anna Karina, 1965 (photo X-DR)



Fenêtre sur cour
d'Alfred
Hitchcock,
1954
(photo X-DR)



Marilyn Monroe,
sex-symbol en 1953 (coll. part.)

LES GRANDES PRODUCTIONS, LA COULEUR ET LE GRAND ÉCRAN CONTRE LA TÉLÉVISION

Le cinéma (spectacle de masse dans les salles) a été le nouveau médium dominant de l'entre-deux-guerres, celui qui a obligé les autres à s'adapter (notamment la presse). Avec l'arrivée de la télévision dans les années 1950-1960, ce spectacle en direct à la maison, le cinéma comprend la puissance du nouveau médium avec ses communions collectives-séparément. Il saisit bien alors quel type de réponse les compagnies de cinéma entendent apporter pour capter à nouveau vers les salles le public de téléspectateurs : l'écran large (CinémaScope), les superproductions coûteuses, le Technicolor, la violence et l'érotisme (proscrits sur le petit écran). Aujourd'hui, au temps du tout-numérique et de l'interpénétration des vecteurs, les questions sont bien différentes.

L'apparition de la télévision ou plutôt sa généralisation après la Deuxième Guerre mondiale aux Etats-Unis avant tout créent une certaine contraction de la fréquentation du public dans les salles et donc de la rentabilité du cinéma qui inquiète les grandes compagnies. L'utopie du « robinet à images » sur le modèle de l'eau courante qu'avaient imaginé au XIXe siècle tant Albert Robida que Jules Verne et qui hante toutes les années 1920 (Paul Valéry s'en fait l'écho) advient en effet et connaît une faveur grandissante, d'abord aux Etats-Unis dans les années 1950 puis en Europe massivement dans les années 1960. Charlie Chaplin dans *A King in New York* (1957) développe une satire de ce nouveau média qui fait intrusion dans l'espace domestique et qui a partie liée avec la publicité commerciale. Comme cela se passe tout au long de l'histoire du cinéma, les mutations techniques ne répondent pas tant à des découvertes ou des mises au point soudaines qu'à des nécessités dues à la concurrence entre cinématographies du monde, entre studios américains ou entre le cinéma et d'autres spectacles : la couleur, utilisée sporadiquement depuis les années 1900 (Méliès) s'impose au milieu des années 1950 avec le procédé Technicolor ; l'écran large qu'avaient essayé d'introduire Gance avec son *Napoléon* (1925-1927) – trois écrans – et Autant-Lara avec *Construire un feu* (1929) – un écran large divisé en deux images –, marginalisé par l'arrivée du sonore revient en faveur avec le Cinérama (pellicule de 70 mm) et le CinémaScope en 1953 (pellicule 35mm mais usage d'un objectif anamorphosé permettant d'élargir le cadre en comprimant l'image). Le cinéma en relief poursuivi à titre expérimental (*L'Étrange créature du Lac Noir* en 1954 aux USA) est également sollicité régulièrement et abandonné ou relativisé après quelques films démonstratifs de prestige. Toutes ces innovations qui ressortissent au spectaculaire et tentent d'étonner le spectateur épuisent rapidement leurs effets si des cinéastes créateurs ne s'en emparent pas. Le Technicolor sera particulièrement bien utilisé par Nicholas Ray (*Johnny Guitare*, 1954 ; *La Fureur de vivre*, 1955 ; *Derrière le miroir*, 1956) et Vicente Minnelli dans ses comédies musicales (*Le Pirate*, 1948 ; *Un Américain à Paris*, 1951) ou Billy Wilder avec *Sept ans de réflexion* en 1955 (couleur DeLuxe) et Alfred Hitchcock (*Fenêtre sur cour* en 1954). Comme avaient pu le faire à l'époque du muet Abel Gance, Jean-Luc Godard est un des rares cinéastes du parlant qui ait su donner un usage inventif, paradoxal de ces « innovations » techniques en les utilisant souvent à rebours de la norme instituée (l'écran large dans *Une Femme est une femme*, *Le Mépris* la couleur dans *La Chinoise*, le relief dans *Adieu au langage*, 2014). Aujourd'hui, au temps du tout-numérique et de l'interpénétration des vecteurs, les questions sont bien différentes.

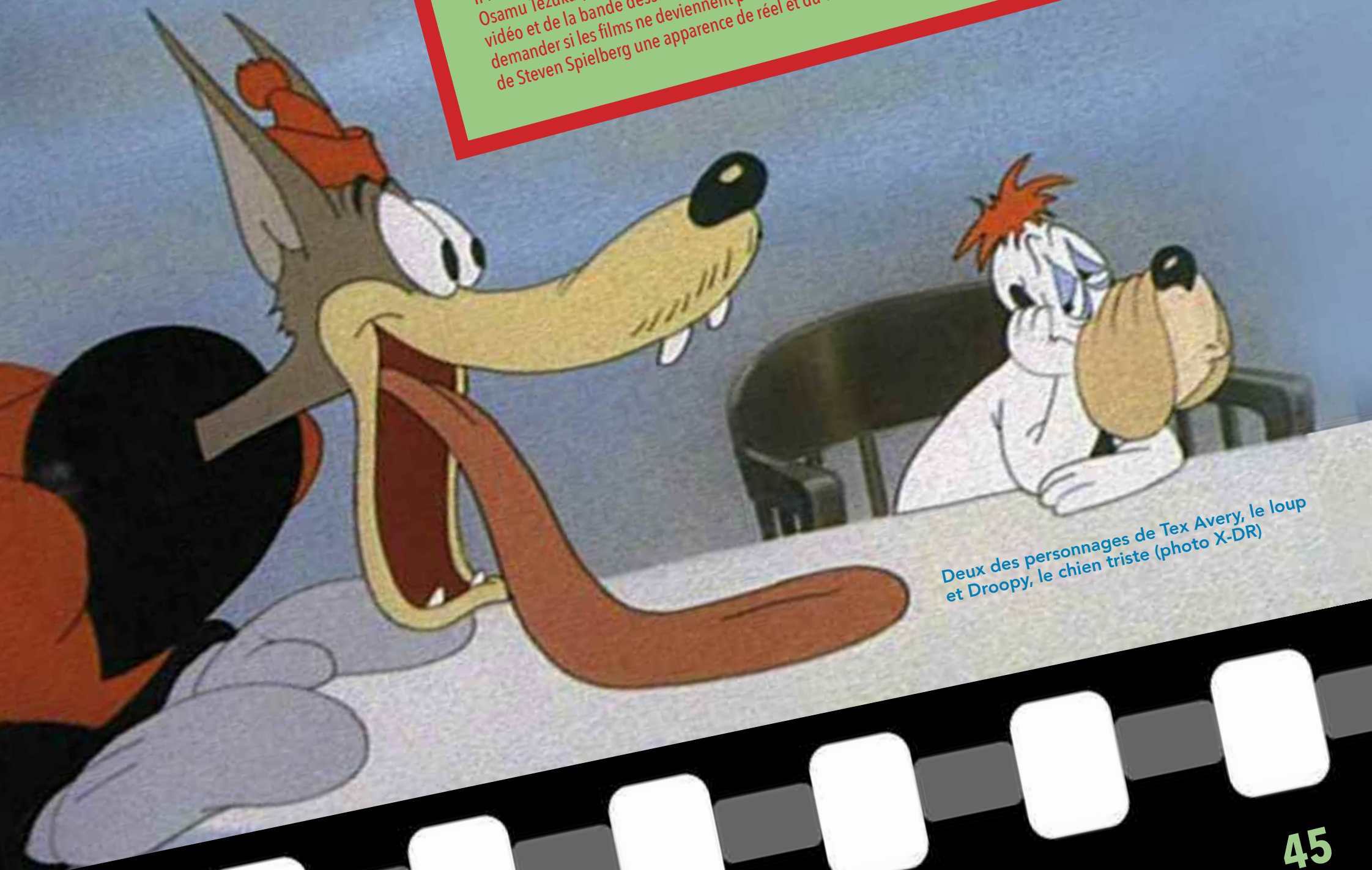
DISNEY, AVERY, TRNKA, MIYAZAKI ET L'ANIMATION DANS TOUS SES ÉTATS

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'essor de l'animation est double : aux États-Unis l'empire Disney s'étend. Les longs métrages (*Blanche Neige*, *Dumbo*, *Peter Pan*) lui ont assuré une hégémonie et permettent une activité de plus en plus diversifiée : produits dérivés (journal, livres, figurines) et parcs de loisirs ainsi que des productions en prises de vue réelle (*Le Désert vivant*, un chien triste nommé *Droopy* apparaît en 1943. Il joue avec toutes les conventions et tous les aspects du réel. En Europe de l'est (Tchécoslovaquie, Hongrie, Yougoslavie, Pologne, Roumanie) un riche héritage artistique en matière graphique donne naissance à une animation tout à fait originale où l'on ne se borne pas au dessin mais où l'on anime des marionnettes (*Trnka*), des matières, des objets (*Borowczyk*). Il faut des personnalités originales mêlant les cultures comme Hayao Miyazaki au Japon (studios Ghibli), après le père des mangas Osamu Tezuka (influencé par Disney), pour inventer des contes planétaires. Aujourd'hui, ces univers se mêlent avec ceux des jeux vidéo et de la bande dessinée et de toutes les animations numériques. Pour quels effets ? Une culture commune ou la disparition des cultures locales ? Et toutes les images ne deviennent-elles pas des animations numériques au temps des logiciels de modification vidéo immédiate ?

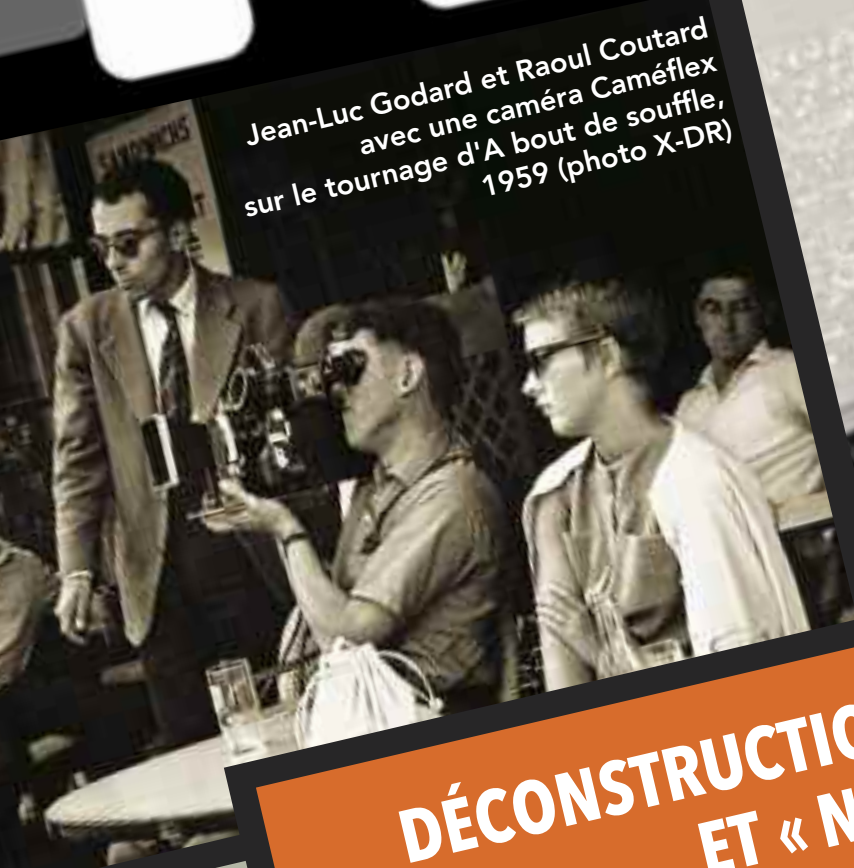
Certains dessinateurs de l'usine Disney licenciés pour fait de grève durant la période maccarthyste créent des cartoons « dissidents » de l'atmosphère de plus en plus lénifiante de Disney avec *Tom et Jerry*, *Woody Woodpecker*, *Loopy the loop*, des animaux qui cherchent à se faire du mal, se détruire qui renouent avec le comique des premiers temps faisant exploser les conventions. Tex Avery a commencé en 1929. Son personnage le plus célèbre, un chien triste nommé *Droopy* apparaît en 1943. Il joue avec toutes les conventions et tous les aspects du réel. En parallèle, après 1945 avec le *New Yorker* et *Saul Steinberg*, se développent des dessins sans paroles et un humour absurde, tandis que le « théâtre de l'absurde » (*Beckett*, *Ionesco*) accompagne la guerre froide où la menace atomique plane. En Europe de l'est (Tchécoslovaquie, Hongrie, Yougoslavie, Pologne, Roumanie) un riche héritage artistique en matière graphique donne naissance à une animation tout à fait originale où l'on anime des passerelles avec l'art contemporain. Ces des objets (*Borowczyk*). Le renouvellement du genre est alors à son comble et l'animation offre des productions destinées à la jeunesse innovations essaient au Japon, en Grande Bretagne et ailleurs comme en témoigne les Journées du cinéma d'animation d'Annecy depuis les années 1960. Cependant avec la généralisation et l'extension de la télévision et le développement des productions de dessins animés, quelques auteurs se dégagent (dès le matin avant l'école !) ce sont des productions de plus en plus sommaires dans le dessin qui exploitent le genre en adaptant les bandes dessinées (*Tintin*, *Lucky Luke*, *Astérix*) – pour ce qui est des productions françaises et canadiennes). Quelques auteurs se dégagent difficilement de cette production devenue pléthorique avant que le numérique permette d'inaugurer une série de nouvelles procédures de production et d'instituer une nouvelle esthétique jouant sur le relief, le volume, les textures proches du plastique ou de la peluche. Il faut des personnalités originales mêlant les cultures comme Hayao Miyazaki au Japon (studios Ghibli), après le père des mangas Osamu Tezuka (influencé par Disney), pour inventer des contes planétaires. Aujourd'hui, ces univers se mêlent avec ceux des jeux vidéo et de la bande dessinée et de toutes les animations numériques. Avec les traitements numériques de l'image, on peut se demander si les films ne deviennent pas majoritairement des animations, mêlant comme dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit* ? de Steven Spielberg une apparence de réel et du virtuel apparent.



Produit dérivé
réalisé au Japon
d'après les dessins animés
d'Hayao Miyazaki (photo X-DR)



Deux des personnages de Tex Avery, le loup
et Droopy, le chien triste (photo X-DR)



Jean-Luc Godard et Raoul Coutard avec une caméra Caméflex sur le tournage d'*À bout de souffle*, 1959 (photo X-DR)



Yasujiro Ozu, *Voyage à Tokyo*, 1953 (photo X-DR)



Alain Resnais, *Muriel*, 1963 (photo X-DR)



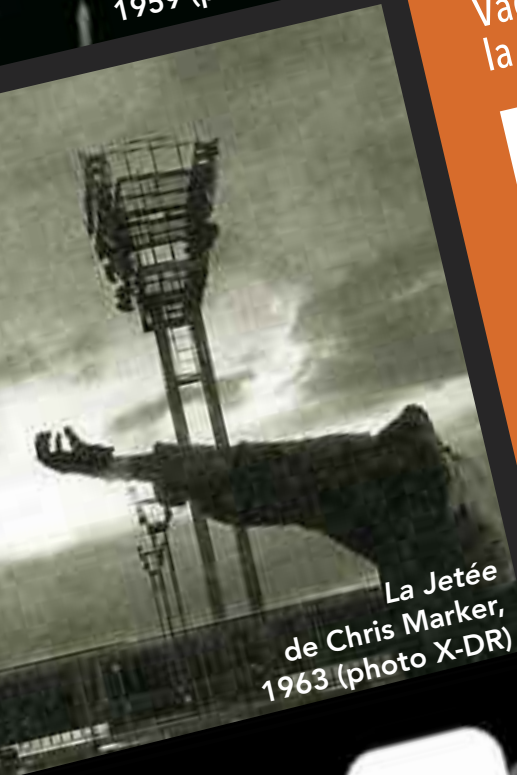
Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, 1962 (photo X-DR)



Jean Rouch, *Moi un Noir* (photo X-DR)



Jean-Pierre L  aud dans *Les 400 coups* de François Truffaut en 1959 (photo X-DR)



La Jetée de Chris Marker, 1963 (photo X-DR)

DÉCONSTRUCTION DU RÉCIT, CAMÉRA PORTÉE ET « NOUVELLES VAGUES »

L'aspiration à une expression personnelle des auteurs et le développement d'appareils de prise de vue de format substandard (16mm puis 8mm) permettent une autonomie après-guerre. Le « manifeste pour une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » d'Alexandre Astruc (1948) exprime bien la conjonction de ces deux facteurs, qu'on trouvera réalisée dans l'œuvre si personnelle de Jean Rouch par Françoise Giroud dans *L'Express* pour parler de la jeune génération. Il sera repris et finira par être associé aux critiques-cinéastes des Cahiers du cinéma avec leurs films de 1959 (*Les 400 coups* de François Truffaut ou *Le Beau Serge* de Claude Chabrol). Partis d'une admiration sans borne pour le cinéma américain avec André Bazin, les intellectuels-cinéphiles, bientôt critiques de cinéma, qui formeront cette « Nouvelle Vague » française (Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol), vont intégrer ce modèle de la « caméra-stylo » en développant une « politique des auteurs ».

Les années 1950-1970 sont ainsi le théâtre, dans le monde entier, d'un renouvellement des formes cinématographiques en particulier narratives et dramaturgiques à la conjonction de trois phénomènes socio-historiques : les luttes anti-coloniales et anti-impérialistes qui naissent après la Deuxième Guerre mondiale en Afrique et en Asie ; les évolutions des pays socialistes en Europe de l'est ; la contestation de la société de consommation dans les pays développés (Europe de l'ouest et Amérique). Ces trois vecteurs interf  rent dans plus d'un cas : ainsi la solidarité avec les luttes de libération nationale (l'Algérie par exemple, puis le Vietnam) crée une exacerbation du mécontentement social en France qui produit des radicalisations parmi les jeunes en particulier : deux films en témoignent, *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin et *Le Joli Mai* de Chris Marker et Pierre Lhomme, tous deux datés de 1962. Ils inaugurent l'un et l'autre ce qu'on a appelé le « cinéma-vérité » cherchant, dans le sillage de Dziga Vertov,    récuser la fiction et les conventions narratives au profit d'une captation des corps et des discours de réduire à « la » ou même aux « nouvelles vagues ». En effet, le processus de renouvellement des formes et des discours de réduire à « la » ou même aux « nouvelles vagues ». En effet, pour n'en citer que quelques-uns, les « précurseurs » de ce mouvement d'ensemble très diversifié s'appellent Robert Bresson (dont le *Journal d'un curé de campagne* date de 1951), Roberto Rossellini (*Voyage en Italie*, 1954), Michelangelo Antonioni (*Le Cri*, 1957), Louis Malle (*Ascenseur pour l  chafaud*, 1957), Jean Rouch (*Moi un noir*, 1958), Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959) ou même Jacques Tati (*Mon Oncle*, 1959).

Qu'inaugurent-ils qui crée une césure dans la production des films ? D'une part ils importent au cinéma des transformations de la narration qui ont été introduites en littérature, soit par le biais d'adaptation (Melville adapte Vercors dans *Le Silence de la mer* ; Bresson : Bernanos dans *Le Journal d'un curé de campagne* ; Antonioni : Pavese dans *Femmes entre elles* ; Wajda : Andrzejewski dans *Cendres et diamants*), soit en travaillant avec des écrivains contemporains (Alain Resnais avec Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour*, Alain Robbe-Grillet pour *L'Année dernière à Marienbad*) ou en s'inspirant de leur écriture. D'autre part ils rompent avec un certain nombre de procédures de travail qui s'étaient instituées sur le modèle américain : scénarios usinés, studios, décors, équipes techniques importantes. Les « enfants des Cahiers » aussi se réclament d'une inspiration littéraire mais plus classique : Balzac, Guitry, voire Françoise Sagan et affichent une certaine hostilité de principe à la modernité au contraire d'Alain Resnais ou Chris Marker considérant qu'au moment où les autres arts en viennent à célébrer leur propre mort, le cinéma institue un nouveau classicisme. Mais tout cela montre un phénomène international générationnel d'après-guerre de ruptures et d'expérimentations précédant 1959 et continuant bien après jusque dans les années 1970. Aujourd'hui, au temps du tout-écran portable et des spectateurs-acteurs, chacune et chacun a sa caméra-stylo.

UNDERGROUND, CINÉMA EXPÉRIMENTAL ET ÉMERGENCE DE L'ÉCOLOGIE, DU FÉMINISME ET DE LA DÉFENSE DES HOMOSEXUELS

Dans tous les pays où de tels mouvements se développent on assiste ainsi à un clivage progressif entre les cinéastes radicaux qui revendiquent leur marginalité (le cinéma « underground » américain d'auteurs travaillant seul avec du matériel « amateur » – comme Stan Brakhage, Jonas Mekas) ou se battent pour qu'on reconnaisse la légitimité de leurs types de films (Marcel Hanoun, Jean-Marie Straub, Chantal Ackerman...), et ceux qui intègrent la production commerciale et, sauf quelques exceptions (comme Godard ou Rohmer) s'y soumettent (Chabrol, Schlöendorff, Cassavetes). En 1968, les discours féministes, écologistes ou gay sont absents. Mais ensuite des films atypiques comme *La Fiancée du Pirate* de Nelly Kaplan en 1969, célébrant la liberté de Bernadette Lafont, impose un nouveau modèle féminin ou *Pink Flamingos* de John Waters en 1972 avec Divine inaugure des revendications homosexuelles auparavant cachées. *L'An 01*, film collectif de 1973 (Doillon, Resnais, Rouch) d'après la bande dessinée de Gébé, est un film écologiste qui correspond au basculement de l'écologie scientifique à l'écologie politique en 1970. Agnès Varda, figure majeure et indépendante dès La pointe courte en 1955, aborde en 1977 avec *L'une chante, l'autre pas* l'évolution du féminisme.

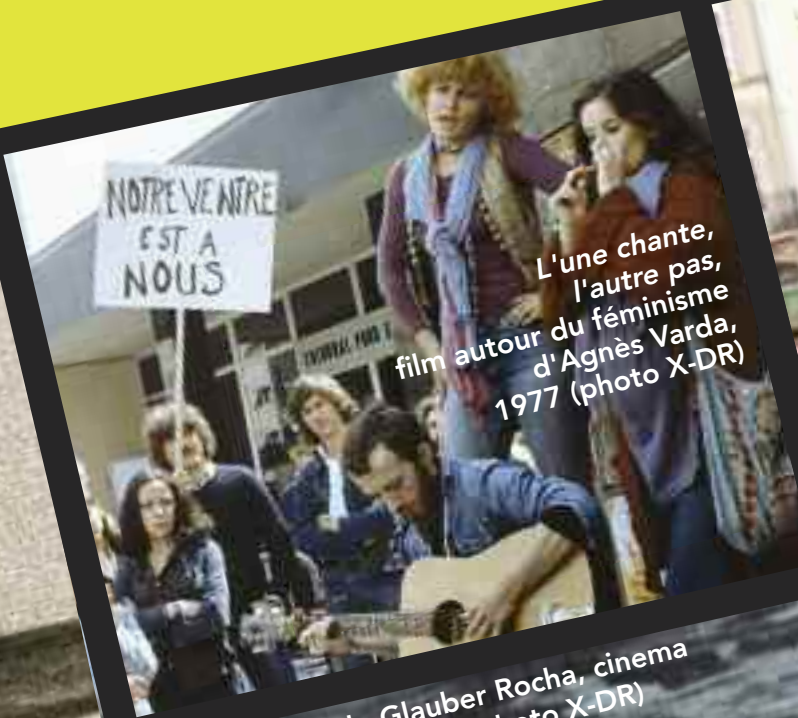
Ces mouvements de « nouveaux cinémas » qui éclosent un peu partout donnent lieu parfois à des manifestes, suscitent des festivals et des revues qui les soutiennent. Dans un certain nombre de pays ils assument une fonction critique à l'endroit de leurs sociétés.

Ainsi le Free Cinema britannique fait advenir sur les écrans le monde du travail, des villes de province (Samedi soir, dimanche matin de Karel Reisz, *La Solitude du coureur de fond* de Tony Richardson), ainsi le jeune cinéma polonais qui critique des privilèges de la couche bureau-

cratique du pays (*Le Couteau dans l'eau* de Roman Polanski, *Walkover* de Jerzy Skolimowski) ou le tchécoslovaque qui stigmatise l'embourgeoisement de la société (*Quelque chose d'autre* de Vera Chytilova), tandis que dans les pays récemment affranchis de la tutelle coloniale ou cherchant à s'émanciper d'une domination impérialiste, on se réapproprie une histoire nationale et on dessine les voies d'une émancipation future, comme dans le « cinema novo » brésilien qui évoque les luttes sociales et politiques et cherche à construire une identité nationale avec Ruy Guerra (*Os Fuzis*) et Glauber Rocha (*Dieu noir et diable blond, Terre en transe*)

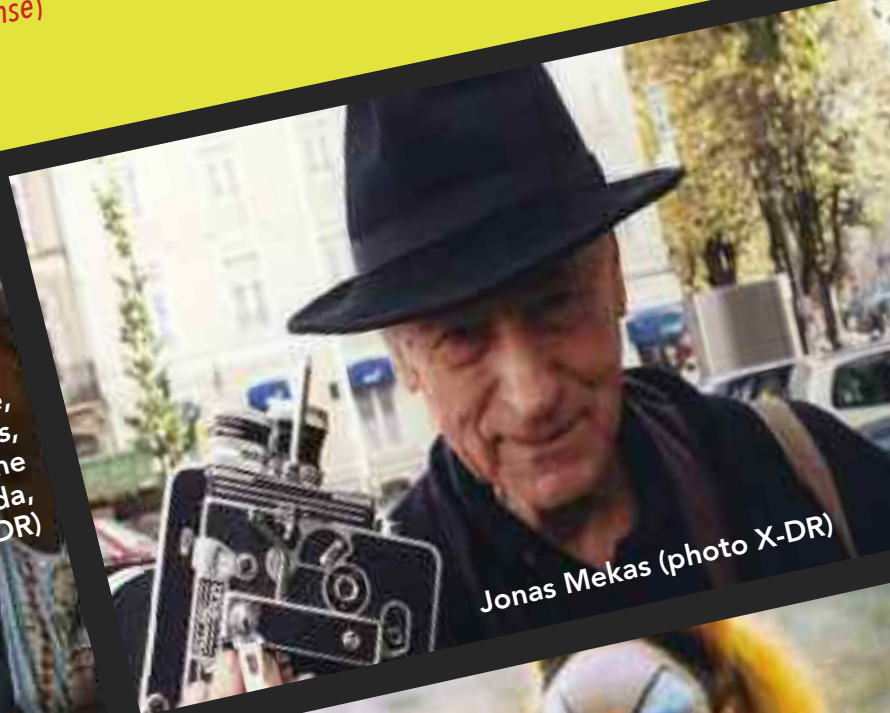


Barravento de Glauber Rocha, cinéma novo au Brésil, 1962 (photo X-DR)

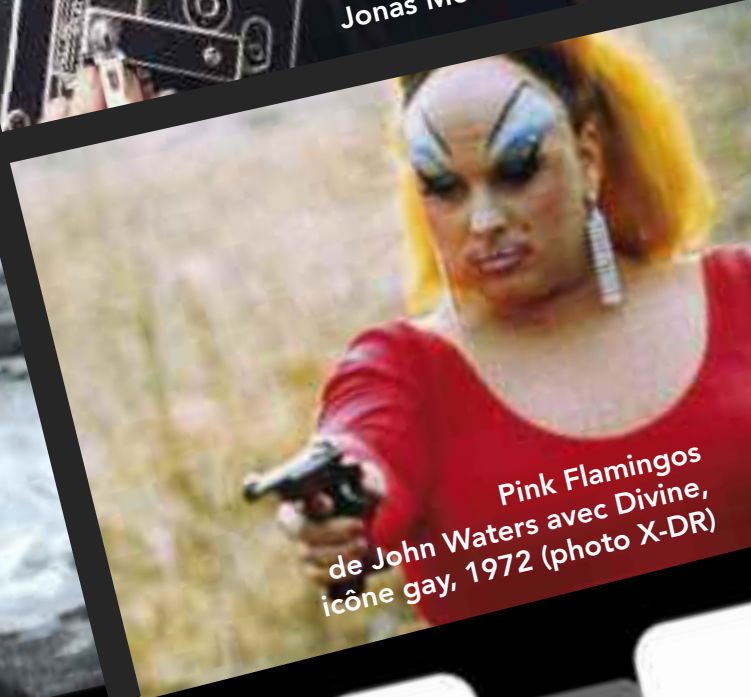


L'une chante, l'autre pas, film autour du féminisme d'Agnès Varda, 1977 (photo X-DR)

Barravento de Glauber Rocha, cinéma novo au Brésil, 1962 (photo X-DR)



Jonas Mekas (photo X-DR)



Pink Flamingos de John Waters avec Divine, icône gay, 1972 (photo X-DR)



Lindsay Anderson et le Free Cinema (photo X-DR)

Ingmar Bergman, *Persona*, 1966 (photo X-DR)

Jacques Tati, *Playtime*, 1967 (photo X-DR)

Tristana de Luis Bunuel avec Catherine Deneuve et Fernando Rey, 1970 (photo X-DR)

L'Ange ivre d'Akira Kurosawa, 1948 (photo X-DR)

Le Salon de musique de Satyajit Ray, 1959 (photo X-DR)



LE TRIOMPHE DES AUTEURS/AUTRICES

La démonstration de cette place de l'auteur fut convaincante avec des cinéastes comme Alfred Hitchcock (venu à Hollywood après une première carrière en Grande-Bretagne où il avait forgé son autonomie de travail) et les premiers films de Nicholas Ray, elle le fut moins avec des cinéastes comme Anthony Mann ou Joshua Logan. En revanche elle l'emporta hors des Etats-Unis sans conteste en élargissant le nombre d'« auteurs » que l'on reconnaissait déjà dans les années 1930 comme Eric von Stroheim, René Clair, John Ford, Abel Gance, à savoir d'auteur contrarié, empêché dans ses visées créatrices. Plusieurs personnalités sont ainsi devenues des emblèmes de cette catégorie, comme Carl Dreyer avec Antonin Artaud ou Jean Vigo ou Eric von Stroheim, plus tard Orson Welles, Ingmar Bergman, Satyajit Ray, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick, Andreï Tarkovski, Roman Polanski, Milos Forman, Steven Spielberg, Wim Wenders, Zhang Yimou... La généralisation du terme aboutit à la diluer (tout le monde est auteur/autrice) tout en sacralisant certains (les « grands auteurs »). Un « auteur/autrice » devient-il une marque, un label ?

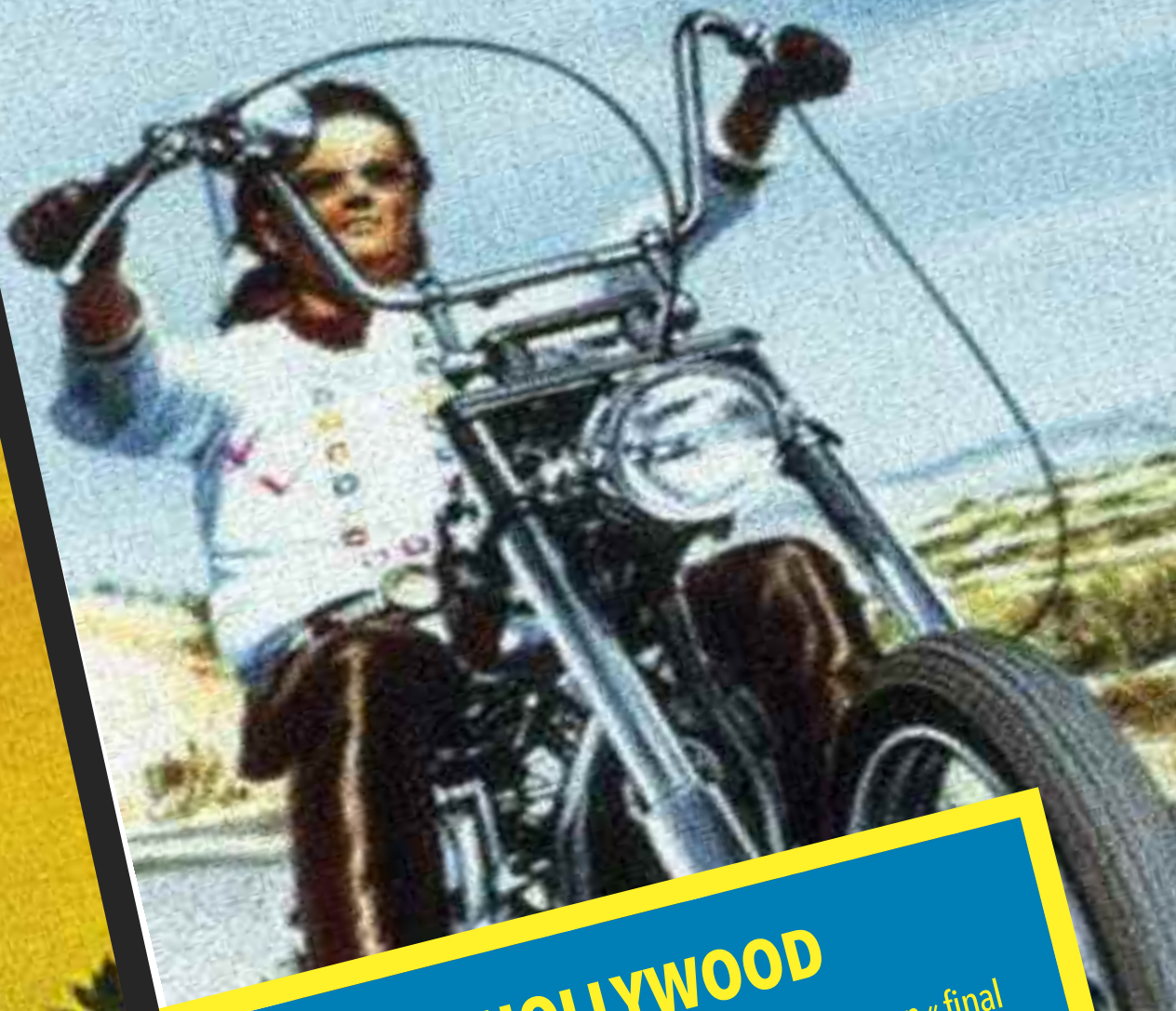
La lutte qu'on a déjà évoquée pour la reconnaissance du statut d'auteur commence très tôt dans l'histoire du cinéma et elle change de protagonistes au cours des ans : elle est d'abord une revendication des écrivains qui fournissent les scénarios. Une série de procès a lieu dans les années 1910 afin de délimiter les droits et les devoirs des producteurs d'abord endins à « piller » sans retenue le répertoire théâtral et à anonymiser le travail des scénaristes. Puis cette revendication, sous la poussée du mouvement pour la reconnaissance du cinéma comme un art à part entière, passe aux metteurs en scène dont la tâche était d'abord bornée à la direction d'acteurs et qui progressivement deviennent les maîtres d'œuvre de l'ensemble du film, son « chef d'orchestre » dit-on alors, dont les scénaristes, opérateurs, décorateurs et acteurs sont les collaborateurs.

Cette lutte juridique et économique sera portée longtemps par un cinéaste comme Marcel L'Herbier et aboutira dans les années 1940. Par la suite les partisans d'une « politique des auteurs » dans le champ critique, se battirent pour faire reconnaître la suprématie des réalisateurs américains et la notion d'œuvre quand même ces cinéastes travailleraient-ils dans le cadre d'une industrie pratiquant la division du travail et donnant tout pouvoir au producteur. Depuis une cinquantaine d'années le cinéma est appréhendé à partir de cette catégorie nominale de l'auteur, y compris dans des cinématographies émer-

gentes comme l'iranienne par exemple (Abbas Kiarostami), les cinéastes s'inscrivant dans cette perspective et construisant leur figure autoritaire dès leurs débuts qui restent parfois sans suite. Si, en théories littéraire et philosophique, on en vint à promulguer « la mort de l'auteur » (Roland Barthes, Michel Foucault), si certains réalisateurs comme Jean-Luc Godard, s'efforcèrent de faire éclater cette notion en s'intégrant à un collectif (Groupe Dziga-Vertov) ou un couple (avec Anne-Marie Miéville), la « fonction-auteur » est donc plus vivace que jamais et est devenue une catégorie commerciale. Au plan du discours critique elle entretient ses corrélats : l'idée – déjà avancée par Paul Valéry et reprise dans la pensée contemporaine (Derrida) – de l'auteur « fils de son œuvre » et non l'inverse demeure fort minoritaire comme l'attestent des « affaires » impliquant des individus (Polanski, Brisseau) qui font condamner ou boycotter des œuvres. De revendication légitime par rapport à la toute-puissance du producteur, la notion d'auteur est devenue une « valeur d'échange » sur le marché du cinéma (financier et symbolique). Notons qu'elle est accompagnée par la volonté légitime d'émancipation et de reconnaissance des créatrices dans un milieu qui fut non seulement dominé par les hommes mais dans des rapports de sujétion (#metoo).

Easy Rider de Dennis Hopper,
1969 (photo X-DR)

Francis Ford Coppola,
Apocalypse Now, 1979
(photo X-DR)



HOLLYWOOD CONTRE HOLLYWOOD

Le contrôle sur les sujets, la narration et la dramaturgie par les producteurs (revendiquant un « final cut ») laisse place à des initiatives ou des dissidences qui vont écraser certains (comme Nicholas Ray, cinéaste très personnel dès *Le Violent avec Bogart* et qui finit par devoir diriger des superproductions anonymes comme *Le Roi des rois* et *Les 55 jours de Pékin*) et permettre à d'autres d'imposer leur style (soit temporairement comme Richard Brooks ou Arthur Penn ou durablement comme Stanley Kubrick). Les années 1960 voient les réalisateurs – désormais issus des universités et admiratifs du cinéma d'auteur européen – développer un cinéma critique ou moins porté à l'unanimité que celui de l'époque classique. À côté de superproductions de plus en plus coûteuses et de moins en moins rentables (comme la *Cléopâtre de Mankiewicz*) émergent des cinéastes comme Dennis Hopper (*Easy Rider*, 1969), Brian de Palma, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), Steven Spielberg ou Woody Allen. Le « nouvel Hollywood » attire des réalisateurs étrangers comme l'ancien l'avait fait dans les années 1920-1930 : le Tchèque Milos Forman, les Italiens Leone et Bertolucci, l'Allemand Wim Wenders...

Le développement du système des studios hollywoodiens – système économique avec des réalisateurs, acteurs, scénaristes, techniciens, décorateurs, chorégraphes, musiciens, etc. sous contrat à long terme avec les grandes compagnies – a permis l'institution d'un « style classique hollywoodien » avec ses standards, ses genres, ses mythologies (le star-system). Ce système broya cependant les personnalités ne se contentant pas de cette marge de liberté (comme Stroheim, Griffith marginalisés voire interdits de tourner). Jusque dans les années 1950, la bonne santé économique de ce système de production qui régnait sans partage sur le territoire états-unien et dominait largement le monde, permit à ces variations de s'exercer au sein de genres mineurs comme le « film noir » ou les westerns de « série B », des genres rentabilisés par le principe du block-booking obligeant les salles à louer plusieurs films à la fois si elles voulaient accéder à un grand film à succès. Des cinéastes comme Billy Wilder, Otto Preminger, Howard Hawks s'accommoderont parfaitement de ce système de contrainte et de tolérance limitée. La restriction de la production due à la concurrence de la télévision (qui absorbe en fait la production de série B, une part de la comédie), le démantèlement de la structure économique verticale (de la production à l'exploitation) avec la loi anti-trust aboutissant à séparer les différentes branches en est fragilisé à son tour et à terme disparaît : les cinéastes et les acteurs cherchent à avoir la maîtrise de la production exécutive (ainsi Humphrey Bogart ou John Ford) et entrent dans un autre rapport avec le système financier dont ils continuent cependant de dépendre. Dans les années 1970, le choix de certains cinéastes de cette nouvelle génération de réaliser des films coûteux et à succès (*Le Parrain*, *Star Wars*, *Les Dents de la Mer*, *Alien*, etc.) secondarise ce cinéma d'auteur au profit de blockbusters destinés aux adolescents (*Titanic*, *Avatar*, *Inception*). Subsiste pour autant une production qu'on appelle « indépendante » qui, à quelques exceptions près (David Lynch) se distingue avant tout par des sujets actuels (guerre contre le terrorisme, corruption du monde politique) mais une forme similaire aux productions dominantes.

Milos Forman,
Vol au-dessus
d'un nid de coucou,
1975 (photo X-DR)

Woody Allen dans
Bananas, 1971
(photo X-DR)

Martin Scorsese,
Taxi Driver, 1976
(photo X-DR)

Produit dérivé
du film
parodique
de Tim Burton
Mars Attaque !,
1996 (coll. part.)

LE CINÉMA INDÉPENDANT SUR TOUS LES CONTINENTS ? POUR QUOI FAIRE ?

Dans nombre de pays, les cinéastes s'efforcèrent de créer leur propre maison de production, dussent-ils composer avec les financeurs et les distributeurs. Après les United Artists américains en 1919, dans les années 1920, Gance, L'Herbier, Epstein ont tous cette ambition et créent, souvent pour quelques années seulement, une structure indépendante. Par la suite Ingmar Bergman en Suède ou plus tard François Truffaut (Les Films du Carrosse) ou Jean-Luc Godard (Anouchka Films, Sonimage...), Nanni Moretti (Sacher) feront de même. Mais l'indépendance se pose sur tous les continents soit par des co-productions multinationales comme pour la néo-zélandaise Jane Campion, soit avec des sociétés personnelles comme pour l'Argentin Santiago Mitre, soit avec le contrôle du sud-coréen Bong Joon-Ho sortant d'abord en Corée *Parasite* en 2019... Ailleurs, des films se font aussi en numérique et sur le Net sans financements et se diffusent hors salles (une forme de « cinéma espresso », un cinéma qui essaie d'être sans moyens financiers mais avec originalité).

Le cinéaste indépendant par excellence est sans doute Charlie Chaplin : jouant habilement de la concurrence entre les maisons de production qui l'emploient et veulent l'employer en raison de son succès il crée une surenchère passant de Keystone (1914) à Essanay (1915), Mutual (1916), First National (1918) avant de s'associer avec David W. Griffith, Douglas Fairbanks et Mary Pickford au sein de United Artists (1919). Il se donne les moyens financiers de créer ses propres studios, salarier ses techniciens et acteurs, travailler à son propre rythme et imposer ses sujets en dépit des obstacles qu'on peut lui mettre sur la route. Cette indépendance que Chaplin conserva jusqu'à sa mort, rachetant les droits des films qu'il n'avait pas produits lui-même, ressortant ses longs métrages sonorisés et tournant jusqu'en 1967 (il a alors 78 ans) à sa manière (*La Comtesse de Hong Kong*).

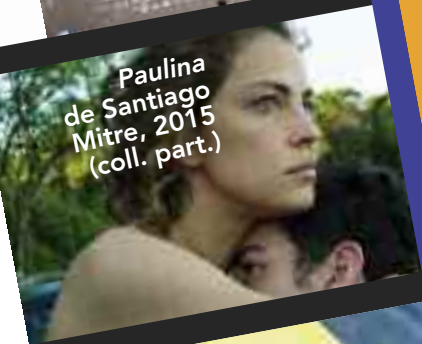
Ce modèle d'indépendance n'est cependant guère généralisable puisque fondé sur un succès public et une renommée mondiale tels que les circuits commerciaux ne pouvaient que s'incliner. Le « modèle » d'une « Bohème » cinématographique accompagne toute l'histoire du cinéma : des films d'artistes (Léger, Frank, Horn), souvent aidés à fonds perdus par des mécènes (le vicomte de Noailles finance *L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí) au

cinéma marginal, parallèle, militant. De nos jours, grâce à la miniaturisation des appareils de prise de vues, leur maniabilité et leur faible coût, des cinéastes institutionnels ont pu choisir cette marge (comme Alain Cavalier) ou des cinéastes s'y être délibérément situés dans toute leur carrière (comme Jonas Mekas, les Straub, Boris Lehman) ou ponctuellement (Alain Cuny, *L'Annonce faite à Marie*, 1991).

Des festivals de films courts sur portable se sont développés. Des vidéos sont partagées par des millions de personnes au même titre que des scènes de films, tandis que des films sortent sans spectateurs ou ne sortent pas. Hyper visibilité et invisibilité. Se pose alors la question du rapport aux médias dans les sociétés des spectateurs-acteurs. Se pose aussi celle de la capacité à montrer tous les aspects des sociétés. L'acceptation des diversités et de la relativité des points de vue n'est pas unanimement partagée, loin de là. La guerre mondiale médiatique bat son plein. Même si les enjeux environnementaux --dont la défense de la biodiversité et de la culture-- commencent à trouver des traductions fortes, comme fut jadis la dystopie *Soleil Vert* de Richard Fleischer en 1973. Dans une conscience « terroriste » (une pensée de l'imbrication humains-environnement) ?



Affiche de
La Leçon de piano
de Jane Campion,
1993 (photo X-DR)



Paulina
de Santiago
Mitre, 2015
(coll. part.)



Jeu vidéo, portable et
« cinéma espresso », pour des
films hybrides, hors-normes,
ne passant pas par les circuits
traditionnels
(Mister Local-Global)



Affiche française
du film
multi-primé
du Sud-Coréen
Bong Joon-Ho,
2019
(coll. part.)



La Nuit américaine
de François Truffaut,
1973 (photo X-DR)



Produit dérivé de la saga
Star Wars de George Lucas
(coll. part.)



Tournage avec
smartphone à
Nollywood
(Nigeria),
(photo X-DR)

Tournage
avec
smartphone
à Nollywood
(Nigeria),
(photo X-DR)

Un des personnages
de super-héros
Marvel, d'abord
bande dessinée
(comics) puis film,
jeu vidéo et produits
dérivés divers
(coll. part.)

LES GRANDES SAGAS (JAMES BOND, STAR WARS, HARRY POTTER, LE SEIGNEUR DES ANNEAUX, BATMAN...), BOLLYWOOD, NOLLYWOOD...

Renouant avec les serials et les films à personnages récurrents des années 1910, la production américaine de la fin du XX^e s. et du début du XXI^e siècle a relancé ce type de films qui a l'avantage de fidéliser les spectateurs, créer une attente et générer un vaste ensemble de produits dérivés (gadgets, tee-shirts, publications, CD, DVD, etc.) auquel n'était parvenu jusque-là que la maison Disney dont la production s'adresse en priorité aux enfants. Après des séries tels que les vingt-trois *James Bond* mettant en scène un agent secret britannique, les *Rocky* de Sylvester Stallone, *Star Wars*, *Batman*, *Harry Potter* puis *Le Seigneur des anneaux* ont renoué avec les récits mythologiques dont la littérature scandinave était prodigue au Moyen Âge, convoquant tout ce que l'humanité a pu produire en la matière pour en offrir un recyclage éclectique mais convaincant pour les spectateurs si l'on en croit le box-office. Ces sagas ressortissent au premier chef de l'atmosphère de la bande dessinée américaine (les comics) dont la nouveauté et la virulence, parfois, tend à se dissoudre progressivement dans les adaptations successives qu'en font tous les médias : radio, dessins animés, cinéma, télévision, jeux vidéo. Il ne faut pas oublier dans ces centres de productions jadis Cinecittà chère à Fellini et aujourd'hui ce qu'on a appelé « Bollywood » à Bombay/Mumbai en Inde (première production mondiale) ou « Nollywood » au Nigeria (avec un « cinéma-vidéo ») devant Hollywood pour les États-Unis, qui sont néanmoins ceux parvenant le mieux à diffuser leurs films sur la planète.

Parlons des « blockbusters ». La science-fiction de *La Guerre des étoiles* (George Lucas) projette dans un futur et un ailleurs les catégories du Bien et du Mal qui nourrissent par ailleurs les idéaux politiques américains au point que le président Ronald Reagan a baptisé un programme belliciste intersidéral de « guerre des étoiles ». Comme dans les bandes dessinées des années 1940 (*Flash Gordon*) *Star Wars* mêle un imaginaire médiéval, des années 1940 (*Flash Gordon*) *Star Wars* mêle un imaginaire médiéval, avec des chevaliers et des pouvoirs de magiciens occultes, à l'hyper-modernité des vaisseaux spatiaux et de la conquête des planètes. Autre « saga » de science-fiction appartenant à l'univers de la bande dessinée, *Batman* de Bob Kane et Bill Finger, avatar du super-héros *Superman*, déjà adaptés à la télévision et dans des dessins animés avant de faire l'objet de films de cinéma et de jeux vidéo. Comme pour *James Bond*, chaque réalisateur qui accepte (ou revendique) de mettre en scène un nouvel épisode de la série, s'efforce de renouveler le personnage tout en demeurant à l'intérieur du genre (Tim Burton, Christopher Nolan). *Harry Potter*, qui

adapte une série littéraire de J.H. Rowling, met en scène un jeune garçon sorcier en lutte contre un mage noir. Quant au *Seigneur des anneaux*, il adapte les romans de J.R. Tolkien publiés dans les années 1950 et se présente comme un « conte de fée pour adulte » situé dans un passé imaginaire de la Terre baigné de fantastique, créatures fabuleuses et recherches d'anneaux magiques. Le passage de la littérature au conte aux images mobiles est ainsi une longue chaîne de transformations autour de mythes anciens (qui forment culture commune et aussi stéréotypes communs). C'est le propos des « remakes ». Il existe en effet une rupture entre une culture très récente du cinéma pour l'immense majorité du public et une histoire longue basée sur des films très majoritairement noir et blanc. La colorisation est ainsi en question, forme de dénaturation d'une stylisation du noir et blanc qui a nourri les films de 1895 aux années 1970. Le remake ou les variations sont l'autre solution. Mais la rupture est aussi culturelle, d'où l'intérêt de connaître l'histoire longue de cette forme d'expression --comme celle du visuel en général.

Publicité pour Samsung Onyx, écran led pour salles, 2018 (coll. part.)

 **onyx**
Cinema LED Technology

LA PROJECTION EN SALLES EN QUESTION ?

Le cinéma se trouve donc devant le paradoxe de voir les films qui ont été produits dans son histoire de plus en plus accessibles, disponibles mais sous des formes de plus en plus éloignées de leur forme d'origine. La lumière traversait une bande de celluloïd et portait l'image au loin en traversant la salle, un espace qui avait une réalité matérielle (air, poussière, respirations et, jusqu'à un certain temps, fumées de cigarettes). Il s'agira bientôt de faire s'inscrire sur un écran luminescent une image faite de pixels qui ne connaîtra plus le même mouvement qu'au moment de sa production. Le spectacle vécu collectivement et rituellement à une heure déterminée devient consommation individuelle jour et nuit. Consommation sans repères. Impulsive ?

Les développements de l'industrie numérique et la concentration économique des acteurs dans ce domaine ont conduit à de profondes modifications des conditions d'accès aux films. On a déjà évoqué les nouveaux supports qui privatisent cet accès, l'individualisent (le téléphone portable étant le comble de ce phénomène aujourd'hui). Les constantes modifications qu'on exige des salles de projection sont un autre trait déterminant qui est de nature à relativiser la place de la pellicule de laisser entrevoir leur disparition. La disparition de la pellicule comme support du film au profit du DCP a amené les propriétaires de salles de cinéma à transformer complètement leur appareillage. Les projecteurs qui étaient sur le principe les mêmes depuis plus cent ans et dont on modifiait çà et là des aspects sans modifier le dispositif de base qui était le leur (adjonction du son, de la stéréo,

du Dolby, objectifs anamorphosés pour le Scope) ont brutalement été relégués et remplacés par des projecteurs vidéo (Beamer) alimentés par un lecteur numérique de fichier électronique (DCP). Les fabricants de ces appareils ont récemment franchi un pas supplémentaire en proposant de substituer au projecteur – qui transporte à l'aide d'une lumière projetée l'image sur un écran – un écran diffusant directement le film à la manière d'un écran de télévision. La crise sanitaire internationale de 2020 a accéléré la consommation à distance sur écran personnel et a fragilisé les salles de cinéma conduites à devenir une offre multi-fonctions. Le tout-numérique bouleverse le spectacle vécu en présentiel collectif du cinéma, comme la suite narrative de la grille de programme des chaînes de télévision explose avec l'offre à la demande, le zapping et le nomadisme visuel lié aux réseaux sociaux..



Disney
TRON

Image d'annonce pour TRON
L'Héritage, musique de Daft
Punk, réalisé par Joseph Kos-
sinski, 2010 (coll. part.)



THE
MATRIX

Affiche du film Matrix, premier
de la trilogie en 1999, qui a donné lieu
à des jeux vidéos et autres produits
dérivés. Elle appartient au cyberpunk
influencé par Philip K Dick et est
réalisée par les frères devenus soeurs
Wachowski (coll. part.)

CINÉMA ET JEUX VIDÉO

Le cinéma et les jeux vidéo entretiennent des relations pour le moins contrariées et ambiguës depuis la fin des années 1970. À travers le prisme du jeu vidéo, le cinéma s'interroge sur le rôle de l'informatique dans nos sociétés, sur l'émergence de réalités alternatives, virtuelles, numériques ou vidéoludiques et questionne les pratiques ludiques – et plus largement culturelles – des générations adolescentes. Hackers, programmeurs, gamers et icônes du jeu vidéo sont autant de figures dont le cinéma s'empare (de Tron à Summer Wars) afin de parler de l'émergence d'un nouveau média et de s'inquiéter de son influence souvent jugée néfaste sur la jeunesse. Du côté du jeu vidéo, celui-ci trouve dans le cinéma un modèle avec lequel composer pour créer des mondes de jeu, des histoires, des manières de mettre en image l'expérience vidéoludique. Mais impertubablement désormais l'industrie du jeu vidéo écrase tous les autres vecteurs d'expressions culturelles.

Les échanges entre cinéma et jeu vidéo sont tout d'abord thématiques quand des jeux vidéo, dès 1974 avec *Western Gun* (Japon, Taito), empruntent leurs thématiques aux genres cinématographiques. À partir de la fin des années 1970, les studios de jeux vidéo adaptent des films de cinéma en jeu, souvent des films spectaculaires à gros budgets (*Star Wars*, *James Bond*, les dessins animés *Disney*).

Ainsi, ces échanges sont également économiques quand les machines de jeu sont installées dans les halls des cinémas aux États-Unis et que des conglomérats du divertissement constitués autour de grands studios hollywoodiens investissent dans le secteur des jeux vidéo. Ainsi, en 1976, Warner Bros. Inc rachète l'entreprise Atari pour une somme estimée entre 28 et 35 millions de dollars selon

les sources. Ces échanges sont enfin esthétiques dans la manière dont les jeux vidéo sont en partie un phénomène d'image, un phénomène de représentation dans le domaine des images animées : la question de la composition du plan et celle du cadrage, l'arrivée des cut scene (ou séquences cinématiques en français) dans les jeux vidéo, la capture d'image ou de mouvements pour les besoins d'un jeu vidéo, font partie des échanges techniques, esthétiques et syntaxiques entre les deux domaines.

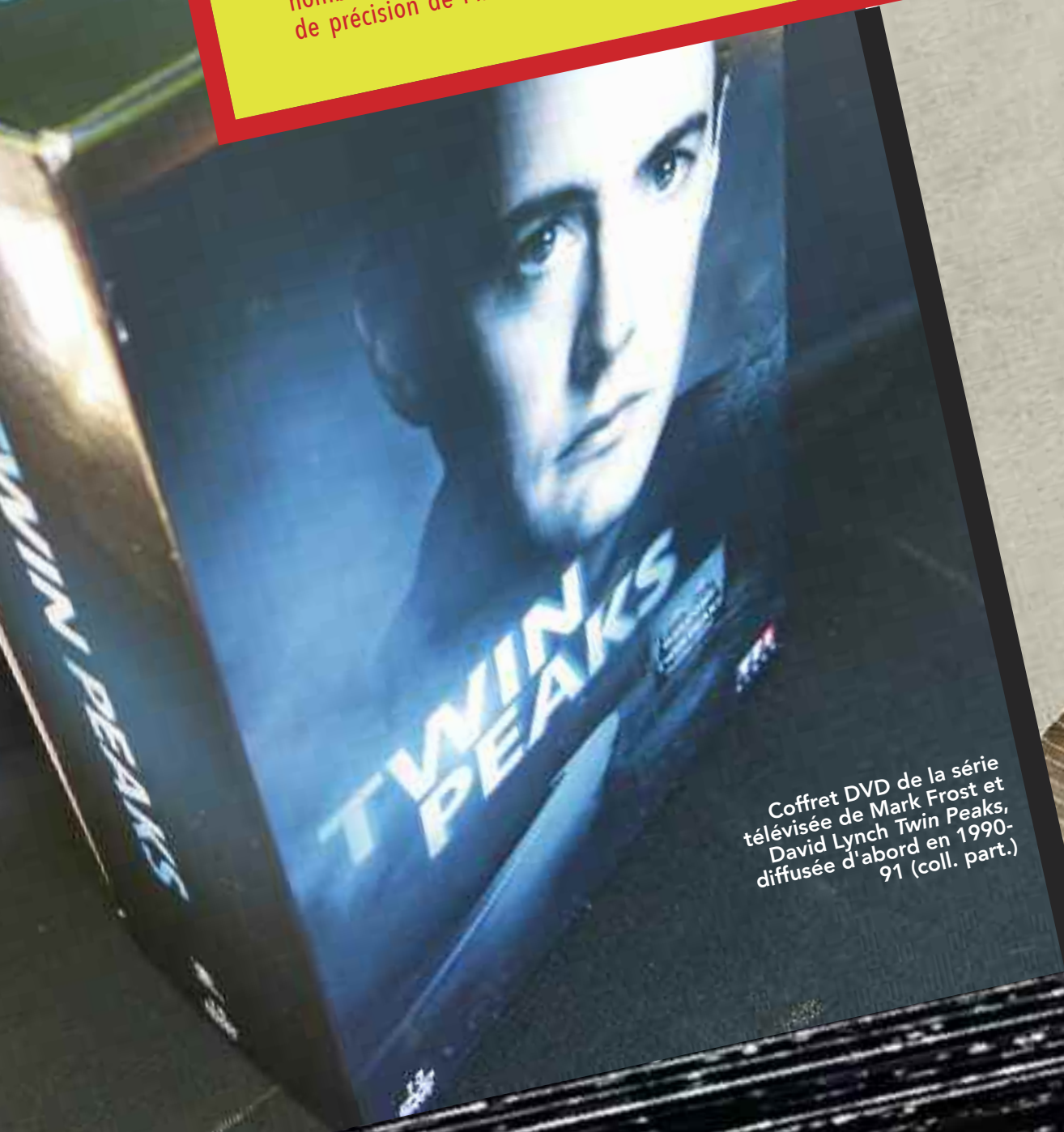
C'est donc une influence réciproque entre ces deux grands domaines de l'image et du divertissement, avec des moments de forte intensité et des moments de faible intensité que l'on peut observer sur bientôt cinquante ans de relations. Il n'empêche que désormais l'industrie du jeu vidéo écrase toutes les autres formes d'expressions culturelles.

CINÉMA ET NOUVEAUX VECTEURS (NET, PORTABLES, RÉSEAUX SOCIAUX...): EMBRASSER LA DIVERSITÉ OU CONTRÔLER LES INDIVIDUS ?

La disparition du support matériel couronne ce processus avec le téléchargement à partir de plates-formes, lecture en streaming, etc. La crise sanitaire du coronavirus de 2020 a conforté ces passages, quand les particuliers sur les réseaux sociaux parodient des scènes iconiques du cinéma et consacrent des genres jadis méprisés pour des collisions temporelles et formelles. Tous les continents participent sous des formes différentes depuis longtemps (*Parasite* multi-primé en 2019-20 du sud-coréen Bong Joon-Ho) et parfois juste sur le Net avec des durées et des contenus atypiques, consommés sur portable. Des canaux comme Netflix et la vogue des séries franchissent les frontières des genres. Des cinéastes comme David Lynch ont de longue date joué avec les formes d'expression (œuvres plastiques ou la série *Twin Peaks*). Surtout, les formats courts lancés sur les réseaux sociaux bouleversent le paysage, comme le jeu vidéo (première industrie culturelle depuis 2012). Tout cela fait songer que dans le tout numérique actuel, penser le cinéma revient probablement aussi à penser d'abord ce qui le lie et l'entoure. Pour quels effets ? Une défense de la diversité ou des sociétés du contrôle avec uniformisation culturelle ? Sommes-nous devenus, au temps de l'ubiquité, des individus-écrans entrés dans le virtuel au détriment du réel ?

Avec la démultiplication des canaux de transmission, de duplication et de stockage des images et des sons, les films, prototypes à cet égard d'une production culturelle de masse, reproductible à grande échelle, mondialisée, etc., le cinéma connaît d'autres modes de diffusion que son dispositif de base : la salle de cinéma. Le développement de l'industrie électronique prend le relais des films sur pellicule en réduction (Pathé-Baby, 16mm pour ciné-clubs) en développant les cassettes vidéo qui se vendent dans les grandes surfaces ou dans des magasins spécialisés. Et celles-ci sont remplacées, dans la foulée de la mutation du disque de musique vinyl en CD numérique, par les DVD qui offrent un certain nombre d'avantages par rapport à la cassette demi-pouce en matière de précision de l'image transcrite sur ordinateur, de maniement,

d'usure et – ce qui n'est pas sûr – de pérennité. Cette industrie procède, comme l'industrie musicale, à d'incessantes reprises des mêmes œuvres chaque fois créditées d'une plus grande fidélité à « l'original » que l'on ne peut plus voir qu'en cinémathèque. Mais la disparition du support matériel couronne ce processus avec le téléchargement à partir de plates-formes, lecture en streaming, etc. Pour quels effets ? La nécessité pédagogique, le besoin de repères ne sont-ils pas devenus hyper prioritaires dans ce temps de brouillage des consciences, de consommation addictives, de déculturations massives ? Cette exposition n'a pas d'autre but que de tenter d'apporter des éléments de réflexion et la profondeur du temps pour identifier ce que nous regardons et dont nous ignorons la genèse et les caractéristiques. A chacune et à chacun d'adapter, commenter, compléter à partir de ce socle.



Coffret DVD de la série télévisée de Mark Frost et David Lynch *Twin Peaks*, diffusée d'abord en 1990-91 (coll. part.)



Jean Dobritz, *Le regard-écrans*, dessin à l'aquarelle et encre (coll. Nuage Vert)

DIX ÉTAPES-REPÈRES

(OU OSER UN PETIT RÉSUMÉ...)

1 PROJETER ET DÉCOMPOSER LE MOUVEMENT, DES TENTATIVES DEPUIS LA PRÉHISTOIRE
Des lanternes magiques à la décomposition du mouvement (Muybridge, Marey)

3 DES FOIRES À L'INDUSTRIE PLANÉTAIRE, L'INFLUENCE DES FRANÇAIS PATHÉ ET GAUMONT
La diffusion planétaire sous influence française où tout s'invente (Méliès, Pathé, Gaumont...), studios, actualités, plans et mouvements de caméra, montage, couleur, musique...

5 LE CINÉMA COMME ART TOTAL MÉLANT L'INVENTION DES FORMES ET LE MOUVEMENT (ALLEMAGNE, RUSSIE, FRANCE...)
Un art total : L'Allemagne de Caligari et Lang, l'URSS de Vertov et Eisenstein, la France de Gance et L'Herbier...

7 L'ARRIVÉE DE LA TÉLÉVISION DANS LES ANNÉES 1950 GÈNÈRE DU CINÉMA-SPECTACLE (COULEUR, RELIEF, SCOPE...) ET DES « NOUVELLES VAGUES » BRISANT LES MODÈLES EXISTANTS
L'arrivée de la télévision aux Etats-Unis et le relief, la couleur et le scope / Parallèlement, des « Nouvelles vagues » émergent en France (avec Resnais ou Malle et Godard, Truffaut, Varda, Rohmer...) et ailleurs (cinéma novo au Brésil)

9 LE CINÉMA, CE SONT DES CRÉATIONS PLANÉTAIRES TRÈS ANCIENNES (CHINE, JAPON, MEXIQUE, EGYPTÉ...) ET DES INDUSTRIES IMPORTANTES (BOLLYWOOD EN INDE OU NOLLYWOOD AU NIGÉRIA)
Bollywood (Inde), Nollywood (Nigeria) et des expressions sur tous les continents (Japon, Mexique, Brésil, Chine, Philippines, Egypte, Australie, Nouvelle-Zélande, Corée du Sud, Pologne, Israël, Tchéquie, Roumanie, Grèce, Turquie...)

2 À L'ORIGINE DU CINÉMA, THOMAS EDISON ET LES FRÈRES LUMIÈRE
Les débuts : Edison et les frères Lumière avec la première projection publique le 28 décembre 1895

4 A LA FAVEUR DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE, HOLLYWOOD IMPOSE SES STARS, LES LONGS-MÉTRAGES ET SA PRÉÉMINENCE PLANÉTAIRE
La Première Guerre mondiale, Hollywood, les longs-métrages et les grandes salles avec l'émergence des stars (Chaplin, Pickford, Fairbanks, Valentino, Dietrich, Garbo...)

6 AVEC LE PARLANT AUTOUR DE 1930, LES GRANDS GENRES SE DÉVELOPPENT : COMÉDIES MUSICALES, WESTERNS, POLICIERS, FANTASTIQUE, SCIENCE-FICTION, SUPER-HÉROS... ET LE CINÉMA AMATEUR
Le parlant et la mondialisation d'un art pour les masses qui influence la presse et les propagandes dans les années 1930 et 1940 : des studios sur la planète et du cinéma amateur

8 LA CONTESTATION DE L'AMERICAN WAY OF LIFE AU TEMPS DU VIETNAM ET APRÈS SE FAIT AUSSI AUX ETATS-UNIS
USA contre USA (Hopper, Cassavetes, Waters, Coppola, Scorsese, Forman, Allen...) au temps du Vietnam et de la pop music, la contestation de la société de consommation. A partir de 1970, féminisme, écologie et défense des homosexuels, accompagnent des luttes d'émancipation coloniale ou post-coloniales

10 LE CINÉMA NOURRIT TOUS LES SUPPORTS (BD OU JEUX VIDÉO) ET SE NOURRIT DE TOUS LES SUPPORTS DANS UN TOUT-NUMÉRIQUE ET UNE MOBILITÉ QUI REMETTENT EN CAUSE LES MODÈLES
Cinéma et jeux vidéo, clips, séries, Internet, portables... une dématérialisation numérique d'un cinéma qui se mêle à tous les supports dans tous les formats. Pour la défense de la diversité ou le développement des sociétés du contrôle dans l'uniformisation culturelle ?