

Histoire du Cinéma

cours du 18/09/07

Introduction

Le cinéma est une industrie, une industrie de la communication

Etant représentatif, le cinéma est très explicatif

Le cinéma a très vite été codé : - Code Economique

- Code du fonctionnement
- Code de l'esthétique
- Code du langage

Ce que raconte un film peut être raconté par un livre, un roman, une chanson. Les personnes qui décrivent un film nous font croire en une réalité qui est fictive.

Les films que nous allons étudier ne reflètent en rien le monde dans lequel nous vivons. Mais ils nous informent sur notre imaginaire.

On peut analyser un film depuis ses orientations politiques. Mais ils ne reflètent en rien la réalité.

Les films nous informent sur ce que les gens ont dans leurs têtes. Les films doivent toucher le public le plus vaste.

L'industrie a pour objectif de coïncider l'imaginaire du film et l'imaginaire du public.

En analysant les films d'hier, on peut se rendre compte de l'imaginaire des gens d'hier.

L'industrie fabrique, commercialise des produits pour la consommation.

Kinépolis est un supermarché du cinéma.

La publicité passive : affiche de grand format ou sur des bus.

Le but de la publicité passive est d'amener le consommateur à venir consommer un film.

L'objectif du cours :

Les films sont intéressants à étudier. Ils nous apprennent quelque chose du monde dans lequel nous sommes.

Le but du cours est d'arriver à ne pas consommer un film mais à voir un film comme étant un support de communication.

Nous verrons des films du cinéma muet au cinéma des années 60.

Il y a une utilisation de concepts, pour l'esthétique généralement. Ce sont des outils. Ces concepts permettent de produire une pensée sur ce concept.

Savoir utiliser ces concepts sur des films non-vus au cours.

Voir-Savoir-Consommer : Ce sont trois grands objectifs du cours

Travail personnel :

- Remise en ordre des notes de cours
 - Vérification
 - Pas de par cœur à l'examen ! Il faut savoir montrer que l'on a compris !
 - Analyser 20 films : 1 par séance de cours se rapportant à la séance précédente. Etablir des rapports entre celui vu au cours et celui vu par soi-même. Tout les concepts vu au cours ne s'appliquent pas à tout les films. Il faut faire des choix. Il faut écrire une analyse du film par rapport à la matière vue au cours en rapport à des concepts vu au cours. Faire cette analyse de semaine en semaine est la meilleure des options pour ne pas être surchargé de travail !
- Il faut également faire un résumé du film soit-même pour mieux retenir l'histoire du film et mieux s'en souvenir par la suite.
- Chaque travail doit être dactylographié !!

En juin :

Nous serons interrogés sur notre travail. Savoir expliquer un concept utilisé pour un film. Tout ce qu'on a écrit et tous les travaux rendu seront l'examen.

Lecture obligatoire d'événements qui influe sur les films. A lire et à connaître car nous serons interrogés à l'examen sur le contenu de ce livre !

En janvier :

QCM sur le cours et sur le livre.

Dispense de matières si le partiel de janvier est réussi

Il faut connaître à fond le livre car si on est incapable de répondre, l'examen est terminé !

Séance 1

Pré-histoire et invention du cinéma

28/12/1895: Naissance du cinéma. Un public est venu et a payé pour voir un film. Il s'agissait d'une projection au Grand Café à Paris par Antoine Lumière, le père des frères Louis et Auguste Lumière.

Pour que la cinématographie apparaisse, il a fallu converger 4 inventeurs:

1. La caméra obscura qui sert à produire les images
2. Les spectacles de projections de lanternes magiques (remonte aux XVIème siècle)
3. Scientifique (XVIème siècle) relève de la physiologie de la vision
4. La photographie.

1. La caméra obscura

Le principe est simple et naturel et a été découvert dans l'Antiquité! Si on prend une chambre obscure et qu'on perce un trou dans un des murs, tous les objets externes éclairés par le soleil projette sur le mur opposé et inversé l'image de tout cela.

3.

Ce dispositif produit une image:

- qui est doublement inversée (placement d'une lentille dans l'ouverture pour la remettre à l'endroit)
- dont la netteté varie suivant la distance (distance focale)
- en couleurs et en mouvements (image animée)

L'image vue peut être un spectacle, le spectacle de la nature.

Premier usage:

1. - Scientifique (d'observations pour les astronomes pour étudier les éclipses de soleil. Le spectateur se place dans la chambre pour voir le spectacle)
 - Le moine Bacon (XIIIème siècle) regarde des éclipses via cette caméra.
 - Saint-Cloud se rend compte en regardant une éclipse à l'oeil nu que l'image reste imprégnée pendant plusieurs jours.
 - Johannes Kepler (XIXème siècle) va constater une similitude entre la caméra obscura et l'oeil humain. Cet analogie permet d'expliquer le fonctionnement de l'oeil humain
2. - Adaptation de la caméra pour en faire un spectacle. Projection sur un mur transparent dans lequel les spectateurs se trouvent

Magne Naturalis (XVIème siècle) (cfr. extrait feuille annexe).

Le spectacle mis en scène avec des comédiens et des accessoires (les animaux sont fabriqués de toute pièce pour donner l'illusion qu'ils sont réel!).

3. - La caméra devient portative (à la campagne ou dans la rue, on s'en sert comme machiner à dessiner grâce à du papier fin pour reproduire l'image projetée)

L'image ne peut être vue à condition que le spectateur se trouve dans la salle obscure. Il doit être dedans!! La machine produit un spectacle d'illusions.

Elle permet de comprendre le raisonnement de persistance rétinienne.

2. Les spectacles de projection

2.1. Le théâtre d'ombres

On a donc créé des dispositifs pour créer des spectacles d'ombres, appelé "Théâtre d'ombres". Inventé au XI^{ème} siècle en Chine.

Mar Baretta aurait été le premier texte écrit en ver pour servir de récit à un spectacle d'ombres projetées.

Utilisé en Inde, Indonésie et plus particulièrement sur l'île de Java. Elle est toujours utilisée aujourd'hui.

Ce théâtre d'ombres n'est pas un simple divertissement. Il participe au renforcement de la cohésion sociale.

Le public ne voit pas la source lumineuse. Des marionnettes seront activées par des assistants.

Les poupées chinoise sont créée grâce à du parchemin. Généralement en noir et blanc, certains spectacles, grâce au parchemin conçu comme vêtements rendaient le spectacle d'ombres en couleurs.

2.2. Le Panorama et le Diorama

Le Diorama est un spectacle de projection mais est une adaptation du Panorama.

Le Panorama

Le Panorama à été inventé au XIX^{ème} siècle

Il s'agit d'un édifice cylindrique par lequel on accède par un tunnel. Il aboutit sur une plate-forme où l'on peut contempler une immense toile peinte.

C'était une véritable industrie où on fabriquait des toiles peintes de scènes de batailles, de villes, etc...

Les premiers panoramas apparaissent à Paris.

Ils permettent d'obtenir une vision grandeur nature de lieux peints.

Le Diorama

Daguerre crée cette adaptation du panorama.

Il s'agit d'une salle de spectacle (construite à Paris). Les spectateurs se retrouvent devant un écran.

Ce paysage est éclairé par une verrière située derrière la salle.

Mais il y a deux toiles du même paysage (le mont Vésuve) sauf qu'une des deux montres l'éruption du mont Vésuve. Une personne va fermer des volets pour qu'au fur et à mesure que la lumière change, le spectateur aie l'impression de voir l'éruption du Vésuve.

C'est un spectacle de projection qui utilise la lumière. Il y a du mouvement entre les deux toiles.

2.3. La lanterne magique

Il y a un projecteur (un peu comme ceux des diapositives) avec une source lumineuse (lampe à huile, à gaz, ou à l'électricité). On place entre la lanterne et l'optique, une plaque de verre peinte.

Ce dispositif sera utilisé avant tout par les hommes de religions à cause de ce côté magique car il va attirer les crédules qui vont croire en ces images projetées.

Répandu au XVIII^{ème} siècle, des lanternistes se promèneront de village en village. Le lanterniste racontait des histoires ou commentait des images d'actualité. Il jouait un peu le rôle de journaliste.

Les plaques pour lanternes magiques sont en couleur et sont animées.

2.4. La Fantasmagorie

C'est l'art de faire parler les fantômes.

Robertson (charlatan d'origine liégeoise) a suivi des cours au séminaire de Liège (pour devenir curé), ensuite à l'Académie des Beaux-Arts et des cours de physique. Il part ensuite à Paris et découvre les spectacles de Philidor. Montré dans des couvents dans un premier temps.

Ce sont des images montrées par rétro-projection.

C'était des salles sombres et des assistants se promenaient avec des petites lanternes magiques.

Les plaques peintes représentaient des squelettes ou des têtes de morts

Le fantascopie bouge sur roues ou rails pour que la lanterne se rapproche de l'écran (s'avancer vers l'écran => l'image va rétrécir, tandis que reculer par rapport à l'écran => l'image s'agrandit). Grâce à un système de lentille, l'image reste nette.

Le spectacle repose sur l'idée d'apparition.

Megascope: C'est placer des objets dans la lanterne. Il s'agit d'une modification apportée par Robertson.

Il fait aussi des projections sur rideaux de fumées. La fumée bouge. On pense alors que les images sont animées. Il montre donc des images de personnes récemment décédées.

3. La physiologie de la vision et l'illusion du mouvement

3.1. Le thaumatope

La persistance rétinienne se passe au niveau du cerveau et non pas dans la rétine directement! Ce phénomène dure 1/12^{ème} de seconde.

Ce phénomène explique pourquoi si on prend une lampe de poche dans la nuit, on ne verra pas un cercle de points mais un cercle complet.

Dr. Paris invente le thaumatoscope.

Il s'agit d'un carton avec sur chacun des côtés deux dessins différents. Deux ficelles tiennent le carton. En tournant les ficelles, le carton tourne sur lui-même, l'oeil va voir l'oiseau puis tout de suite après la cage. Nous verrons donc l'oiseau dans la cage.

L'image que l'on voit est virtuelle, obtenue par un effet d'optique.

3.2. Phénakistiscope

Créé par Plateau qui étudia à l'Ulg en 1823.

C'est donc en 1823 qu'il inventa un dispositif qui exploite ses recherches dans la vision.

Le Phénakistiscope est un disque fixé sur un bâton et parcouru de trous et orné de dessins allant du centre vers le bord. En faisant tourner le disque, l'oeil conserve l'image alors qu'il ne la perçoit plus grâce à la décomposition du mouvement

Variante: Le Zootrope

Il s'agit d'une bande de papier située à l'intérieur d'un cylindre percé.

3.3. Le Praxinoscope

Inventé par Emile Reynaud en 1877.

On regarde l'image réfléchi au travers de miroir.

4. La photographie

Inventé par Nicéphore Niepce pour reproduire des gravures.

Il installe du sel d'argent sur une plaque dans une boîte sombre (il fallait plusieurs heures de pause)

Il demande de l'aide à Daguerre (qui est l'inventeur du Diorama)

Il vend son invention à l'Etat Français.

En 1839 a lieu l'annonce officielle de la sortie de la photo (le temps de pause était alors de 20 minutes)

Talbot est l'inventeur du procédé Négatif/Positif. En faisant passer la lumière dans le négatif, il obtient un positif.

5. Premières convergences

5.1. Le théâtre optique d'Emile Reynaud

Reynaud va vouloir projeter à un large public l'image de son praxinoscope. Mais il arrive trop tard car le cinéma était déjà né.

5.2. La chronophotographie

En 1870, Muybridge prend des clichés d'un cheval au galop grâce à une batterie d'appareils photos prenant des photos en 1/10^{ième} de seconde.

Marey va découvrir les photos de Muybridge et se rend compte qu'il en a besoin pour étudier la nature.

On pourrait dire que Marey invente les premiers films (de quelques secondes). Il était intéressé par la physiologie du mouvement.

Son assistant, Demeny, trouva un moyen de recomposer le mouvement: Le phonoscope (un disque de verre). Il associe le son et l'image en indiquant le texte prononcé sur ses lèvres: "Je vous aime".

5.3. Le kinétoscope

Inventé par Edison (qui est l'inventeur du phonographe qui est le premier enregistreur de son ainsi que l'ampoule)

Le kinétographe est une sorte de cinéma.

Le kinétoscope est une visionneuse pour un seul spectateur. Il restitue le mouvement mais ça n'est pas encore du cinéma à proprement parler. Il n'est donc pas un dispositif de projection car il ne peut être vu que par une personne à la fois!

Black Maria est le studio d'enregistrement des films pour le kinétoscope. Ces films ne racontent pas une histoire mais une action. La scène se déroule sur un fond noir.

La photographie en couleur apparaît en 1907.

En 1895, les frères Louis et Auguste Lumière, industriels, vendeurs de plaques photographiques, mettent au point un système tout simple, en février 1895: Le cinématographe. Par le principe du dé à coudre. Le cinématographe est très petit. C'est une caméra et un projecteur (lorsqu'il se retrouve devant une lanterne).

Une projection à un public est donc possible

Ils donnaient l'illusion du mouvement. Le cinématographe utilise la photographie

La poussière est un mouvement naturel (cfr Destruction d'un mur des Frères Lumières).

Séance 2

Le cinéma des premiers temps

Les historiens de l'époque ont pensé que les premiers films étaient primitifs, inachevé. Tous les cinéastes avait, cependant, la conviction de faire un cinéma de modernité grâce à cette nouvelle technologie

En 1890, les frères Lumières dépose le nom "Cinématographe" dont il ne reste plus que le diminutif "Cinéma" à l'heure actuelle.

Le cinéma des attractions se trouvait sur les champs de foire, mais également dans les music hall. Aujourd'hui, on retrouve ces "cinémas d'attractions" à la télévision dans les talk-show, dans les feuilletons et séries télévisée.

Le Music Hall, c'était pendant toute une soirée un prestidigitateur, un magicien, un dompteur de chien savant, etc....et l'on montrait également l'un ou l'autre petit film. Un film Lumière était une attraction.

Film des Frères Lumière

Les Frères Lumières étaient des industriels et des ingénieurs. Ils vont utiliser leurs caméras pour montrer leurs réalisations. Les tous premiers films montraient leurs familles, leurs bien, les gens et lieu qu'ils fréquentent. Un de leur premier film, "L'arrivée du train en gare de La Ciotat". Ils vont demander à leurs membres de familles et à leurs domestiques de participer à ce film. Il s'agit donc d'une pure mise en scène. Le point de vue était particulier car il s'agit d'une position oblique mais qui n'est pas avantageuse. On ne voit pas au début les gens qui attendent le train...

Les frères Lumières ont prévus à l'avances cet espace entre les gens qui attendaient le train et ceux qui sortaient du train arrivé en gare. C'est déjà faire une sorte de mise en scène. Ils sont limités également au niveau de la pellicule: seulement 50 secondes!!!! Ils ont, donc, commencé à tourner la manivelle de la caméra dès que le train rentrait en gare.

Il y a donc un choix de l'angle de vue et de la durée

Sortie d'Usine

Les frères Lumières montrent leurs biens: Leur usine.

Il avaient prévu le nombre d'ouvriers et d'ouvrière qui allaient sortir de l'usine. L'homme qui regarde par la petite porte est en train de regarder la caméra pour prendre ses ordres.

Il y a un choix photographique pour l'angle de vue, le cadre et le moment de cette prise de vue.

Sortie d'usine est le tout premier film des Frères Lumière!!!

Il s'agit d'un film social où l'on montre des groupes d'ouvriers et d'ouvrières tel qu'ils sont. Il y a aussi un rapport de classe du patron à l'ouvrier pour le tournage pour l'ouverture des portes et demander aux ouvriers et ouvrières de sortir.

Ce n'est pas la réalité dans tous leurs films, ce sont des mises en scène non des documentaires.

Le déjeuné de bébé

L'arrière-plan de la scène avait fasciné le public car il y avait un mouvement naturel: le vent, l'air qui passaient dans les feuilles et qui, par conséquence, bougeaient.

En mer par gros temps

Le public était fasciné par ce qu'il voyait: le mouvement de l'eau. On avait toujours l'habitude de voir des mouvements censés être reproduite par des traditions picturales. Gustave Courbet, notamment avec son tableau "La Vague", pour représenter le mouvement des vagues.

Démolition d'un mur

Ce n'est pas le mur qui compte mais ce qu'il dégage: de la fumée, de la poussière. Et puis la lecture inversée (à l'envers) en faisait un spectacle fantastique.

L'arroseur arrosé

Il s'agit d'une histoire déjà connue. C'était une des toutes premières adaptations. Il s'agit d'une scène extérieure mais cadrée. (à cause du hors champs et du champs lorsque le jardinier ramène son assistant devant la caméra pour le rosser)
Il s'agissait de l'un des premiers films burlesque.

Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saule

Les Frères Lumière vont envoyer des opérateurs pour ramener des vues photographies dans les quatre coins du monde.

Ces petits films relevaient de l'actualité et étaient revendu à des forains.

Dans ce film, il s'agit de l'arrivée de photographes. Ils ne sont pas étonnés de la caméra et de l'opérateur puisque ce sont des photographes.

Ces films étaient, souvent, montré le jour même.

Départ de Jérusalem en train

Il s'agit du premier déplacement de caméra en la mettant sur un train. (Prolio était un opérateur italien des Frères Lumières qui filma Venise en gondole).

Pompiers à Lyon

On voit les difficultés de cette prise de vue. L'opérateur voit arriver le premier camion de pompier et ensuite la deuxième voiture de pompier et puis plus rien. L'action s'est passée trop vite pour ensuite laisser la place au badaud.

Il y a, ici, un choix du point de vue et un choix du moment.

Il y a une logique documentaire mais traversée par toute sorte de mises en scènes

Il y a une logique industrielle, propriétaire (filmer leurs bien), coloniale aussi (le monde est un grand jardin où l'on va filmer les images pour les ramener en France).

Cinq grandes sociétés de production

Cinq sociétés de production existent à l'époque:

- Lumière
- Méliès (qui deviendra Star Film)
- Star Film
- Pathé
- Gaumont

Au départ, ce sont des court-métrages. (Mais à l'époque, des films de 12 minutes étaient considérés comme des long-métrages en rapport aux films Lumière. Donc l'utilisation du nom court-métrage est relatif...!!!)

Ils vont industrialiser le cinéma pour vendre leurs films à des forains.

Il y avait la présence des bateleurs à l'entrée des cinémas forains afin d'ameuter la foule à venir voir les films.

Les genres

- Comptes
- Historique (appelé Péplum en Italie)
- Des poursuites (appelés plus tard films burlesques)
- Les films de propagande religieuse
- Des actualités (mais en réalité, elles sont reconstituées (exemple: le sacre d'Edouard VII)).
- Les féeries (inspiré par les scènes de Music Hall et opérettes. On retrouve ce modèle dans les cartes postales. C'est très représentatif du cinéma des premiers temps.
- Les films moralisateurs. Il s'agit d'agir sur la conscience des spectateurs en montrant des drames sociaux.

Georges Méliès

C'est un personnage passionnant qui découvrira le cinéma à la première projection des frères Lumière au Grand Café en 1895. Il demande aux frères Lumière de leur vendre leur appareil.

Antoine Lumière (le père) ainsi que les frères Louis et Auguste Lumière ont refusé de lui vendre. Antoine Lumière aurait dit à Méliès que le cinématographe n'aurait aucun avenir. Mais nous n'avons aucune certitude de cette phrase qu'aurait prononcé Antoine Lumière.

Méliès était le voisin d'Antoine Lumière. Il était devenu directeur d'un théâtre, "Le théâtre Houdin" où il donne des spectacles de prestidigitateur. Il y a des spectacles tous les soirs. Quand il découvre le cinématographe, il se rend compte qu'il a trouvé un nouveau spectacle pour son théâtre.

Suite au refus des frères Lumière de lui vendre leur invention, il se rend en Angleterre et trouve William Paul qui créa un appareil de projection. Méliès le transformera de manière à en faire une caméra. Ces films s'inspirent de scènes fantastiques (exemple: "Le Château de Mesma", "l'Escarpolette polonaise").

Les vues animées sont les premiers films de Méliès.

Dans sa propriété de Montreuil, il construira le premier studio de cinéma en France. Ce studio a été construit en pensant à l'espace théâtral et la caméra à son propre local et elle ne bouge pas. Il y a des trappes pour faire monter et descendre des comédiens ou des éléments de décor.

Il y a également une verrière pour laisser passer la lumière du soleil.

Méliès conçoit ses films, d'abord comme un spectacle de prestidigitation et ensuite de théâtre.

La logique des films de Méliès est théâtrale. Ce qu'il filme est fictif et raconte une histoire

Attention, question d'examen:

Au théâtre, un texte de théâtre est construit en plusieurs actes. Et chaque acte est découpé en tableau (qui nous viens du vocabulaire théâtral de l'époque)

Le mot action signifie toutes actions dans un tableau (décor) donné.

Voyage dans la Lune

Ce film est découpé en 16 tableaux:

1er: société d'Astronomie incohérente

2ième: Usine où l'on construit un obus géant

3ième: vue d'ensemble des usines, fonte du canon géant.

4ième: entrée des astronomes dans l'obus géant

etc....

Il y a un récit, une narration. C'est l'assemblage des différents tableaux qui constitue un spectacle cinématographique.

Il y a donc une logique de spectacle et de la narration

Méliès invente le trucage. Il se rend compte que le cinéma peut être une machine à illusion. A cause d'un blocage de sa manivelle lors d'un tournage, il se rend compte que des hommes sont remplacés par des femmes et un bus par un corbillard)

Les quelques films vus sont composés en un seul tableau. Il y a énormément de "montage" photographique: Arrêt de caméra
"Le locataire diabolique" est parsemé de collage (arrêt de caméra, reprise de la caméra après modification)
On ne parle pas de montage mais bien de collage. Il y a beaucoup de trucages sténographiques (les trappes)

Pathé

Cette société de production existe toujours.
Le Pathé Palace est une salle de cinéma du groupe Pathé située à Bruxelles.
L'emblème de Pathé est le coq et on le retrouve présent dans tous les films.
Pathé est un chef d'entreprise, charcutier de par l'entreprise de son père. Il commencera par vendre des phonographes Edison aux forains ainsi que des cinématographes.
Ensuite, il souhaitera produire des films et il va regrouper les personnes dont il a besoin.

Méliès est un artisan qui fait tout lui-même (il écrit, met en scène, crée les décors).
Pathé, lui, gère. Il pensera à associer le phonographe et le cinématographe pour avoir du son et de l'image.

Pathé deviendra une des entreprises cinématographique la plus importante au monde. On fabriquait des caméras, des projecteurs, de la pellicule, etc...Il y aura de nombreuses succursales (notamment la Russie, etc...)

Pathé commencera par créer un réseau de salle (en lieu et place du cinéma forain).
La production Pathé est énorme entre 1900 et 1910. Les films produits sont dupliqués dans des centaines d'exemplaires.

Pathé, habile homme d'affaire, va lutter contre le problème de la piraterie par les forains, notamment. Ceux-ci vont essayer de les dupliquer. Ils les reproduiront généralement mais sans couleurs...

Les grands films de cinéma de l'époque se plagient les uns les autres. On se retrouve souvent avec plusieurs versions de films (Lumière, Méliès, Pathé).
Pour contre-carrer la piraterie, Pathé instaurera la location. L'exploitant n'étant plus propriétaire du film, les forains, notamment, n'auront plus le temps de les dupliquer.

Pathé sait trouver les bonnes personnes:

Ferdinand Zecca. Fils de concierge, il a travaillé aussi au Music-Hall. Il lancera la mode du film moralisateur. Le drame social.

Roméo Bosetti se spécialisera dans le film burlesque.

Gaston Velle, prestidigitateur, se spécialisera dans les féeries.

Pathé engagera des acteurs:
- Max Linder

La firme Pathé avait développé une succursale en Belgique: "Pathé-Belge-Cinéma" où il a construit une salle de projection ainsi que le premier studio d'enregistrement en Belgique. Il s'adresse à Alfred Machin, qui produira des films locaux pour la Belgique et la Hollande.

L'homme qui a mangé du Taureau

Réalisé en partie en studio et à l'extérieur. Il est construit en une série de tableaux (un tableau est une action dans un décor)

Il y a un début, une fin, mais on pourrait rajouter au milieu d'autres sketch.

Il n'y a pas encore de plans mais une série de tableaux formaient un récit.

Par le trou de la serrure (1901)

Tableau du domestique. Et autant de tableau pour chaque trous de serrure au travers desquelles il regarde.

Ce film est vulgaire. C'est du voyeurisme. C'est un film assez grivois qui a contribué à dire que le cinéma des premiers temps était vulgaire et que la bourgeoisie ne devait pas se mêler à ça puisque les films étaient montrés sur des champs de foire. Donc les films ont été conçu pour le public qui fréquentaient les champs de foire.

On va exploiter un dispositif de voyeurisme à des voyeurs. On voit une scène dans une pièce, on est donc des voyeurs.

Tout ça n'est pas dû au hasard car ce film est construit sur le regard

Le cheval emballé (1907)

Film poursuite, burlesque. Il y a des poursuivant et des poursuivis.

Gaumont

Léon Gaumont fonde dès 1895 des studios. C'est un ingénieur. Le studio le plus important est à Paris et il construira également des salles de cinéma. Le Gaumont Palace sera la plus grande salle de cinéma au monde.

Gaumont s'intéressera à la technique. Il s'intéressera aux couleurs grâce au chronochrome (mais vite abandonné car très cher!!)

Alice Guy sera la première femme cinéaste engagée par Gaumont. Puis elle sera envoyée aux USA.

Louis Feuillad, un autre réalisateur, s'intéressera au serial (série). Des films qui reviennent d'épisodes en épisodes avec les mêmes personnages et acteurs. Ce sont toujours des films policiers.

Feuillade s'appuiera sur la littérature populaire.

Emile Paul est le fondateur du cinéma d'animation

1908: Le cinéma va se sédentariser et accueillir un public bourgeois. Des films, soit disant cultivés seront produits: "Les misérables", des pièces de théâtre, ou ils feront appel à des

acteurs célèbres (tel que Sarah Bernart) et des compositeurs connus pour créer les musiques de films.

La société du film d'art et la SCAGL, des succursales qui se spécialiseront dans le cinéma, culturel, etc...

Mode de représentation primitif

QUESTION D'EXAMEN:

Caractéristique: - la fixité de la caméra. Cette fixité est matérialisée par un placard chez Méliès

- Elle occupe une position frontale
 - Elle filme de façon horizontale.
 - Le point de vue de la caméra est celui du monsieur de l'orchestre
 - Des vues (courtes scènes de 50 secondes). Le cinéma est construit en tableaux. Un assemblage de tableau. Le tableau est une unité de langage primitif. Unité d'action, de langage, de décor. Un décor différent (action différente et chaque action étant filmée de manière continue) par tableau. Ces tableaux sont authentiques. On peut en retirer sans que cela ne gêne ceux qui précèdent
- Absence de montage. On parle de collage, de suite de tableau. Quand il y a un collage, la caméra reste fixe et horizontale
- Plan emblématique (le mot plan est inadéquat à l'époque, c'est un tableau). Ce tableau est court et nous présente le personnage principal. Ce tableau était vendu séparément aux forains. Il y avait une coupure entre le tableau et le reste du film. Ce tableau deviendra, plus tard, le générique. Il est à l'origine du générique où l'on mettra les noms des acteurs.
- Les films ne sont pas silencieux. Il y a un accompagnement musical: au piano, à l'accordéon, au violon (principalement)
- Tous ces films sont bonimentés. Le forain commente le film grâce à un livret fourni par le producteur pour les bonimenteurs. Ces films étaient donc des spectacles.
- Principe d'antériorité. Ce sont des films qui s'adressent à nous. Ils nous parlent (exemple: des gens qui saluent, des badauds qui regardent la caméra, Méliès qui nous explique par des gestes ce qu'il va faire, etc...)

9/10/03

Séance 3

La mise au point du langage cinématographique

On est passé d'un mode de représentation primitif, dans le même temps, à ce qu'on pourra appeler le cinéma classique

Le mode de représentation primitif est fondé sur des unités de langages qui sont:

- la vue (petits films de 50 secondes)
- le tableau (qui va se généraliser et se baser sur une logique théâtrale)

Le mode de représentation primitif:

1. Unités de langage: la vue ou le tableau
2. Position de la caméra: fixe, frontalité, distance
3. Espace centrifuge (autarcie du tableau)
4. Collage (assemblage (des tableaux))
5. Temporalité non-linéaire (on peut toujours ajouter ou retirer une scène, il y a des élipSES considérables entre les tableaux)
6. Non-clôture du récit (principe de discontinuité)
7. Principe d'extériorité du spectateur (interpellation, regard caméra)

Edwin S. Porter (1869-1941)

Cinéma américain

Porter était un simple projectionniste travaillant dans le laboratoire d'Edison. Il vendra des appareils de caméras.

Il sera sollicité pour faire un film:

The life of an American Fireman

Il s'agit d'un film simple qui décrit de façon documentaire, puis mis en scène, l'action des pompiers américains.

Ce film assemble des choses hétérogènes, des vues externes et des tableaux (vues internes)

L'action principale:

- Dans le premier plan, on voit deux actions: un pompier et une femme qui met un enfant au lit. On sait que ces deux actions sont simultanées (qui se passe en même temps)
- La caméra rompt le principe de distance en appelant ce qui deviendra le gros plan
- Le sauvetage nous est montré deux fois, en deux tableaux successifs:
 1. Le premier tableau est pris à l'intérieur de la maison (le pompier sauve la femme)
 2. Le deuxième tableau est une vue de la façade de la maison et du sauvetage

Il n'y a donc que deux actions

1. La femme crie à la fenêtre. Mais a été découpé en deux tableaux successifs.
2. Le pompier sauve la femme, en deux tableaux également.

On a filmé la scène d'une traite!!!

Cela montre la difficulté que Porter n'a su résoudre:

- Comment filmer deux actions simultanées (montrer ce qu'il se passe à l'intérieur et à l'extérieur)
- Le mode de représentation dis: une action = un tableau
 - ➡ Une action avec le même décor intérieur, une même action, simultanée, filmée depuis l'extérieur

Comment exprimer une simultanéité dans un système où les images sont successives?
Dans le mode de représentation primitif, la temporalité est discontinue. A l'époque, cela ne gênait pas.

Pendant un temps, ce film avait été remonté dans les années 30 pour suivre le modèle de montage du cinéma classique.

The Great Train Robbery

C'est un autre film de Porter.

Il s'agit d'un film de 1903 qui est le premier western de l'histoire du cinéma.
Le sujet traite de l'attaque des trains.

Ce film est traité en un ensemble de 14 tableaux pour 12 minutes.

➡ **Il s'agit d'un long-métrage pour l'époque!**

Il y a 3 actions: - l'attaque
- l'alerte
- la poursuite

Il y a également, à la fin, un plan emblématique qui nous montre en plan rapproché, le chef des bandits.

1er tableau: attaque du télégraphiste avec trucage à la fenêtre
➡ Il y a donc une double exposition de la pellicule

Il y a deux actions simultanées: - le bureau du télégraphiste
- l'arrivée du train

Tableau 7: fuite des bandits avec la locomotive

Tableau 8: arrêt de la locomotive

Il y a, ici, un problème de discontinuité spatiale car il y a une absence de raccord entre la fin du tableau 7 et le début du tableau 8. Il n'y a pas de raccord (même décor et train passant de la voie de droite à celle de gauche)

Tableau 11: le télégraphiste donne l'alerte au saloon.

Tableau 12: la poursuite s'engage

Nous n'avons pas de repère temporel précis. On doute du fait que les cow-boys aient retrouvé aussi rapidement les bandits.

Ici, le problème de Porter est un problème de simultanéité. Il y a une discontinuité temporelle. Mais cette discontinuité temporelle ne gênait pas les spectateurs de l'époque. Porter essaye de faire des films complexes. Il essaye de sortir des contraintes des films primitifs mais n'y arrive pas.

Nickelodeon: c'était le nom porté par les salles de cinéma aux Etats-Unis à l'époque

David Wark Griffith (1875-1948)

Il est considéré, à juste titre, comme le père du cinéma américain.

Il est le fils d'un colonel sudiste.

Il fait divers métiers:

- Journaliste
- Acteur de théâtre
- C'est en tant qu'acteur qu'il joue pour Edison
- Il écrira des scénarios

En 1908, il devient réalisateur à la vidéographe. Il tournera en moins de 5 ans 467 courts-métrages.

Il sera un grand découvreur de talent:

- acteur et actrice
- réalisateur

Son actrice "fétiche" sera Lilian Gish.

Elle deviendra une grande dame du cinéma américain jusque dans les années 50.

Il y aura aussi:

- Douglas Fairbanks
- Mary Pickford (appelée "la petite fiancée d'Hollywood")
- Charlie Chaplin (qui sera son associé)

Toutes ses personnes font partie de la United Artist (les acteurs associés)

The Lonedale Operator (1911)

Court-métrage d'une attaque du bureau de la télégraphiste par des bandits.

Ce court-métrage dure 11 minutes et 30 secondes et compte 77 plans.

Et l'on peut véritablement appeler cela des plans car chacun d'entre eux dure en moyenne 10 secondes.

Le titre du film focalise sur le personnage principal: la télégraphiste

Il y a bien: - une attaque

- une alerte
- une poursuite

A la différence du précédent film, il y a une présentation des personnages et des lieux. Après, il y a l'attaque et l'alerte est immédiatement envoyée. Les secours arrivent immédiatement.

Griffith applique le principe de l'alternance:

- une attaque
- une alerte
- une poursuite

La poursuite va commencer alors que l'attaque n'a pas encore commencé.

Il y a une alternance d'événement. Il y a un effet de suspens: il sait que l'alerte est donnée mais vont-ils arriver à temps?

C'est un pas de géant dans la narration cinématographique

Griffith va faire de l'alternance, véritablement, un principe narratif. Et ce, grâce aux raccords.

Griffith prend le temps: - de raconter l'histoire d'une romance entre un cheminot et la fille d'un télégraphiste

- Il n'y a pas de relation signifiée par le film.
- Le cheminot va rejoindre son amante.

➡ On passe d'un plan par personnage qui finira par un plan pour les deux personnages.

Attaque: alternance en 3 points

1er point: bureau de la télégraphiste

2ième point: bandit à l'extérieur du bureau de la télégraphiste

3ième point: le fiancé dans la locomotive

La film alterne ses trois éléments-là.

Il y a aussi un raccord:

- La télégraphiste regarde vers la droite, la porte en train d'être démolie.
- Les bandits démolissent la porte qui se trouve sur la gauche.

➡ Raccord du regard.

Le 3ième plan est le cheminot dans son train. Il est dans un autre espace. La caméra filme en plus gros plan et en diagonale.

Les bandits pénètrent dans le bureau de la télégraphiste et se font maîtriser par ce qui semble être une arme.

Bandits et télégraphiste se regardent. Il y a donc alternance en deux points avec le cheminot qui arrive avec sa locomotive.

➡ Cela aboutit avec la télégraphiste à gauche, les bandits à droite, l'amoureux au centre.

Ensuite, il y a un gros plan de la clé anglaise. Il s'agit d'un plan sinecdotique. C'est une synthèse de la scène qui vient de se dérouler.

En résumé:

- Il y a alternance en 3 plans: les 2 premiers convergent
- On a une alternance en 2 plans

- Puis le plan sinedoctique

Résumé de Griffith

- Il n'y a plus de saut dans la temporalité. On ne peut plus enlever de plans car il y a une continuité du récit. Et il y a un découpage de plan en un certain nombre d'actions.

The Birth of a Nation (1915)

Ils s'agit du premier long-métrage de Griffith. Le film fait date: 1915. C'est un film qui dure 3 heures: 12 bobines de projections et il comprend 1500 plans. C'est une super grosse production.

Il y a eu des investissements financiers considérables mais le film rencontre un énorme succès.

Il y a le principe d'alternance pour la mise en scène.

Il va utiliser toute l'échelle des plans (du gros plan au plan d'ensemble).

Il utilisera toute une série de raccords entre ces plans.

Déroulement du film

Ce film raconte l'histoire de deux familles, deux histoires d'amour et d'amitié: Les Stoneman (américain du nord) et les Cameron (américain du sud)

Ces deux familles sont présentées avant la guerre de sécession. Cette guerre éclate avec une longue description de la bataille de Pittsburgh. Le père Cameron sera sauvé par le film Stoneman et le met dans un hôpital. Arrive la fin de la guerre, Lincoln pardonne aux sudistes. Il sera assassiné. Stoneman (personnage fictif) deviendra alors l'homme fort des Etats-unis après Lincoln. La période de reconstruction des Etats-Unis. Stoneman agira à l'inverse et sera pour la division. Il enverra milite Sylas Lynch pour amener la communauté noire dans le sud. Les sudistes blancs réagissent. Ben Cameron met sur pieds une milice: Le Klu Klux Klan. Il s'agit d'une vision raciste qui existe toujours. Il y a un partage d'idée d'extrême droite.

Sylas Lynch voudra se marier avec Elsie Stoneman. Sylas Lynch va amener des milices noir et ils vont enfermer Ben Cameron.

The Birth of a Nation est un film qui fait l'apologie du Klu Klux Klan. Un film raciste qui montre la naissance d'une nation dominée par des blancs.

Il y a le principe d'alternance dans la continuité narrative.

Il y a l'utilisation de raccords dans l'axe

Il y a, dans ce film, un puissant contenu idéologique. Avec ce film, le cinéma découvre qu'il est aussi un puissant moyen de discours, de communication idéologique, de manipulation des foules.

Ce qui change avec le cinéma des premiers temps:

- La caméra est mobile. Chaque scène est alors découpée en plusieurs plans. Des raccords dans l'axe sont utilisés.
- L'échelle des plans: du gros plan au plan d'ensemble

Autres métrages de Griffith

1. Intolerance (1916)

En réaction aux critiques faites sur une naissance d'une nation, Griffith fait preuve d'une grande originalité.

Le système narratif, de montage est composé de 4 histoires différentes qui traitent toutes d'intolérance.

1^{ère} histoire: période 1910, grève ouvrière. L'histoire d'une erreur judiciaire. Condamné à la pendaison et sauvé inextrémisme.

2^{ème} histoire: Babylone. L'histoire d'une rivalité entre grands prêtres. Griffith reconstitue un palais Babylonien gigantesque.

3^{ème} histoire: 16^{ème} siècle. Catherine de Médicis. Guerre de religion. Massacre de Saint-Barthelemy.

4^{ème} histoire: Histoire de la passion du Christ.

Ces 4 histoires sont racontées simultanément, en parallèle. Elles avancent petit à petit, de front. Ce type de narration est un type de montage : le montage parallèle.

Ces histoires appartiennent à 4 univers spatio-temporels différents. Ces 4 diégèses sont radicalement distincts.

Il y a un lien entre ces 4 histoires : l'idée d'intolérance à travers les âges. Susciter dans l'esprit du spectateur l'idée d'intolérance.

2. Le Lys brisé (1919)

Mélodrame qui raconte comment une jeune fille est victime de la violence de son père. La fille quitte la maison paternelle pour se réfugier chez un ami chinois.

Ce film est construit sur l'alternance. La fille et le chinois ensemble, le père de l'autre. Il y a aussi une opposition idéologique: l'idée de violence (le père boxeur) et l'idée de douceur (chinois doux).

➡ Il y a un effet de montage alterné.

Séance 4

Le cinéma muet américain (1915-1930) **Naissance d'Hollywood**

Depuis Porter et Griffith, on peut réellement parler de plans. On découpe les scènes, la caméra n'est plus fixe. On peut parler de montage des plans.

Le spectateur se trouve immergé dans un espace. Le film veut l'intégrer dans l'espace diégétique, la fiction.

Ce mode de représentation institutionnelle correspond, à partir de 1915, au cinéma classique.

Par rapport au cinéma d'aujourd'hui, il manque le son. Mais il y a toujours eu du son dans les films muets avec de la musique et des bonimenteurs.

Le cinéma va se développer industriellement aux Etats-Unis, en France et en Allemagne.

Etats-Unis

Comment Hollywood est devenu Hollywood ?

Les films qui ont été réalisés dans les années 20. Nous nous axerons sur deux cinéastes :

- Tod Browning
- Erich Von Stroheim

Ils ont en commun d'avoir été rassemblés sous une appellation, par un critique français, sous le cinéma de la cruauté.

Les cinéastes de la cruauté sont des cinéastes qui sont à l'opposé d'un cinéma américain qui prête à rêver (The Dream Factory comme appelé là-bas).

Ces deux cinéastes feront des films de fictions réalistes. Sans enjoliver les corps, souvent maltraités. Cela ne veut pas dire qu'il dépeint des situations de cruauté.

Tod Browning

Tod Browning est un cinéaste fort intéressant qui a fait une œuvre qui s'est construite sur la douleur et la cruauté.

- Les spectateurs des films de Browning sont transformés en voyeurs de spectacle de foire.
- Nous allons voir ses films comme les publics des champs de foire qui regardaient des êtres difformes, immondes.
- On regarde les films de Browning comme des curiosités fantastiques.
- Ses films sont des intrigues mélo-dramatiques mêlées avec des images épouvantables.
- Tod Browning fera ses débuts au cirque. Selon la légende, il serait tombé sous le charme d'une danseuse et il est rentré dans cette troupe. Il sera rabatteur, bonimenteur ou encore comme homme sauvage (Wild Man). Il sera en fait enfermé dans une cage pour vociférer et amener les foules. C'était une activité humiliante (on retrouvera ces traces humiliantes dans son cinéma). Il travaillera avec un magicien.
- Browning a fait une expérience du monde forain, de l'illusionnisme et du divertissement.
- Il rencontrera Griffith et il jouera dans quelques films.

- Il deviendra vite scénariste
- En 1915, il conduit ivre au volant de sa voiture et tue un acteur. Browning sera blessé également et restera un an au lit. Victime de blessures et de fractures ainsi que le fait d'avoir tué un acteur vont influencer Browning. Il en gardera des traces à vie et également dans ses films puisqu'ils seront tournés vers la douleur.
- The Mystery of the Leaping Fish: Il écrit le scénario de cette grosse farce où Douglas Fairbanks joue le rôle d'un Sherlock Holmes drogué et toxicomane.
- Il commencera à réaliser des longs métrages. Browning sera le spécialiste du mélo-drame:

Quelques grandes caractéristiques du mélo-drame :

- Le handicap
- Le malheur
- L'amour impossible
- Le secret
- L'aveu du secret
- Les rebondissements spectaculaires et inattendu

Il ajoute à cela des histoires de crimes, de culpabilités et de châtements.

- Dès le départ, Browning crée un univers dur et cruel.
- Il rencontrera Irving Thalberg qui est un grand producteur à la MGM et qui va orienter Browning et lui donner un élan.
- Browning rencontrera un acteur qui deviendra son acteur fétiche : Lon Chaney (appelé 'L'homme aux mille visages'). Un vrai caméléon pouvant changer de visage, de personnalité et il était un incroyable contorsionniste. Un acteur capable de donner toutes formes à son corps. C'est un véritable phénomène de foire. Lon Chaney va privilégier les personnages d'imposteur, de charlatan. Il partage avec Tod Browning cette souffrance. Il va s'infliger des douleurs atroces pour lier ses bras et ses jambes qui lui faisaient réellement mal et qui rajoutaient encore plus de réalisme à ses personnages.
- Lon Chaney décédera en 1930 lorsque le cinéma deviendra parlant.

Après cela, Browning rencontrera un autre acteur important: Bella Lugosi avec qui il adaptera "Dracula". Un film sonore qui a très bien marché et qui va lancer la mode du fantastique au cinéma.

Ayant des problèmes d'alcools, etc...Browning sera écarté des plateaux mais il se verra confier la réalisation de "Freaks" (monstre). Film montrant de vrais monstres de foire. Il les trouvera réellement sur les champs de foire.

Le film est tout à fait différent des spectacles de foire. Le film mettra en scène l'histoire mélodramatique entre l'amour impossible d'un nain et d'une trapéziste très belle. Mais elle apprend que le nain a énormément d'argent et elle va se marier avec ce dernier et tenter ensuite de se débarrasser de lui pour avoir sa fortune

Ce film fera un grand scandale et sera interdit et oublié jusque dans les années 60.

Freaks sera un échec commercial pour ces raisons-là. La MGM ne voudra plus faire de film avec Browning.

Si son cinéma fascine toujours aujourd'hui, c'est grâce à son travail sur les visages ("tronches") et les corps. C'est une expérience unique

L'inconnu (1927)

Histoire d'un homme qui n'a plus de bras et qui est lanceur de couteaux dans un cirque et qui est amoureux de la femme avec qui il travaille et qui est la fille du patron du cirque...

Autres réalisateurs :

Erich Von Stroheim

Figure mythique, également, du cinéma américain. Mythomane qui s'invente une biographie prestigieuse. Il est issu d'une famille viennoise, de commerçant. Il fréquente la jeunesse dorée et rentre dans l'armée. Mais il déserte et émigre aux Etats-Unis. Il arrive à Hollywood en 1914.

Il fera divers petits métiers :

- cascadeur
- figurant (dans "Naissance d'une Nation")
- ensuite il sera acteur et sera dans l'entourage de Griffith (qui lui donnera un sens de la démesure)

Il prétendra qu'il est un aristocrate autrichien.

Il fera un premier film pour la Universal: "La loi des montagnes" et sera rebaptisé contre son gré: "Mari aveugle".

Ce film aura un budget 20 fois supérieures et aura du succès car il fait scandale parce que son personnage de lieutenant autrichien ridicule séduit.

Erich Von Stroheim compris qu'on ne fait pas de beaux films avec des beaux sentiments mais avec des pulsions primaires.

Von Stroheim jouera toujours dans ses films dans des rôles négatifs de personne ne voulant que du sexe et de l'argent.

Il obtient le pouvoir de faire des films plus longs et avec d'autres décors que des toiles peintes. En 1921, il réalise "Folie de femmes" avec un budget colossal. C'est un film mégalomane inspiré de Monte-Carlo.

En 1924, Von Stroheim réalise "Les Rapaces". Un film dans lequel on retrouve la corruption, la violence, la luxure et la débauche. Film de 8H, il sera fortement réduit et passera à 100 minutes.

Ce film marquera en Europe, Einsestein en Russie et Jean-Renoir en France.

Von Stroheim fera des films démesurément trop longs.

Il tombera en disgrâce et sera écarté des plateaux en 1932. Il poursuivra néanmoins une carrière d'acteur dans "La Grande Illusion" et "Sunset Boulevard" de B. Wilder

La naissance d'Hollywood

1. L'ère des Nickelodeons

On va coder le langage cinématographique et il sera imposé à toutes les productions américaines et après 1945, au reste du monde.

La première firme était celle d'Edison (qui avait engagé Porter). D'autres studios (firmes) apparaîtront : Votagraph (Brooklyn en 1906). Cette firme réalise des feuilletons de la vie documentaire.

On hésite pas à tourner dans l'Ouest car il y a de vastes paysages, de très bons ensoleillements pour jouer des Westerns.

Sur la côte Est s'installe Pathé firme et une succursale de la Star Film de Georges Méliès (à New-York).

Sur le plan de l'exploitation, on ouvre une salle de cinéma à Pittsburgh en 1905, appelée Nickelodeon



- Le Nickel était une pièce de 5 cents qui était le prix d'entrée pour ce cinéma
- Odeon est un théâtre

Au départ, un Nickelodeon est une arrière-boutique d'un magasin de fourrure, de quincaillerie, etc...

Nickelodeon signifie toute salle de cinéma projetée pendant toute une journée.

Ces derniers vont se développer et devenir très rentable. En quelques années, ces commerçants qui ouvrent ces Nickelodeons vont faire fortune et devenir célèbres

En 1909, il y a 10000 salles aux Etats-Unis alors qu'il y en a à peine 300 en France.

Ces Nickelodeons ont une histoire commune :

- l'origine juive des commerçants
- Ces commerçants venaient d'Europe Centrale et d'Europe de l'Est.
- Ils ont fui pour éviter les "pauvrom" (détruire les ghettos, attaquer les pauvres). Ils émigrèrent aux Etats-Unis.

Ces origines communes de ces boutiques n'est pas sans importance pour comprendre le cinéma classique des années 40-50.

Les propriétaires des Nickelodeons ne se contenteront pas de projeter des films. Etant devenu riches, ils vont produire leurs films.

Edison, homme d'affaire averti, ne se laissera pas faire. Il va créer une "Trust", un cartel de firmes indépendantes sous le nom "Motion Picture Patent Company". Il exige à ceux qui veulent filmer ou projeter de devoir payer une patente (Patent).

Cette trust va donc contrôler le marché.

Edison va signer un contrat avec Georges Isman (directeur de Kodack) afin d'avoir un contrat d'exclusivité.

Kodack accepte de livrer leurs pellicules aux compagnies du trust.

Les autres (les nouvelles firmes) vont se procurer de la pellicule ailleurs. Ils vont créer des films sans payer la patente à Edison. Cela sera la guerre des brevets.

Edison va lever des milices. Les autres des mercenaires pour se défendre. Il y aura des batailles et mort d'hommes.

Cette situation n'est pas propice au cinéma américain. Cette situation très conflictuelle va durer de 1908 à 1915.

Ainsi, on va tourner de plus en plus sur la côte Ouest tout simplement parce que c'est loin et que les espaces sont vastes où l'on peut tourner un western sans se faire remarquer.

Georges Isman rompra le contrat avec Edison car c'était tout bénéfice pour lui de faire jouer la concurrence.

En 1915, c'est la date de sortie de "Naissance d'une Nation". L'état américain va déposer une loi anti-trust à cette époque. Le trust Edison est dissous en 1915. Cela signifie pour les autres firmes la liberté de se développer.

En 1912, Adolph Zukor et Marcus Loew (deux fondateurs de Nickelodeons) vont s'associer et fonder la Loew's Corporation.

Le but est de créer des firmes inspirées, de textes de théâtre et à projeter dans le théâtre. De conquérir un public instruit et bourgeois. Le premier film acheté est un film avec la grande actrice française: Sarah Bernard.

En 1912 commence donc le déclin des Nickelodeons.

2. La fonction d'Hollywood

Les firmes vont progressivement s'installer à l'Ouest, dans la périphérie de Los Angeles, à Hollywood.

C'est sur le "Sunset Boulevard" que vont s'installer la plupart des firmes.

Les anciens propriétaires de Nickelodeons vont fonder des firmes de productions :

- Les frères Warner fonderont la Warner Bros
- William Fried dis Fow fondera la Fox Film
- etc...
- ➡ C'est ce qu'on appellera la naissance des majors companies.

Adolph Zukor , fondateur de la Famous Players Pictures.

De 1908 à 1950, on compte 8 grandes firmes. Il y avait une quantité considérable de firmes :

- Paramount (en 1916 et qui naît de deux firmes antérieures)
- MGM (Metro Goldwin Mayer). Fusion des firmes de Markus Loew, Louis B. Mayer et Goldwin.
- Warner Bros (les quatres frères Warner fondent leur firme en 1913). C'étaient de simple boutiquier à la base.

Chaque Major à son réseau de salles:

- Fox Film. En 1935, elle fusionnera avec la XXth Century Fox.
- En 1928, la RKO (Radio Keith Orpheus). Fondée par des industriels du son et ils adjoindront à leurs productions du son, le cinéma.

Ce sont les Big Fives.

A côté, il y aura les little Tree (trois petites) :

- Carl Laemmle (boutiquier et détenteur de Nickelodeon) fondera la Universal.
- Jack et Harry Cohn fonderont la Columbia.
- Griffith, Pickford, Chaplin et Fairbanks fonderont la United Artist.

3. The Dream Factory

Le système Hollywoodien

Les huit Majors vont contrôler tous les maillons de la chaîne économique du cinéma :

- La production
- Le contrôle
- La distribution

Ces 8 Majors ont un empire économique. Elles sont aussi en interdépendance, elles coopèrent. Elles vont échanger des techniciens, des acteurs. Il y a toute sorte de passerelles, échanges.

A elles seules, ces 8 compagnies vont produire 75 % des films américains. Les 25 % restants sont des petites firmes produisant des séries B.

Les Big Fives ont 16 % des salles mais ont 80 % à 90 % des recettes.

Les Majors contrôlent tous les produits dérivés :

- Musique de films
- Laboratoires
- Droits (d'adaptation)
- Contrôle tous les produits liés à la promotion d'un film (affiches, livre, etc...)
- Ils contrôlent la presse magazine

Dès 1930, Hollywood devient un vrai empire.

Les Majors sont bicéphales. Il y a deux têtes :

- New-York : Où se trouvent les bureaux financiers (c'est là que travaillent les hommes d'affaires, qu'on fait la programmation et qu'on gère les budgets pour chaque film et les salaires).
- Los Angeles : C'est là-bas que l'on réalise les films par un ou plusieurs grands producteurs.

Il y a un patron de studio qui dirige plusieurs équipes de production, dirigées chacune par un producteur qui a énormément de responsabilité. C'est lui qui choisit le thème du film :

- Le roman ou pièce de théâtre qu'on va adapter.
- Désigner un scénariste en fonction de l'idée qu'il se fait du film (il peut y avoir plusieurs scénaristes).

- Il va engager un metteur en scène (qui va faire le découpage).
- Le producteur contrôle le budget.
- Il choisit les acteurs.
- Il va imposer les acteurs au metteur en scène.
- Il va mettre tout le matériel au laboratoire.
- Il va vérifier le film.
- Il choisira un monteur.

Un producteur ne fait rien lui-même mais prend toutes les décisions.

Grands producteurs : - Irving Thalberg

- David O. Selznick ("Autant en emporte le vent")

Ils sont tous employés par les studios (producteurs, acteurs, metteurs en scènes, techniciens) qui mettent en oeuvre la division du travail.

Star System

Etre comédien à Hollywood suppose :

- Changer de nom (par un nom imposé par le studio)
- Ils ont un visage façonné par les studios. Il y a eu un travail qui a été fait pour idéaliser les acteur(-trices). Ce sont les nouveaux dieux du XX^{ème} siècle.
- Contrôle de la presse et de la vie privée de la star.

Stars célèbres : Charlie Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Theda Bara, Greta Garbo, Rudolph Valentino, etc...

Ces stars vont très vite s'enrichir. Il y a toute une série de scandales qui vont projeter le discrédit sur Hollywood. Hollywood va se doter d'un code de bonne conduite qui est une sorte d'auto-censure appelé Code Hays (limiter à l'écran la violence et la sexualité). Il y aura une influence sur le cinéma classique Hollywoodien et ils tenteront de contourner le code Hays.

Séance 5

Le burlesque américain (1912-1940)

Quand on parle de cinéma burlesque. Le mot burlesque désigne un genre qui trouve son origine dans le cinéma français et qui trouve ses origines antérieurement au cinéma dans des modes spectaculaires très particuliers: le cirque, le comique des clowns. Ou encore au théâtre dans un type de théâtre qui est historiquement très déterminé : La Comedia del Arte. Genre théâtral italien qui va émerger au XVII^{ème} siècle en Italie et qui a pour caractéristique principale d'avoir un genre très stylisé reposant sur la stylisation du genre (geste pas naturel) avec des personnages typés (polichinelle, colombine, pantalon, pierrot, etc...) Des personnages qui ont évolués au fil du temps et qui se retrouvent avec les mêmes attributs, les mêmes fonctions aux travers des spectacles de la Comedia del Arte. Les acteurs étaient physiquement très fort, ils étaient très souvent des acrobates. Les acteurs portaient également des masques.

Les spectacles de la Comedia del Arte avaient un fond social important: un conflit entre le petit qui n'a rien, qui est pauvre mais qui est ingénu et l'homme riche, un peu balourd, qui ne pense qu'à l'argent, qui est souvent le maître du petit lorsque celui-ci est un domestique. Cela se termine toujours de la même façon, c'est le petit qui va flouer l'homme riche et qui va y trouver son avantage. Il y a des intrigues amoureuses. Molière NE FAIT PAS de la comedia del arte.

Au cinéma va apparaître très tôt un film comique, un cinéma comique. Le premier film comique est l'arroseur arrosé. Considéré comme le premier film burlesque. Les films de Méliès repose un peu sur le même comique mais il reste à discuter.

1. Origine du genre

Le film burlesque va explorer 3 grandes voies :

- La poursuite. Il y a quantité de film des premiers temps qui relève de ce genre-là. Le langage cinématographique est très peu développé. Par tableau, on voit les poursuivis et les poursuivants. (exemple: la course à la perruque)
- L'absurde consiste à développer une situation de départ, totalement extravagante. Il y a de la logique dans l'absurde.
- Le personnage type. C'est un personnage quelconque, quelque fois un peu ahuri. Qui se reproduit dans toutes les histoires. Quelque soit l'acteur qu'il interprète (le plus connu: Charlot)

Il y a quelques grands précurseurs, figure français:

Ce sont souvent des acteurs : Chaplin, Laurel et Hardy (avaient des carrières solos avant d'être ensemble), André Deed (personnage de Boireau dans les productions Pathé) et puis surtout, Max Linder.

Max Linder est un acteur et puis réalisateur français. Il est considéré comme le créateur du cinéma français burlesque. Il n'a pas tout inventé, il a stigmatisé, il va donner les premières grandes caractéristiques d'un genre. Il va codifier et faire un genre à part entière. Ce n'est plus de la comédie au sens large du terme ni de la comédie.

Il va avoir un énorme succès mondial. Les acteurs deviennent leur propre metteur en scène. Il réalisera 160 films pratiquement tous perdus.

Autour de son personnage de Max, gentleman parisien qui a pour caractéristiques le chapeau, la canne à pommeau, la petite moustache, une morgue aristocratique (une certaine expression du visage)

Ce personnage n'a qu'une seule idée en tête : c'est de fréquenter les jolies dames, de leur faire la cour, de les épouser pour éventuellement négocier une dote intéressante. Il boit beaucoup et il se retrouve souvent dans des situations abracadabrantes. C'est un comique de situation.

Linder aura très peu recourt à la poursuite. C'est le degré zéro du comique burlesque. Il utilisera des moyens différents et exploiter d'autres formes comiques.

Il va aussi développer l'expressivité du visage, souvent de façon caricaturale.

A partir de 1910, il va réaliser ses propres films. En 1916, il part aux Etats-Unis. C'est une des gloires européennes du cinéma qui va répondre aux appels intéressés du cinéma américains. Engagé par la S&N et la United Artists. Il produira 7 ans de malheur.

Il va donc exercer une influence décisive sur les comiques américains et notamment, Charlie Chaplin.

En 1914, Charlie Chaplin a déjà créé son personnage de Charlot et il va s'inspirer du personnage de Max mais en version vagabond. Tout autant amateur de jupon, ingénu et capable de se retrouver dans des situations abracadabrantes. Il va reprendre des caractéristiques du cinéma de Max Linder.

Max Linder reviendra en France dans les années 20. Il a beaucoup de problème, il n'a plus beaucoup d'inspiration, le cinéma a changé et en 1925, il se suicide.

On est en train de redécouvrir aujourd'hui son cinéma grâce à sa petite fille qui veut retrouver ses oeuvres.

Il y avait, à l'arrivée de Linder, un cinéma qui était en train de se constituer en tant que Burlesque et qui utilisera ce que Linder apportera.

2. Les pionniers américains

2.1. La Keystone

Fondée en 1912 et Sennett devient vite directeur artistique de cette jeune compagnie qui s'installe à Hollywood. Sennett, comme Griffith, sera un grand découvreur de talent. Tous les grands artistes burlesques sont passés par la Keystone.

Sennett est très grand, il y a une grande présence physique de sa part :

- Mabel Norman sera son actrice fétiche (qui deviendra plus tard madame Sennett).
- Roscoe Arbuckle dit "Fatty"
- Buster Keaton (qui au contraire de Fatty est un petit maigre)

Ils vont créer un couple dans l'association d'acteur: Buster Keaton et Fatty

La Keystone va se spécialiser et deviendra la compagnie qui produira du film burlesque.

Il est d'abord acteur, puis réalisateur, producteur et pour finir directeur de la firme.

La Keystone a un mode de fonctionnement différent des autres compagnies hollywoodiennes basées sur le partage du travail. Ici, c'est la même personne qui fait plusieurs fonctions (acteurs, réalisateur, producteur). Ce fonctionnement est propre au burlesque.

La Keystone produit énormément de film : 2 films par semaines. Des films d'une bobine qui dure maximum 20 minutes, pas plus.

Le système de production est très rudimentaires mais très performant. On ne prend pas la peine d'écrire un scénario. On se calque sur les spectacles de La Comedia Del Arte où il y avait un canevas. On demande aux acteurs un très grand sens de l'improvisation.

Le canevas d'une pièce de La Comedia Del Arte s'appelle un scénario. C'était le nom italien donné à un canevas : scénario.

On aura recours à un gagman, un homme qui aura pour fonction de trouver, produire, inventer des gags. Franck Capra qui est gagman à la Keystone et qui, par après, aura une prestigieuse carrière de metteur en scène.

La durée de vie de la Keystone sera très courte et sera introduit dans la société Triangle et disparaît en 1919.

Max Sennett va continuer à produire des courts métrages, mais dans une période où le long métrage commence à s'imposer. Ces courts métrages seront montrés en première partie, avant un long-métrage.

Le style de la Keystone est très caractéristique et deviendra déterminant dans l'histoire de la burlesque. Les intrigues sont très rudimentaires constitués sur la poursuite ou bien les bagarres de tartes à la crème.

(c'est là qu'est venu le rôle de l'entarteur d'aujourd'hui (Noël Godin entartant de bêtes célèbres ou ridicules)

Le comique du coup de bâton: Le slapstick déclenche un fou rire immédiat. C'est idiot mais ça fait rire. C'est un comique grossier, très peu développé.

C'est aussi un comique qui repose sur la performance physique des acteurs. Les acteurs ne cessent de tomber, chuter, parfois de manière spectaculaire. Buster Keaton, son surnom est celui de casseur, il n'arrête pas de dégringoler. C'est un engagement de toute le corps de l'acteur.

On retrouve beaucoup de policier dans les films de la Keystone. Des policiers qui fonctionnent comme un seul homme. Il y a une poursuite et un homme se fait poursuivre par tout un régiment de policier mais tous les membres du même régiment tombent de la même façon.

Les autres personnages célèbres sont les *Bathing Beauties*. Sennett s'est rendu compte que les femmes en maillot de bain plaisait.

La Hall Roache, autre société spécialisée dans le burlesque découvrira Harold Lloyd, Charley Chase et c'est cette société qui construira le couple Oliver Hardy & Stan Laurel. Ça sera le couple burlesque le plus célèbre de l'histoire du cinéma.

Laurel & Hardy parleront dans les années 30 avec le cinéma parlant.

Le burlesque ne s'arrête pas brutalement à la fin des années 20. Il s'épuise mais ne s'arrête pas. Il engendra une veine de la comédie américaine.

3. Projection d'un film de Charlie Chaplin de 1916: The Adventurer

Le film de Chaplin joue encore beaucoup sur le tableau. Tandis que le film *The Navigator* de Keaton joue sur une certaine mise en scène

4. Charlie Chaplin

Né à Londres en 1889. Ses parents étaient des artistes de music-hall. Le père décède alors qu'il est encore tout jeune. Il va connaître la misère et la faim.

Il va monter très tôt sur les planches, à l'âge de 5 ans et deviens un peu la mascotte d'une troupe de music-hall à Londres. Très jeune, il va apprendre la pantomime, la danse, et l'acrobatie. Il connaîtra l'orphelinat à l'âge de 12 ans. Ce qui modifiera sa vision du monde. En 1912, il s'embarque pour les Etats-Unis. Puisqu'il travaille dans le monde du spectacle, il se rend à Hollywood où il se fait engager fin 1913 à la Keystone.

Ses débuts sont difficiles, lents, mais il va créer le personnage de Charlot parfaitement reconnaissable. Personnage type qui va faire son succès.

Il va tourner 35 films et va devenir petit à petit son propre metteur en scène (comme la plupart des acteurs burlesques).

Il va passer par plusieurs firmes de production : S&N (TROU A COMBLER)

En 1916, il va introduire dans son cinéma. Il va introduire dans le burlesque des éléments de critiques sociale. Son personnage, Charlot est un vagabond qui vis dans une extrême pauvreté. Dans ses films, il va se souvenir ce que c'est que d'avoir faim, scène où l'on voit Charlot manger. Dans la ruée vers l'or, on le voit manger ses bottes, cuites dans de l'eau, il enlève les clous, les sucer et manger ses lacets comme des spaghetti.

Le gosse (*The Kid*, en 1921) présente bien tout ce qu'il a vécu.

Il deviens tellement célèbre qu'il passe dans une autre firme. Son salaire ne cesse d'augmenter et jouis d'une liberté d'action.

Il commencera à produire alors des longs métrages. "*Le chien*" est un film intéressant car c'est un film burlesque (toutes les caractéristiques y sont) et il y a des situations mélodramatiques.. C'est un mélange curieux de Charlie-Chaplin de mélanger du mélo-dramatique et du burlesque.

En 1919, il est très célèbre, devenu riche. Il va donc créer une société de production avec Griffith, Pickford et Fairbanks : La United Artists.

Fin des années 20, le cinéma deviendra parlant et Chaplin deviendra hostile au son car il avait tous les moyens de communiquer sans le son. Chaplin ne l'emploiera pas. Il sera le seul cinéaste à continuer des films sonores (avec de la musique). Il y mettra très peu de bruitages, essentiellement des bruitages de voix.

Finalement, son premier film parlant sera le dictateur en 1940. Ce sera son premier film dans lequel son personnage n'est plus Charlot.

Les temps modernes, un film qui conteste, qui fait la satire de l'industrialisation, du capitaliste. Tout le film est une critique cinglante du travail à la chaîne dans les usines.

Il est donc clairement engagés sur le plan social.

Les masses populaires vont se reconnaître en lui.

Il sera également célèbre, grâce à cela, en URSS. Le dictateur est une critique cinglante, une caricature d'Hitler en 1940. Une année où les Etats-Unis ne sont pas encore engagés dans la guerre en Europe. Nous sommes donc avant Pearl Harbor. C'est un appel de Chaplin contre le totalitarisme.

Après la guerre, Chaplin est plus âgé. Il abandonne le personnage de Charlot et le burlesque.

Il commencera à faire des films plus réalistes où la question de la vieillesse, dans "*Les feux de la rampe*", deviendra une question centrale.

Il sera au début des années 50, attaqué par la tristement célèbre commission MacCarty, (activité anti-américaine) et sera considéré comme un communiste alors qu'il ne l'a jamais été! Il se battait pour l'égalité.

Il a été condamné et s'est exilé à Londres. Son seul film en couleur en 1967: "*La comtesse de Hong-Kong*". Il s'installera pour le reste de ses jours en Suisse.

On reconnaîtra toujours Charlot, même quand il n'a pas son costume. Grâce à sa petite moustache et à sa démarche de canard. C'est aussi tout un personnage.

Dans la plupart de ses courts métrages, il va se constituer un duo avec Eric Campbell (armoire à glace) qui sera toujours dans le rôle de l'opposant, bête, idiot, qui ne comptera que sur sa force physique. Au contraire de Charlot qui est rusé et intelligent

Charlot est très humain. Il a un caractère qui n'est ni positif, ni négatif. Il a tout comme nous des qualités et des défauts : Il est chaleureux, débrouillard, astucieux. Mais en même temps, il est lâche. Sauf quand il s'énervé. Il préférera toujours contourner la difficulté. Parfois il est naïf mais jamais niait. C'est quelqu'un à qui on ne la fait pas. C'est un personnage très ambivalent et qui, pour cela, partage beaucoup de qualité et de défaut avec son public.

Dans le film, "*Charlot s'évade*", il y a une part importante de comique caustique (coup de bâton, etc...) qui laissera place à un travail de gag qui s'affinera de plus en plus.

5. Buster Keaton

Né en 1896. Ses parents son comédien et acrobates dans un cirque ambulante. Dans la vie de cirque, le petit Buster est très vite intégré aux spectacles donnés par ses parents. Il se forme très tôt au mime et à l'acrobatie. L'acrobatie qui sera sa marque de fabrique. To bust: casser en anglais.

C'est quelqu'un qui a une réelle force physique et qui est une sorte de cascadeur.

Il va débiter à la Keystone avec Fatty Arbuckle et réaliser une 10ème de courts métrages (qui ne seront pas ses meilleurs). Le comique de Keaton, s'affinera beaucoup plus par la suite.

Puis, en 1919, il se séparera de lui car il succombera à la boisson, sera accusé de meurtre, etc...

Keaton continuera seul et créera les Bustin Keaton Comedies et produira 19 courts métrages en 2 ans. Il les réalise toujours mais en collaboration.

Le style de Keaton est très particulier :

On le surnommait l'homme qui ne sourit jamais. On ne le verra jamais rire. On l'appellera The Great Stone Face. C'est cette implacabilité du visage, comme si, perdu dans ses pensées. Comme s'il était complètement détaché du monde alors que dans son son milieu immédiat, il y a toute une série d'événements en tourbillons.

A partir de 1923, Keaton va se lancer dans la réalisation de long métrage. Il a abandonné les Byston Keaton Comedies. Mais il conserve malgré tout, une grande indépendance du fait qu'il reste acteurs, réalisateurs et parfois producteurs.

Comme la plupart des burlesques, Keaton ne passera pas le cap du parlant. Sa carrière sera compromise et il aura des problèmes personnels. Il aura des problèmes d'alcoolisme. On le retrouve vieillit et triste dans les années 50 dans une apparition d'un film de *Sunset Boulevard*.

Quelques temps avant sa mort, en 1966, un illustre écrivain et auteur dramatique, Samuel Beckett, va faire de Keaton le héros principal de son film qu'il intitulera "Film". Qui sera un hommage à Keaton avec Keaton comme acteur principal.

6. L'esthétique burlesque

Première caractéristique du burlesque :

Le personnage qui revient d'un film à l'autre, qui ne semble pas vieillir. La moustache a le même effet qu'un masque.

Charlot, comme le personnage de Keaton, sont souvent des personnages faussement innocents. Ils ont quelques choses d'enfantin. Ce sont des victimes du monde. Avec le type burlesque, on a un personnage mi-enfant, mi-adulte. Un caractère d'enfant dans un corps d'adulte.

Cette part d'enfance est liée à tout ce qui, dans le film est irrationnel, absurde, naïf. Et qui fait que le personnage a sa logique à lui et qui ne correspond pas à celui de son environnement.

Le type burlesque est un personnage un peu décalé. Comme un enfant dans un monde d'adultes.

Deuxième caractéristique :

Le corps dont la gestuelle est très soigneusement contrôlée. Le corps travaille comme une machine. C'est une chose, un objet. Un objet qui est souvent traité comme tel, que l'on jette, qui tombe, qui se renverse, un objet qui a du poids. Ou, le contraire, aérien. Ce corps n'est pas tout à fait le même que nôtre. Les personnages burlesques échappent souvent aux contraintes de notre monde. Ils peuvent tomber de hautes falaises sans en souffrir. On peut pousser très loin cette élasticité du corps.

Le corps prend beaucoup de coups mais semble résister grâce à une grande élasticité.

Le corps est toujours pris entre mouvement et inertie. Un personnage ne peut, tout à coup, réagir à rien et devenir inactif.

Il y a un rapport particulier avec l'espace. Le personnage est en décalage par rapport à son environnement. De même que le corps est en décalage avec le corps. Le corps ne semble pas obéir à la même loi de l'équilibre.

Le monde dans lequel il se trouve peut tout d'un coup basculer (exemple : *La ruée vers l'or*, 1925). On est plus dans un rapport d'un corps droit sur un plan droit.

Dans *Sherlock Junior* (1924) il est projectionniste, il s'endort et il rêve. On voit son double se détacher de lui. Keaton rentre dans le film. Mais ce film a ses exigences : il y a des changements de plan.

La scène est complètement absurde puisque les changements de plans ne semblent pas suivre une continuité narrative. Il n'y a plus aucun rapport dans ses plans là. Cela signifie que

l'on ne rentre pas facilement dans un film. Le film à sa logique propre et le corps une autre. C'est comme si le corps ne parvenait pas à s'incruster.

➡ Le corps est toujours en décalage par rapport à son environnement.

Autre aspect de l'esthétique burlesque :

Le détournement d'objets. Charlot utilisant un soufflet pour faire de l'air autour de la mauvaise haleine de son voisin en train de manger du poisson. Il y a aussi la danse des petits pains (dans *La ruée vers l'or* en 1925). Ayant prévu de dîner avec deux jeunes filles qui ne sont pas venues. Il va planter des fourchettes dans des petits pains et imiter des pas de danses.

Autre caractéristique :

L'absurde. C'est lorsque nous avons une situation extravagante au départ mais qui va être conduite par une logique implacable jusqu'au bout. (exemple de *Malec chez les fantômes*. Keaton est employé de banques et va mettre ses doigts, non pas sur l'éponge mouillée mais dans un pot de glue. Et au lieu de s'arrêter, il continuera jusqu'au bout.

Les formes de comiques burlesque :

Le slapstick: le coup de baton rapide qui provoque un rire immédiat. Idem pour les tartes à la crème. C'est un rire très visuel.

Le joke, la blague qui sont liées au dialogue, délires verbaux (avec les cartons et intertitres).

Le gag ne provoque pas un rire immédiat. Il y a un effet d'attente. Il se construit en 3 étapes (c'est une espèce d'écran récit)

1. On commence par une exposition. Présenter les données objectives.
2. Deuxième partie du gag : le développement.
3. La chute souvent inattendue qui est une perversion de la situation de départ.

Il y a différent type de gag : Il y a un gag trajectoire (gag qui va s'étendre sur tout un trajet. Le personnage étant emporté dans cette trajectoire, mouvement long et dont le rire repose sur le fait de maintenir cette situation pendant une certaine durée). Exemple : Keaton assis sur le guidon d'une moto et qui ne se rend pas compte que le conducteur n'est plus là et il déboule à fond dans les rues.

Il y a aussi le gag machinique. Celui de Charlot dans "Charlot s'évade" avec la porte coulissante où il prend les têtes dans la porte.

Séance 6:

Le cinéma des avant-gardes en France et en Europe (1918-1928)

1. Evolution de l'industrie cinématographique française

Nous allons voir la situation du cinéma en France dans les années 20. Le cinéma après la seconde guerre mondiale va changer. La première guerre va porter un coup très dur à l'industrie française. Une grande partie de l'industrie est mobilisée et les usines sont affectées aux besoins de la guerre. Les USA ayant fournis de l'effort de guerre vont ouvrir une porte à l'américanisation en France.

Dès 1918, les français vont découvrir pour la première fois les films américains ainsi que la musique de Jazz.

Le cinéma américain a beaucoup évolué pendant la guerre (naissance d'une nation en 1915 et Pathé continue de faire des films comme on les faisaient 10 ans auparavant). Lorsque les premiers films de Griffith, Fairbanks, Chaplin, etc...arrivent en France en 1918, la différence est saisissante. Ces films ont déjà été amortis sur le sol américain et ils vont effectuer un dumping des prix et vendre les films au français à très bas prix.

La programmation dans les salles va se voir réduite à 15 ou 20% dans les salles. Les américains vont installer en France leur propre agence de distribution.

On peut appeler ça comme une première invasion du cinéma américain en France. Face à cela, les sociétés françaises vont se transformer pour sauver les meubles. On va limiter la production aux grosses productions commerciales. On va souvent se reconvertir dans l'exploitation

Exemple: La firme Pathé qui va se reconvertir complètement et se diviser en Pathé Cinéma (qui produit de la pellicule) et Pathé Consortium (va devenir un important groupe financier, vont développer le circuit des salles, distribuer des films produits par d'autres et qui sont de grosses productions commerciales).

Monte-Cristo (en 1929), par Henri Fescourt était une grosse production française. Film d'excellente qualité. Et il fait de grandes adaptations de littérature française. Il y a un effort considérable qui est fait dans le traitement des décors.

Jacques Fédér, cinéaste d'origine belge, veut percer et pour se faire, il se rend à Paris en 1912. Il ne trouvera pas de travail dans le monde du théâtre et se fera engager comme acteur chez Gaumont. Et comme les autres acteurs, il passera derrière la caméra et fera quelques petits films; Après la guerre, Gaumont ne lui fait plus confiance car le cinéma français avait changé. Il adaptera l'Atlantide en allant le tourner sur les lieux même où il a été imaginé, dans le désert du Sahara.

Il convaincra un banquier suisse pour financer son film. C'est un coup de poker car s'il rate, sa carrière est finie. Mais contre toute attente, il réussit son pari et son film est réussi. C'est une grosse production. C'est un coup réussi qui relance sa carrière et on va lui reconfier des projets. Fédér va représenter, dans le circuit commercial, une veine réaliste en choisissant des lieux de tournage réels.

2. En marge de la production commerciale: les avant-gardes.

2. 1. L'impressionnisme français, ou la première avant-garde (1918-1928)

Est constitué d'un groupe de cinéastes qui se connaissent fort bien et qui partage la même conviction. A savoir que le cinéma est un art et qu'il peut puiser en lui-même les moyens de ses prétentions artistiques. L'impressionnisme va d'abord se constituer sur le film d'Art. Il s'agissait d'un cinéma très théâtral. D'un théâtre filmé. Un cinéma qui s'appuie sur la culture savante. Le film d'Art est le grand ennemi de ces derniers.

La première chose qui caractérise ce groupe de cinéastes: cette revendication artistique avec cette rupture à l'égard du cinéma commercial et du cinéma bourgeois, du cinéma d'Art.

Ce groupe est constitué de Marcel L'herbier, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein et Louis Deluc (critique et théoricien du groupe qui choisit le nom d'école impressionniste" (pour le distinguer avec le cinéma expressionnisme allemand).

Il va parler en terme d'impressionnisme :

Inscrire une filiation avec la célèbre école impressionniste en peinture (milieu du XIX^{ème} siècle).

L'impressionnisme en peinture s'était questionné sur ce qu'était la peinture, comment peindre (et essentiellement comment peindre, fidèle à la perception). Comment faire pour qu'un tableau puisse s'accorder à notre propre perception visuelle).

Delluc constate que les cinéastes de son groupe aiment filmer la nature et s'interroge dont la manière dont le cinéma peut se rendre compte de cette perception.

Tous les membres de l'école impressionniste ont en commun de réfléchir sur la nature du cinéma, sur ses possibilités créatrices et beaucoup d'entre-eux écrivent. Ils sont à la fois des praticiens du cinéma et des théoriciens.

Caractéristique qui permettent d'envisager l'école impressionniste:

- Tous ces cinéastes sont préoccupés par le rendu de la subjectivité. C'est-à-dire comment le cinéma peut rendre compte de ce qui ne se voit pas mais qui justifie l'action des personnages (d'où ce qu'ils ont dans la tête, la subjectivité des personnages (mais ça n'est pas leur psychologie). Ce faisant, ils vont affirmer leur propre subjectivité de cinéaste. Les cinéastes impressionnistes sont tout autant des auteurs de cinéma qui imposent leurs point de vue à l'histoire qu'ils racontent et ils font voir leurs propres points de vue dans l'histoire qu'ils racontent.
- Les moyens qu'ils vont utiliser sont les suivants:
 - Les impressionnistes privilégient toujours le narratif (il y a du récit, des personnages). Le film tente d'exprimer ce qu'il se passe dans la conscience des personnages.
 - Ensuite ils vont utiliser toute une série de procédé tirée de l'optique et de la chimie:
 1. Ouverture et fermeture à l'iris (ouverture progressive qui démarre du centre dans un cercle rond). L'inverse est vrai aussi.
 2. Le flou (on va, volontairement, dé-focaliser l'optique de la caméra pour obtenir une image totalement floue ou floue en partie). Ou bien on va pratiquer le cache (l'image est divisé et sur un fond noir, une autre image apparaît. Cette image est mise en relation avec le personnage si son visage est rendu flou car on sait

que c'est à quoi il pense. On peut aussi utiliser le flou pour simuler une impression de vitesse).

3. La déformation optique. Obtenue par divers moyen: procédé de miroir (déformant) pour exprimer des phénomènes psychiques et fortement alimenté par la psychanalyse freudienne
4. La surimpression. Désigne deux images qui apparaissent simultanément. Imprimée l'une sur l'autre. On peut voir en même temps l'oeil au milieu du visage et ce que l'oeil voit en surimpression. Moyen utilisé pour exprimer le regard du personnage sur ce qu'il voit et tout l'affect qu'il ressent. Ou pour montrer différentes phases d'un mouvement pour exprimer toutes sortes d'état d'âmes.
5. La caméra subjective. Qui nous donne à voir ce que le personnage voit. Elle se réduit à un seul plan appelé plan subjectif.
6. Le gros plan (et parfois même le très gros plan). C'est particulièrement vrai chez Jean Epstein.
7. Le ralenti. On va filmer une scène à une vitesse supérieure à celle du film (22, 24, 30 images seconde au lieu 16, 18 images par seconde).
8. On va exploiter le montage rythmique, monté dans un rythme accéléré. Les raccords sont très perturbés pour suggérer un mouvement, une vitesse.

➡ Tous ces moyens ont en communs d'être tout à fait cinématographique. D'être propre à l'usage chimique et optique de la caméra.

Abel Gance va utiliser en abondance des écrans multiples d'une part et des écrans divisés d'autre part.

Projection 1:

Jean Epstein, *La glace à trois faces* (1927)

Regarder au traitement de la subjectivité.

Histoire d'un homme prétentieux et qui va être aimé de 3 femmes différentes et qui vont raconter à l'interlocuteur leurs histoires avec cet homme. Chaque épisode est raconté par une des trois femmes. Le récit se veut déjà subjectif. C'est leur vision du personnage.

Tout d'abord, on remarque que le film est structuré autour du regard. On est constamment dans l'échange de regard (des personnages en regardant d'autres). Il y a 3 points de vue narratifs différents. Trois flash-back. Le 3ième flash-back est intéressant puisqu'elle la dernière se remémore beaucoup de scènes avec cet homme en question.

Ce film n'aura pas directement de suite. Lorsque, Ce film évoque l'impressionnisme pictural: promenade en barque, guinguette en bord de l'eau, etc...

Jean Epstein:

Qui est à la fois cinéaste et théoricien qui va écrire de nombreux textes qui sont encore utilisé comme référence en théorie du cinéma. Son film le plus connu: "La chute de la maison d'Usher" (adapté d'Edgar Allan Poe): Relation entre un peintre et sa femme. En

même temps, un film qui utilise abondamment la caméra subjective. Même le portrait de la femme à un regard subjectif. Il va exploiter de nombreux flou et surimpression, etc...

Autre oeuvre importante d'Epstein: La Glace à trois faces

En 1929, il va s'orienter dans des films plus documentaires et renoncer aux effets utilisés dans les films impressionnistes. Il y aura Finis terrae et Mor Vran (vie quotidienne des pêcheurs dans les coins reculés de la France (un de ces plus beau film dans cette période-là)

Louis Delluc:

Delluc est essentiellement critique, plus que cinéaste. Il a fondé des revues: Film et Cinéma. Et un ouvrage sur Charlot en 1921 et défend l'école française comme étant un art. Il va inventer des mots dont le cinéma avait besoin: Cinéaste car avant, on appelait celui qui filmait le cinématographe. Il inventera aussi le nom Ciné-club.

Marcel L'Herbier:

Aussi théoricien, il définit le cinéma comme art universel et art de la vérité (idée contestable). Son film "Eldorado" qu'il signe en 1921 utilise de nombreux concepts de l'impressionnisme. Il réalise en 1925, Feu Mathias Pascal (film qui montre les débuts à l'écran de Michel Simon (qui deviendra célèbre).

Il réalisera aussi en 1928, L'argent, qui est un film mégalomane. Très grosse production où l'on reconstruira des intérieurs monumentaux en studio: la bourse de Paris, divers salons, etc.... Il fera des mouvements de caméra hallucinant (tourner la caméra, la monter et la descendre). Il y aura de nombreux effets de montage.

"L'inhumaine", film tourné uniquement en studio. Inintéressant au point de vue scénaristique mais très intéressant au niveau des décors. Il fera venir des peintres et des décorateurs pour le soin de construire certains décors. Le tout est un mélodrame futuriste au sens où il se passe dans les années 50 et on imagine déjà qu'il y a des robots et la télévision.

Comme beaucoup de ses collègues, il aura du mal à passer au cinéma parlant. L'Herbier, en 1939, va fonder la première école de cinéma en France: l'IDHEC qui deviendra fin des années 80, début 90, l'actuel FEMIS

Abel Gance:

Personnage fantasque, mégalomane, imbus de lui même qui pense qu'il est un génie de la littérature alors qu'il ne l'est pas du tout! Il réalise des films qui sont de très grosses productions en commençant par "La Roue" en 1923. Qui raconte les histoires d'amour impossible entre un cheminot qui est témoin d'un accident de chemin de fer. Il va recueillir un enfant qu'il va élever comme son fils qui deviendra une ravissante jeune femme. Ce film est intéressant car il va dépeindre tout l'univers des chemins de fer. Il va filmer abondamment le monde des trains. C'est un film virevoltant. ça ne cesse de tourner dans les images. Et il y a un montage très rapide. C'est une sorte d'hymne à la vapeur, au train.

Autre film majeur: "*Napoléon*" vu par Abel Gance en 1927 (il met son propre nom dans son film et c'est une marque de prétention). Ce film est un hymne à la gloire de Napoléon. Il prend parti pour Bonaparte contre toute autre forme de pouvoir que la France connaissait

à l'époque de la révolution. Le film est intéressant dans ces moyens cinématographiques : la multiplication des plans, effets, il va utiliser la technique de l'écran divisé (une scène divisée en 4 qui filme la même scène de la bataille des polochons). Ensuite il va diviser son écran en 9 parties. C'est son idée de la polyvision: élargir au maximum les possibilités de visions du spectateur. Lors de la scène de la tempête où Napoléon est dans une barque, il y a une surimpression de la Convention qui a lieu au même temps. Pour signifier que la Convention se passe en même temps et que cette Convention est en pleine tempête. On passe avec une autre surimpression triple avec celle de la guillotine se rajoutant au deux autres. Vers la fin de film, Gance va utiliser des écrans multiples: Gros plan de Bonaparte au centre et des scènes de combats sur les côtés. On appelle ça des triptyque. Ou alors, il joue avec des surimpressions sur ces triptyques. Ou alors il utilise le triple écran panoramique (image qui utilise les 3 écrans).

2.2. Deuxième avant-garde internationale (1923-1928): cinéma expérimental et formaliste

Si l'impressionnisme peut se dire d'avant-garde est en raison du fait qu'il va procéder à diverses recherches formelles. Il va rompre avec le cinéma formel commercial. Il va s'exercer à produire de nouveaux essais. C'est une avant-garde modérée. Ce sont des films qui sont encore tout à fait narratif.

Ceux que nous allons voir ont en commun de ne plus être narratif. Ce sont des écoles d'avant-garde qui sont nés en dehors du cinéma. Dans les domaines des arts plastiques en général (peinture, sculpture). Ou encore diverses manifestations (cabarets, etc....) et enfin littérature. Ce sont des mouvements d'avant-garde dans ce sens qu'ils tentent de révolutionner l'art et le transformer en profondeur. Ce sont des mouvements contestataires et le cinéma, qui est encore jeune, leur paraît le moyen adéquat pour transformer l'Art.

L'idée même de nationalité leur est totalement étrangère. Ils ont des intérêts clairement internationaux. Tous ces artistes se connaissent, sont au courant des expériences menées partout en Europe et comme l'activité artistique est extrêmement riche en Europe, ils circulent beaucoup.

Nous commencerons pas des gens qui sont au départ plasticiens, qui sont des peintres et qui vont adapter leurs techniques picturales au cinéma. En peinture, il sont abstraits. L'abstraction en peinture permet des rapports entre forme et couleur. Certains de ces artistes plasticiens vont vouloir ajouter le mouvement, des peintures en mouvement. Notamment Vikking Eggeling qui va dessiner directement sur la pellicule photogramme par photogrammes et ce sont des formes abstraites qui vont évoluer au fur et à mesure. C'est la première fois que l'on va produire des peintures en mouvement. Ce n'est pas du dessin animé. C'est plutôt du cinéma abstrait. Il n'y a pas ici de volonté narrative mais il s'agit de faire bouger des formes.

Autre artiste de cette tendance : Hans Richter.

Le projet constitue donc à créer une peinture en mouvement et en même temps à créer un rythme au point de vue musical du terme. La musique, ce sont des sons non-représentatifs. La musique est une organisation de sons créant une harmonie sonore. Ici ce sont des organisations de formes, qui crée une harmonie visuelle.

Projection 2:

Hans Richter, Rythmus 21. La perception que l'on a de ces films est très brouillée. Et le rajout de la musique n'est pas plus facile. Ce sont des films qui expriment une musicalité visuelle. Et c'est pour ça qu'ils sont d'avant-garde à l'époque.

Mouvement

Cinéma pur:

On a aussi la multiplication d'images sans qu'il y ait de liens entre elles au niveau narratif mais en terme de vitesse, de rythmes. Ce sont des images figuratives.

Dadaïsme:

Ce mouvement est un mouvement artistique au sens le plus large du terme. Il va travailler toutes les disciplines artistiques. Il est né à Zurich en 1916 dans l'entourage de Tristan Tzara. C'est une réaction à l'horreur de la guerre (produit de la bourgeoisie et du capitalisme)

Ces artistes vont rejeter la guerre en même temps que la culture bourgeoise qui l'a provoquer.

Le mot dada, mot infantile. Mot au antipode de l'érudition savante. Mais en outre, le mot a été choisi par hasard en pointant au hasard dans le dictionnaire. Il n'y a aucune logique rationnelle dans l'invention du mot dada. Ce mouvement va s'exporter dans toutes les grandes villes d'Europe (Paris, Berlin, etc..) et puis à New-York. C'est un mouvement anarchiste qui lutte contre tout système d'ordre établis (sociale, artistique, etc...)

Mouvement artistique qui préconise l'anti-art et qui va intégrer dans ces pratiques tout ce qui a été considéré comme non artistique (tout ce qui vient de la machine et de l'industrie). Il s'agit d'adopter une négativité de principe. Le dada, on est contre. On est pour le dada pour être contre l'art. On pratique l'injure au public, la déraison, le choc, l'incohérence. L'anti-art ne peut être qu'irrationnel et incohérent.

Les artistes du mouvement se livrent à diverses manifestations dans des cabarets dans lesquels on va pratiquer des poèmes phonétiques où il n'y a pas de mot mais que des sons. C'est une sorte de musique verbale qui n'a aucun sens. On va pratiquer le collage, le photomontage, l'assemblage d'objets trouvés. On pratique la peinture, mais non figurative ou représentative mais qui va s'inspirer de l'industrie, des machines. On pratique le photomontage. La notion de montage est très recherchée par ces artistes car le montage, c'est ce qui se fait d'abord à l'usine, dans les chaînes de montage. Le photomontage fait le lien entre photographie, cinéma, usine.

Célèbre artiste Dada: Marcel Duchamp. Il va produire le révimé, c'est-à-dire l'objet tiré de son contexte quotidien et qui est montré comme ça dans une exposition ou un musée? Il est souvent signé. Duchamp transforme l'art. L'art n'est plus dans l'oeuvre mais dans le geste, l'action. L'art se situe dans la communication de l'art (par exemple, il prend un w-c qu'il met sur un socle et qu'il signe d'un faux nom, ou bien une roue de bicyclette attachée à un tabouret ou bien un porte-bouteille). Les buts sont la provocation.

Parmi les artistes Dada, il y a des photographes et quelques-uns qui ont fait des films. Man Ray, célèbre photographe du mouvement dada qui vit à Paris. Il fait des images sans appareil photo par photo-sensibilité. Il fait aussi du collage (il prend un modèle de dos et rajoute sur la photo des oreillettes du violon dans le Violon d'Ingres). Il fera des films dont *Retour à la raison* en 1923 et qui est un film où Manray utilise toutes les techniques dans la pellicule photographique, qu'il utilisait dans la photographie. Il va insoler la pellicule, prendre des photos. C'est un film improvisé, réalisé en une nuit.

Projection 3: Man Ray, le retour à la raison

Le but premier est de déconnecter le spectateur de la logique, du sens car il n'y en a pas dans ce film

Autre projection de Marcel Duchamps: Anémic Cinéma

Il va utiliser le cinéma sur le principe du dispositif. Duchamp avait déjà créé ses spirales et que l'on faisait tourner. Le cinéma à quelque chose d'hypnotique. Le principe de la spirale renvoie à cette aspiration qu'à le cinéma sur le spectateur. D'autre part, le dispositif de lettres et de mots sur le disque, mis autrement que dans un livre, oblige le spectateur à lire mot à mot. Ces dispositifs nous font donc, lire de courtes phrases qui sont des contre-pétition. Le titre Anémic, est l'anagramme du mot cinéma. On retrouve cela dans le jeu des mots dans les spirales.

Entracte

Le film devait être projeté pendant l'entracte et le but était de faire sortir les gens de la salle. ça n'a jamais marché et les spectateurs ont toujours vu ce film qui est un sommet d'incohérence.

Surréalisme:

Va se répandre pendant la guerre. Dans cette mouvance-là, des artistes vont se dégager: André Breton notamment. Breton signe le manifeste du réalisme en 1924. Breton sera le pape du surréalisme. C'est lui qui va dire de façon autoritaire ce qui est et ce qui n'est pas surréaliste.

Certains artistes vont vouloir réaliser des films surréalistes.

Le mot surréaliste est aujourd'hui un mot galvaudé et est utilisé n'importe comment et à perdu son sens originel. Le surréalisme est né de la volonté des artistes qui s'en réclame de faire se rejoindre la réalité d'un côté et différents phénomènes psychiques de l'autre. Des les faire se rejoindre pour qu'il n'y aie plus de réalité mais ce qu'on appellera une surréalité. Le surréalisme, est un mouvement qui a une prétention artistique! Mais en même temps, en explorant les voies de l'inconscient.

Les surréalistes vont vouloir pratiquer différentes techniques qui permettront de faire s'exprimer l'inconscient. Pour cela, on va utiliser l'écriture automatique: essayer d'écrire des phrases, des groupes de mots qui ne sont plus guidés par la raison mais qui vont obéir à des pulsions inconsciente.

Le problème c'est que le cinéma requiert de la préparation. Donc on va procéder autrement. Un cinéaste, Luis Bunuel, va travailler, dès 1928, va travailler avec Salvador Dali et vont concevoir un scénario de film en donnant libre court à toutes les sources d'inspirations de Dali.

Un chien Andalou n'est donc en rien un film improvisé. Mais il y a des relations entre les images qui ne sont plus rationnelles, ni narratives, ni logiques. Mais qui sont en association avec le rêve. Les deux auteurs ont lu Freud et toute ce qui concerne le rêve et tout ce qui à connotation érotique. Ces différentes mises en scène font en appel à des rêve: des fourmis dans la main qui est une illustration du désir. Le désir, c'est de la pulsion mais il y a aussi tout ce qui empêche le sujet d'accomplir le désir et qui est le Surmoi. Ici, il va traîner des casseroles qui seront un piano, un animal mort et des curés (dont un des curé est Dali sans sa moustache).

Projection 3: *Un Chien Andalou*

Regarder ce film en ouvrant les yeux et déconnecter notre cerveau de la raison.

Séance n°7

Le cinéma muet soviétique (1919-1929)

Introduction: avant-garde, cinéma et révolution

Les avant-gardes artistiques

La Russie va connaître dans les années 10, puis après la guerre dans les années 20, divers courants artistiques d'avant-gardes: futurisme, suprématisme, constructivisme. Ils vont créer la révolution de l'art et de sa fonction au sein de la société. La particularité des avant-gardes russe est leur engagement politique. La révolution artistique va accompagner une révolution politique.

L'objectif premier de ces avant-gardes est de faire table-rase de l'art ancien. A cette époque, chez les russes comme chez les italiens, ou les dadaïstes, on veut brûler les musées.

Le chef de file du futurisme italien, le poète Marinetti (futur fasciste): une voiture de course est plus belle que la victoire de Savoie.

Il faut un art en accord avec la machine.

Faire table-rase de l'art ancien est donc la condition nécessaire pour pouvoir construire du neuf.

Il s'agit donc de révolutionner l'art. Il indique que l'art est indissociable de la société dans laquelle il s'inscrit et dans laquelle il a une fonction.

Une société nouvelle, un homme nouveau exige un art nouveau.

Les avant-gardistes artistiques ont donc un lien idéologique fort avec les mouvements extrémistes sur le plan politique. Ces mouvements extrémistes veulent transformer la société, changer l'homme, adapter la société à un nouveau système économique. Tout cela doit s'accompagner d'un art nouveau qui doit s'adapter à cette société.

C'est sans doute en Russie que ces accointances ont été menées le plus loin. On n'a pas attendu la révolution d'octobre de 1917 pour susciter ces accointances.

Trois grands mouvements:

1. Le futurisme

Se trouve à la tête du futurisme, divers poètes avec, notamment, Maiakovski et également en peinture avec Natalia Gontcharova et Ivan Kioune.

En 1912, les futuristes vont publier un manifeste. Un texte dans lequel ils exposent leurs idées et leurs conceptions de l'Art. Ce manifeste s'appelle la gifle au bout du public.

Pour construire cette poésie nouvelle, il faut faire table-rase et une reconstruction de la poésie.

Le futurisme est un mouvement qui se montre extrêmement sensible à la machine et à la vitesse et qui va essayer d'exprimer par la peinture, la vitesse.

On va explorer de nouvelles formes picturales qui vont essayer de représenter, par exemple, le mouvement d'un cycliste.

2. Le suprématisme

De Malevitch qui est un peintre métaphysique, philosophique qui entend faire se rejoindre, travail sur l'espace et spiritualité. Il accompagne son travail d'un discours très élaboré sur le rapport entre l'espace et le cadre du tableau et le nouvel espace que sa peinture peut élaborer. D'où l'idée de suprématisme. Il s'agit bien de créer un espace qui n'existe pas dans notre réalité

3. Le constructivisme

Troisième mouvement, et le plus important, né d'architecte et de sculpteur et qui veut rompre avec tous soucis de représentation, tous soucis de rendu du volume au profit de l'espace. Et qui entend bien privilégier l'idée de construction.

Pourquoi représenter ce qui existe déjà. Comme ces artistes veulent faire table de l'Art ancien, on va donc construire quelque chose qui n'existe pas!

On substitue à l'idée de représentation, l'idée de construction. L'architecture ne représente pas mais on va l'intégrer à ces oeuvres.

L'idée de nouveauté est au centre de tout les avant-gardes.

Les groupes d'avant-garde

Le contexte politique est trouble pendant le XXIème siècle. La Russie est le dernier empire européen né au Moyen-Âge qui a créé une structure de classe qui n'a pas changé depuis le Moyen-Âge.

L'empire des Tsar est complètement miné de l'intérieur par un système économique archaïque. Il y a toujours des cerfs. Il y a un retard de l'industrie lourde. Il y a des partis bourgeois et socialiste. Il y a des minorités qui veulent de plus en plus leurs autorités et indépendance. Il y a finalement un pessimisme général dans l'empire russe.

En 1905, le Tsar va entreprendre une guerre malheureuse contre le Japon qu'il va perdre assez rapidement. C'est à cette occasion que les forces d'opposition vont tenter une révolution. Elle ne va pas aboutir et va être réprimée dans le sang. C'est le cadre historique du cuirassier Potemkine.

La guerre 1914. Le contexte de cette guerre va provoquer misère, pauvreté et famine dans les campagnes. Une seconde révolution se produit en 1917. Le Tsar va abdiquer en février 1917 et un gouvernement provisoire va s'installer (gouvernement bourgeois). Et puis ils vont glisser vers un mouvement dirigé par Kerensky.

Eclate une troisième révolution (DATE à FIXER) (qui n'est jamais qu'un coup d'état) mené par le parti bolchevique (parti communiste) dirigé par Lénine. Ils s'emparent du pouvoir, instaure les soviets et instaure la dictature du prolétariat!

Très vite, le nouveau gouvernement va signer un traité de paix avec l'Allemagne mais va se retrouver à confronter une nouvelle guerre civile entre les partis bourgeois, attaché à l'empire. Et il vont entamer la contre-révolution. Démarre une guerre civile très sanglante! C'est une lutte contre l'armée blanche et l'armée rouge. C'est Trotsky qui dirige l'armée rouge et emportera cette guerre en 1922.

Le nouveau pouvoir va réagir en 1922 en mettant un frein aux nationalisations en rendant un peu d'autonomie à l'initiative privée. C'est la nouvelle économique politique, c'est un assouplissement de la politique communiste à une relative libéralisation.

Cela produit l'enrichissement des propriétaires foncier (les goulags)

Lénine meurt d'une maladie. Pour sa succession, il y a Trotsky et Staline qui revendique d'instaurer le communisme dans le territoire d'Union Soviétique. Trotsky sera exilé et sera tué par ordre de Staline dans son refuge au Mexique en 1940.

Staline impose un pouvoir dictatorial. C'est le début des plans quinquennaux visant à industrialiser fortement l'économie russe. A industrialiser les régions rurales.

On va également déporter en masse les koulaks qui s'étaient enrichis auparavant, les opposants seront aussi déportés et connaîtrons le plus souvent la peine de mort, ou moins souvent, l'exil.

Le cinéma soviétique va naître de cette conjonction entre les avant-gardes artistiques et des avant-gardes révolutionnaires qui sera indissociable.

En 1922, Lénine fait une déclaration importante: "De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important".

En 1919, le cinéma va être nationalisé et on va confier au cinéma une fonction, une mission, à la fois politique et didactique. Le cinéma reçoit d'expliquer la révolution aux masses car la plupart des masses populaires étaient analphabète. Expliquer la révolution aux masses n'était pas chose facile. Il faut se rappeler que (postulat du marxisme), le prolétaire est aliéné, c'est-à-dire qu'il ne sait pas qu'il est exploité. Il ne s'engage donc pas dans le combat politique. Il faut, pour que la société change, pour que le prolétaire accepte ce changement, il faut qu'il prenne conscience de son exploitation. Il y a deux mots-clés dans la pensée marxiste: 1. L'aliénation, le peuple, la classe prolétaire son aliéné

2. La prise de conscience, il faut agir pour lutter contre cette aliénation et permettre aux aliénés de leur rendre compte qu'ils sont exploités

Il faut faire prendre confiance, il faut expliquer tout ce qu'est la lutte des classes. Expliquer ce qu'est la dictature du prolétariat, expliquer les grands principes du communisme et de la société nouvelle qui viendrait d'être édiflée. C'est la mission qui a été confiée au cinéma.

Le cinéma devient donc un cinéma d'Etat. Ce sera, dans l'histoire du cinéma, l'une des expériences les plus radicales. Le cinéma est étatisé. L'Etat prend le pouvoir du cinéma et en fait un instrument de propagande au service de son idéologie comme moyen de véhiculer la révolution aux masses.

L'évolution du cinéma jusqu'à sa nationalisation.

Le cinéma avant la révolution

1. Le cinéma "tsariste"

Elle se caractérise par une forte implantation d'industrie étrangère. (français, danois, allemand, italien). Il y a quand même une industrie russe qui fait des films qu'on est en train de redécouvrir aujourd'hui!

Ce sont des films mondains, bourgeois, pratiquement une esthétique naturaliste. On pratique le mélo-drame, on y exprime le goût du malheur et de la souffrance. Il y a quelques réalisateurs vedettes. Ivan Mosjoukine. Quelques cinéastes importants (cfr feuilles)

Cette page du cinéma russe est brutalement interrompue par la révolution. C'est la table rase. L'industrie cinématographique russe va être complètement démembrée. Les producteurs, réalisateurs, acteurs vont fuir le nouveau régime. Fuir en Europe Occidentale, notamment à Paris où va s'installer une colonie de russe blanc. Ils vont fonder une société cinématographique nommée "Albatros". Ils vont faire des films russes français.

Ceux qui vont rester vont devoir s'adapter à la nouvelle situation. Mais comme, dans les premières de la jeune union soviétique, c'est la guerre et la misère qui domine, il n'y a plus aucun moyen de faire du cinéma.

Il y a encore quelques rares films qui se tournent. Les anciennes sociétés de production sont démantibulées et, surtout, de nouveaux cinéastes vont apparaître et qui ont grandi avec les idées révolutionnaires et qui vont vouloir pratiquer un autre cinéma.

La notion de table rase commune à tous les avant-gardes est adéquat pour le cinéma soviétique.

Le cuirassé Potemkine par Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (en 1925)

Ce film est commandité par l'état pour commémorer les 20 ans de la révolution de 1905. Au départ, le film ne devait être qu'un épisode d'une épopée racontant la révolution. Le cuirassé Potemkine ne devait être qu'un épisode de cette épopée. Mais pour diverses complications, il en a fait un élément représentatif de ce qu'est toute révolution. En d'autres termes, il ne s'agit pas de regarder ce film comme un document historique sur la révolution de 1905. Le film n'a pas du tout, dans l'esprit d'Eisenstein, cet objectif-là. Il a un but d'explication et non de commémoration. Il a pour but d'expliquer ce qu'est une révolution. Ce film a été minutieusement construit!

Expliquer au peuple ce qu'est une révolution. Comment passer du particulier, au général. Comment faire comprendre que ce cas particulier de mutinerie est exemplaire d'une révolution.

C'est un film qui reste d'une grande actualité car il est, en lui-même, non seulement une leçon de cinéma, mais une leçon de communication visuelle. La propagande est évidemment une des fonctions de la communication.

Premier atelier de production. Groupes d'avant-garde

Les groupes d'avant-garde

Il existe trois groupes d'avant-garde:

- Le Laboratoire Expérimental
- La Fabrique de l'Acteur Excentrique
- Les Kinoks

1. Le laboratoire expérimental:

Koulechov:

Cinéaste et théoricien du montage et pédagogue. Il fonde le laboratoire expérimental qui est la première école de cinéma au monde. Fondé en 1922, elle forme des acteurs.

Il est connu pour ses expériences de montages. Connu sous l'effet Koulechov. C'est une expérience conçue sur le modèle de l'expérience scientifique. L'expérience consiste à vérifier quels sont les effets du montage sur la perception du spectateur. Puisque c'est une

expérience, il n'est donc pas nécessaire de passer par l'étape du tournage. Pour le reste, ça n'est pas possible puisque l'on est dans une période de grande misère! Koulechov va aller se servir dans la vieille liste de films tsariste. Il va sélectionner 4 plans: un plan qui nous montre le visage impassible de l'acteur Mosjoukine. Ensuite, un autre plan qui nous montre une assiette de soupe, Une femme dans un sofa, une assiette de soupe et un cercueil.

Ces seules images, montées montre la faim, le désir ou bien la tristesse. Le plan ou l'on voit Mosjoukine n'exprime rien à proprement parler. Surtout qu'il s'agissait du même plan dans les trois cas.

Il y a trois conclusions:

- Le montage fait surgir un sens nouveau qui n'existe pas dans les images prises séparément. L'idée de la faim n'existe pas dans le plan de l'assiette de soupe ni dans le plan de l'image de Mosjoukine. Mais l'association de ses images à fait naître ce sentiment.
- Le montage modifie le sens original d'une image à laquelle elle est associée
- Le spectateur lui-même va établir spontanément une continuité entre deux plans qui sont complètement, totalement hétérogène. Alors qu'il n'y a rien dans l'image qui laisse supposer que Mosjoukine est en faim d'une assiette. Le spectateur va établir une continuité dans les images. C'est le principe d'inférence. C'est le principe qui amène le spectateur à établir un rapport entre deux images alors qu'il n'y en a pas!

Koulechov théorise sur le montage. En Russie, quelques années auparavant, un psychologue célèbre, Pavlov, avait déjà réalisé des travaux sur lesquels Koulechov s'est basé.

Les différents plans sont les stimuli visuels par lesquels le spectateur va répondre par un sens connoté. Koulechov crée le principe de conditionnement du spectateur grâce au montage. Ce principe va être utilisé dans l'histoire du cinéma.

Dos d'une femme, les yeux d'une seconde femme et les jambes d'une troisième femme. Il va mettre ses plans dans un montage et faire croire que ces trois fragments de corps féminin, font croire qu'il s'agit d'une même femme. Ces expériences, réalisées cinématographiquement, crée la société nouvelle que le communisme tente de mettre en place en URSS. Le montage à, en lui-même, une puissance politique.

Le montage en lui-même, crée des êtres nouveaux, un monde nouveau, une société nouvelle. Le montage est donc révolutionnaire.

Les cinéastes vont se rendre compte de la puissance des découvertes de Koulechov. On va réaliser des films en montant d'anciens films car il n'y avait pas de moyen d'en tourner un nouveau à l'époque. Ce sont donc des films expérimentaux mais avec un objectif idéologique précis.

Eisenstein va s'emparer d'un film de Fritz Lang et en refaire un nouveau.

2. La fabrique de l'Acteur Excentrique

Fondé par Trauberg, Youtkevitch et Kozintzev vont soutenir dans leur école une théorie dont ils ne sont pas l'auteur mais par un metteur en scène de théâtre qui est V. Meyerhold. Les théories de Stanislavsky consiste à l'acteur de s'intégrer à son personnage (appelé l'acteur-studio)

Meyerhold crée une théorie différente qui est une théorie bio-mécanique qui se base sur la Comedia Dell'Arte et du cinéma burlesque américain.

Chaplin était considéré comme un héros prolétariat. Charlot est un héros en Union Soviétique. Une plastique anti-naturelle de l'acteur.

Le principe est l'anti-naturaliste, l'anti-psychologique. Avoir un jeu acrobatique, stylisé et qui considère le corps comme une machine.

Meyerhold a été le maître d'Eisenstein. Influence sur sa conception du jeu de l'acteur. On a des gros plans très marqués. On a tout sauf des visages lisses. Les gens sont très typés et très stylisés. Eisenstein n'est pas du tout dans un style de jeu naturaliste.

3. Les Kinoks

Les fous de cinéma

Ce sont en fait des opérateurs d'actualités envoyés là où se trouve l'actualité, en particulier le front de la guerre civile. Ils reviennent à Moscou avec ce qu'on appellera donc un journal filmé avec des informations visuelles. Ces journaux sont alors diffusés dans les salles. C'est la première forme, en Union Soviétique, d'information cinématographique auquel on donne le nom de Kino Pravda (ciné-vérité rien à avoir avec un mouvement de vidéo-documentaire des années 60. Le grand journal officiel du parti communiste s'appelle la Pravda) Ces journaux filmés adopte la même ligne que le journal quotidien la Pravda.

Ces opérateurs font un cinéma d'actualités. Refuse la fiction, les acteurs, les costumes. Ils veulent être au plus près de l'événement. Le plus célèbre d'entre-eux s'appelle Dziga Vertov. Il va théoriser cette conception du cinéma d'actualité documentaire et le théoriser par quelques formules assez nettes: Le ciné-drame est l'opium du peuple, vive les hommes ordinaires, à-bas les femmes bourgeoises, filmez-nous à l'improviste, etc... C'est faire du cinéma un instrument d'observation de la réalité.

Vertov va élaborer un concept qui synthétise un concept: le ciné-oeil. Le ciné-oeil voit mieux et plus que l'oeil humain. Tout ce que l'oeil humain ne peut pas voir!

Le cinéma peut nous permettre de voir l'éclosion d'une fleur et l'impact d'une balle par exemple.

Vertov va réaliser un film majeur: "L'homme à la caméra". C'est un film manifeste dans lequel il va défendre et illustrer sa vision du cinéma. On va filmer les activités dans une ville, du matin au soir, dans la ville d'Odessa. L'idée du film c'est de montrer que le ciné-oeil peut voir ce que l'oeil humain ne voit pas. Il y a toujours deux caméras, ce que filme Vertov et l'homme à la caméra. Toujours cette idée d'aller montrer ce que l'oeil humain ne peut pas voir.

Dernier concept important de Vertov: l'idée de montage ininterrompu. Cela veut dire que toutes les étapes de réalisation d'un film depuis le tournage, son montage et sa programmation. Toutes les étapes de conception doivent être pensée en terme de montage. Exemple: Si on filme dans la rue un SDF et que ce SDF passe devant la vitrine d'un magasin d'objet de luxe, bijouterie, etc... Lorsqu'on le filme, on a qu'une seule image. Et pourtant, dans cette image, il y a du montage car on associe le SDF avec le magasin de luxe. On fait déjà du montage dans le tournage!

L'homme à la caméra est par excellence, un film constructiviste. Malgré cela, c'est un film qui va construire un nouvel espace, une nouvelle réalité.

Eisenstein

Il a fait peu de film mais par contre, il a fait énormément d'écrit. Il est à la fois praticien et théoricien. Faire un film, c'est théoriser. Théoriser, c'est faire du cinéma. Il a une formation d'architecte, il est un constructeur. Ensuite il va travailler comme décorateur puis metteur en scène dans le théâtre de la culture prolétarienne. Et parallèlement, il suit les cours de Meyerhold.

Dès 1923, il va publier un texte sur la notion de montage attraction qui est une notion qui est élaborée pour le théâtre et puis qui va transiter vers le cinéma.

Son premier grand film de fiction: "La grève" en 1924 (il a à peine 26 ans à l'époque où il fait ce film); Il explique dans ce film comment, à l'époque tsariste, les policiers réprimaient très sévèrement une grève. Il va associer dans cette scène de grande violence, une scène d'abattage de boeufs (bovin). Le cuirassé Potemkine en 1925, Octobre en 1927, la Ligne générale en 1928.

En 1930, Eisenstein part pour Hollywood. Il est invité par la Paramount et envoyé par l'URSS car il est très connu. Il part faire de grandes conférences mais il a aussi un contrat avec la Paramount pour faire un film. Il adapte un roman: Laure, mais la Paramount ne veut pas de ce film.

Il va avoir des problèmes politiques à cause de sa sympathie pour les communistes. Donc il ne tournera rien pour Hollywood et part pour le Mexique où il voudra filmer: "Que viva Mexico" mais le tournage sera interrompu.

Le film sera monté après la mort d'Eisenstein par son adjoint avec qui il a toujours travaillé.

En 1935, il aura encore des problèmes de tournage car le "Pré de Béjine" sera interrompu par Staline.

Staline n'osera pas s'en prendre à Eisenstein car il est trop connu. Il l'empêchera juste de travailler en brûlant la pellicule du "Pré de Béjine".

Il fera deux films opéra grâce à l'intervention de Prokofiev: "Alexandre Nevski" (1937). "Ivan le terrible" (1941-1946)

Inévitablement, Staline va se reconnaître dans le personnage d'Ivan dans la seconde partie du film. A nouveau, Eisenstein aura des problèmes pour terminer son film, voilà pourquoi la première partie du film sort en 1941 et la seconde partie en 1946.

Concept de la théorie de montage d'Eisenstein:

Eisenstein va beaucoup théoriser; Ce qui l'intéresse, c'est le montage. Sa première théorie du montage est le montage des attractions ou l'attraction des montages qu'il élabore pour le théâtre et qu'il transférera pour le cinéma. Au théâtre, c'est l'attraction au sens forain. C'est une conception du théâtre qui n'est pas naturaliste. C'est de faire subir au spectateur une notion de choc qui va agir sur lui émotionnellement. Ainsi, dans une scène, introduire une action, qui n'a rien à avoir avec cette scène; Tout à coup un personnage se saisit d'une arme et tire sur un public. Du coup, le spectateur ne comprend pas ce qu'il se passe et cela crée un choc; cela a pour effet de réveiller le public et de déterminer dans son esprit l'idée qu'on a voulu communiquer dans le spectacle. L'idée de choc consiste à intégrer des attractions au sens forain du terme dans un spectacle. Du choc de ces attractions va naître une idée qui va agir sur la conscience du spectateur.

Il va appliquer cette technique du montage des attractions au cinéma. Filmant une scène de massacre dans une cité ouvrière, il intègre dans le film une autre scène qui n'a rien à avoir, une scène de massacre de boeufs dans un abattoir pour émettre l'idée que la fusillade, de la répression de la grève est une boucherie.

"La grève" comprend un véritable montage des attractions.

Continuant à réfléchir, il va élaborer l'idée d'un montage dynamique qui est en gros, la même idée. Dans son principe, le montage d'attraction est un montage dynamique.

Eisenstein va découvrir les films de Griffith et va les étudier. Il est un analyste de film dans les détails. Il va découvrir du montage des romans de Dickens, dans des peintures de ? Grecco?. Naissance d'une nation, il y a un montage transparent qui nous fait pénétrer dans l'univers des personnages.

Dans *"Intolerance"*, le montage est très net. Le film a pour principe de faire naître l'idée d'intolérance via le système de montage parallèle.

Le montage dynamique fonctionne par l'introduction d'éléments qui ne sont plus dans un rapport spatial. Mais qui sont dans un rapport symbolique. Dans *"Octobre"* (prise du palais d'hiver à St Petersburg en 1921). Au moment où Kerensky monte des marches, Eisenstein montre une statuette de Napoléon. Le but est de faire travailler l'esprit du spectateur.

Lorsque le cuirassé tire sur le Palais, il y a trois sculptures de lions. On ne sait pas d'où elles viennent et il y a une suite de trois plans de lions (endormis, en train de se réveiller et debout). (métaphore) C'est clairement un montage métaphorique.

Lorsque les mutins lance le médecin suite à la viande avariée, on voit le lorgnon (lunette) du médecin. Il y a une continuité. Le détail est pour le tout, c'est une synecdoque.

Séance n°8

Le cinéma muet allemand

1. L'industrie cinématographique allemande avant 1918

Au départ, il n'y a pas en Allemagne d'industrie cinématographique aux origines du cinéma. L'Allemagne est un lieu où les films étrangers sont exploités. Les productions étrangères sont des productions scandinaves, française, italienne, puis américaine.

Aux origines, il s'agit d'un cinéma forain, d'abord ambulant (Wanderkinos). Ou bien dans des petites salles de campagnes, dans des petits cafés (Länderkinos).

Oskar Meester est un pionnier du cinéma allemand. Il fera des reprises de scènes d'opéra et de chansons populaires avec cette particularité que Meester sera un des premiers à explorer le film sonore. Il va enregistrer des chanteurs d'opéra et sera synchronisé avec un gramophone. Mais comme toujours, la synchronisation pose problème.

A partir de 1910, Paul Davidson va jouer un rôle important dans l'émergence du cinéma allemand. Il va fonder une firme: La Projektion Union. Elle produit des films et elle possède son propre réseau de salle.

Au début des années 10, cette deuxième époque du cinéma des premiers temps engage le cinéma sur la voie de la narration, de la théâtralité. Des metteurs en scènes et des acteurs de théâtres commencent à manifester leurs intérêts pour le cinéma et Davidson va cristalliser cette dynamique.

Tout cela rejailli sur les films.

Paul Davidson est important (homme d'affaire, producteur avisé) car il est un découvreur de talents. Parmi les talents qu'il découvre, il y a une comédienne venant du Danemark (reconnu dans le cinéma danois): Asta Nielsen. Davidson la fera travailler en Allemagne. Elle a été une grande star du cinéma muet et c'était une femme très autonome et indépendante qui n'hésitait pas à jouer des rôles qui pouvait choquer la bonne morale bourgeoise. Il y a beaucoup d'audace dans beaucoup de films interprétés par Asta Nielsen.

Autre personnalité importante que Davidson va rencontrer, c'est Max Reinhardt, metteur en scène de théâtre allemand. Il travaille à Berlin, principalement et il va être à l'origine d'un renouvellement des pratiques théâtrales dans la mouvance expressionniste. Il savait que le cinéma était un nouvel art. Il va créer une association pour réguler les gens de théâtre et de cinéma. Max Reinhardt va diriger de tout nouveau studio construit à proximité de Berlin à Neubabelsberg (Studios de Neubabelsberg). C'est là que se tourneront les plus grands films allemands (encore même aujourd'hui).

Tout va se précipiter avec la première guerre mondiale puisque les relations internationales de l'Allemagne avec ses voisins sont rompus. Donc l'important de films en Allemagne sont interrompu également!

Ce qui va avoir pour effet de favoriser le développement de l'industrie allemande. Il va y avoir émergence de plusieurs petites firmes. Il va y avoir développement de la production et de la diffusion en salle.

En outre, le gouvernement du Reich va créer de grandes compagnies nationales soutenues par le gouvernement.

Trois compagnies sont à retenir:

1. La Deulig, qui se spécialise dans la production de film "documentaire" mais plus réellement de propagande pour le compte de l'Etat
2. La BUFA, subventionné par le ministère de la défense et produit des films d'actualités militaires.
3. La UFA, qui est une des plus prestigieuse firmes de production cinématographique en Europe. C'est le regroupement de plusieurs petites firmes et qui va être soutenue activement par le gouvernement dans le but de produire des films de fictions. Des films destinés à défendre et illustrer l'idée de la culture allemande et du pangermanisme. Les films produits par la UFA, des films de fictions, sont destinés à l'exportation et va s'inscrire dans une logique de profits et d'expansion.

Durant les années 10, il y a quelques noms important à retenir:

- Paul Wegener qui est acteur au départ, formé par Max Reinhardt et qui va être l'interprète d'un film produit par Stellan Rye: "L'étudiant de Prague", dont il sera également le scénariste. Il passera ensuite à la réalisation et réalisera le film: "Le Golem" qui est l'adaptation d'une légende juive. La première version date de 1914 et il fera son propre remake du Golem en 1920. Ces films s'inscrivent nettement dans la tradition des comètes et légendes allemandes. Ils sont annonciateurs d'une veine cinématographique et qui sera largement exploités par la suite dans les années 20.
- Emil Jannings
- Werner Kraus

2. Développement du cinéma allemand

Le cinéma allemand va se développer vers 1918 par divers facteurs. Il y a d'abord des facteurs économiques et industriels; Alors qu'après la première guerre mondiale, il y a une importante crise économique, cependant, le cinéma se développe parce que des banques et de grands groupes privés qui ne sont pas du tout en crises, vont comprendre que le cinéma est une industrie et qu'il y a intérêt à investir dans cette industrie. Ainsi, la Deutsche Bank ou le Krupp ou l'AEG vont investir massivement dans le cinéma de divertissement et de fiction, donc dans le UFA.

La UFA va s'émanciper de la tutelle de l'état. Elle va devenir privée et va être restructurée. La UFA va très rapidement se développer et elle va absorber de petites firmes de productions donc une firme qui s'était fait connaître en 1919: La Decla Bioscop dirigée par Erich Pommer et qui deviendra le producteur principal.

Il n'y a pas de grand cinéma s'il n'y a pas de grands producteurs

Erich Pommer avait une idée très claire de ce qu'était le cinéma et de ce que pouvait faire le cinéma. Les plus grands films allemands de cette époque vont être produit par Pommer. C'est aussi un grand découvreur de talents tant parmi les scénaristes que parmi les metteurs en scènes ou les acteurs. C'est lui qui va découvrir Fritz Lang et lui propose la réalisation de ses premiers films. C'est lui qui aura l'idée de faire revenir Joseph Von machin? pour lui faire réaliser le premier film sonore.

Pommer va régner sur la UFA et la UFA va régner sur Neubabelsberg. La situation économique de l'Allemagne est très difficile. Une nouvelle crise éclate en 1925 ce qui

entraîne la UFA de signer des accords avec les américains. On va créer la UFAMET qui regroupe la UFA, la Paramount et Metro Goldwin Meyer. Il y a une manne d'argent important mais aussi un apport de films qui pourront être importés en Allemagne. La présidence de la firme va être confiée à un militant d'un parti nazi. Avant même que les nazis aient pris le pouvoir en 1933. C'est un peu la débandade où divers cinéastes et techniciens vont quitter l'Allemagne. Pommer et Fritz Lang vont quitter l'Allemagne et produiront un film en France puis Pommer ira aux USA. Goebbels dirigera ensuite la UFA.

C'est aussi un âge d'or pour les scénaristes:

1. Carl Mayer
2. Théa Von Harbou
3. Henrik Galeen

Cinéastes:

1. Murnau
2. Lang
3. Wegener
4. Léní
5. Wiene
6. Galeen
7. Dupont
8. Lupu Pick
9. Pasbast

Les facteurs culturels et socio-politiques

Il y a une révolution communiste en 1918 et sera réprimée très sévèrement dans le sens et les leaders seront exécutés, Puis il y a une crise économique, inflation et chômage. C'est l'émergence de tendance politique extrémiste: extrême gauche et extrême droite. Dans ce contexte, les artistes et les intellectuels allemands (écrivains) vont se partager en deux grandes tendances:

- Il y a d'un côté, ceux qui sont très engagés politiquement (à gauche) et défendent des idées révolutionnaires et les défendent via l'art, les spectacles. Il y a aussi les philosophes de l'école de Francfort qui partagent les mêmes idéaux et qui vont aussi réfléchir à la place des moyens de communications de masses (la radio et le cinéma). Ils s'inscrivent dans un courant de pensée générale: l'Aufbruch (réalisme social). Au cinéma, ces idées vont circuler dans une catégorie de films et qui pratique un réalisme.
- D'un autre côté, une mouvance intellectuelle et artistique. Le romantisme allemand avait déjà été recherché (Goethe le premier) les anciennes légendes allemandes dont ils s'étaient déjà inspirés. Il y a aussi la légende de Faust (qui vendra son âme au diable pour un élixir de jeunesse pour redevenir jeune et beau mais le filtre n'est pas éternel et le diable vient pour récupérer son dû). Dans le monde de Faust, dans les légendes médiévales allemandes, l'homme est soumis aux forces occultes, à la puissance du diable, du mal ou encore à la puissance du destin (l'homme ne peut échapper à son destin). L'homme romantique éprouve

douloureusement sa solitude qui est infinie. Il est en proie aux passions, aux angoisses, aux fantasmagories de son âme et il vit dans un monde obscur, de ténèbres, dans un monde d'ombres, de brumes, de brouillard. Ces ténèbres exprimant toute la noirceur qui pèsent sur son âme. Ce monde-là tel qu'il est exprimé dans le Faust de Goethe, caractérise l'âme allemande et n'a pas disparu et va perpétuer tout au long du XIX^{ème} siècle et se maintenir jusque dans de nouveaux mouvements artistiques qui vont émerger au début du XX^{ème} siècle (à la fois en littérature et peinture). Ce monde-là va aussi alimenter l'imaginaire de puissances obscures qu'est l'imaginaire nazi. L'idéologie nazie a trouvé à s'alimenter dans le romantisme allemand. Comme l'idéologie nazie est une idéologie extrémiste, ils ont recherché dans l'histoire allemande ce qui est typiquement allemand. Distinguant typiquement ce qui faisait l'identité française, fondée sur la raison. Le fond romantique qui domine l'âme allemande depuis le Moyen-Âge et qui resurgit avec l'expressionnisme, va être exploités par l'idéologie nazie et va influencer et nourrir l'art, le cinéma des années 20.

Le film, "Le Cabinet du Dr Caligari" (1919) montre comment on domine et manipule l'esprit d'un autre homme. Il y a un fond culturel extrêmement noir et profond et va alimenter divers mouvements artistiques et littéraires en Allemagne et enfin, des mouvements cinématographiques.

Facteurs artistiques.

L'expressionnisme va émerger au tout début du XX^{ème} siècle, à la fois en poésie et en peinture. Il va toucher également le théâtre, l'architecture et puis, beaucoup plus tardivement, le cinéma.

En réalité, le cinéma expressionniste ne naîtra qu'après la première guerre mondiale mais ce n'est pas une conséquence. C'était simplement un choix de mode car l'expressionnisme était à la mode. Très souvent, le grand public confond le cinéma allemand des années 20 et le cinéma expressionniste. Les limites de l'expressionnisme sont extrêmement floues.

Il y a aussi des tendances étrangères à l'expressionnisme.

Que faut-il entendre par expressionnisme? C'est un mouvement qui veut extérioriser une vision intérieure, une vision du monde: RETROUVER. Une vision déformée de la réalité. Le monde vu par la lunette expressionniste est un monde qui n'a pas de réalité propre, il n'existe qu'en tant qu'il est imaginé par l'inconscience de l'homme.

Une vision du monde qui rend fou le sujet et qui cherche à l'extérioriser.

L'expressionnisme a encore son architecture: Le théâtre de Berlin. Le théâtre à été, incontestablement, un lieu de l'exploration de l'expressionnisme. Il y a, au théâtre, du récit, de la narration, de la peinture dans les décors

Max Reinhardt est la figure de proue du théâtre allemand et c'est lui qui va, véritablement, faire comprendre que dans un spectacle de théâtre, le véritable auteur n'est pas celui qui écrit le texte mais bien le metteur en scène. Il va donc imposer la figure du metteur en scène dans le théâtre allemand.

Le Kammerspiel (théâtre de chambre) utilise un nombre réduit de personnage. C'est un théâtre engagé dans un endroit à huit-clos. Et les pièces que mettent en scène Max Reinhardt relève de la critique sociale et relève de la thématique de l'opposition de classes entre les membres d'un groupe. Max Reinhardt va utiliser très peu de décors mais il va exploiter l'éclairage électrique. On utilise la lumière qui viens d'en haut, comme une sortie de douche. Il y a un travail sur l'éclairage qui va se substituer sur le décor. Il va accorder de l'importance au geste stylisé. C'est un théâtre social et le jeu des acteurs est exagéré (jeu de visages, de faciès, etc...). Tous ces éléments-là vont se retrouver dans le cinéma allemand des années 20

Projection: Le Cabinter du Dr Caligari (1919)

Ce film va nous étonner. C'est un film de 1919 qui va faire retour au cinéma des premiers temps. On reviens à un mode d'expression cinématographique qui semble avoir été oublié depuis une bonne dizaine d'année. On l'a fait de façon tout à fait délibérée. On utilise des décors de toiles peintes et on refuse le réalisme que permet la caméra. Carl Meyer signe le scénario et se base sur un fait divers de journaux en 1913 mais également d'une version de Carl Meyer à l'encontre des psychiatres.

Ce scénario comporte trois parties:

1. Le récit principal
2. Un prologue
3. Un épilogue

Le prologue et l'épilogue sont traités de manière réaliste tandis que le récit principal est traité d'une manière tout à fait irréaliste en suivant le mouvement expressionniste. On se demande à la fin du film si le narrateur nous a dit la vérité. Grandes importances aux décors, costumes et lumières. Les décors seront peints.

Le film est célèbre aussi pour ses intertitres qui sont très travaillés. Il faut faire attention du fait que les intertitres vont quitter le cadre du carton pour ne donner que des mots dans l'image.

Ici, il s'agit d'une version colorisée: teintée! Il s'agit d'une version restaurée.

3. Genres et mouvements (1918-1930)

3.1 Le Kostümfilm

Ernst Lubitch. La fresque historique. Le kostümfilm est un genre qui est pensé à partir des péplum. C'est un genre qui doit pas mal au burlesque ou aux comédies faites en Union Soviétique. Chez Lubitch, il y a prétexte là, dans les récits qu'il mets en scène, un art qui lui est propre, un arts de l'allusion, du sous-entendu, un art sexuel. Il y a place, par le biais de la comédie, des ouverture pleines de sous-entendu. Des comédies souvent amoureuses pour l'expression du désir et un travail du spectateur importants puisque les choses ne sont jamais dites explicitement.

Il y a aussi des grandes productions que fera Lubitch: "Madame du Barry". ça n'empêche pas Lubitch de montrer des histoire autour des amourettes. Il y a toujours utilisation du décors, du hors-champs pour sous-entendre les relations de désirs entre les personnage. "Anna Boleyn", grande fresque historique. C'est un film de genre.

3.2. Le cinéma expressionniste au sens strict: le Caligarisme

C'est une vogue qui va naître après le film "Le Cabinet du Dr Caligari". Il y aura des effets de style dans les acteurs et les éclairages. Il y a, finalement, que très peu de films expressionnistes: "Le Cabinet du Dr Caligari", etc... (le reste voir feuille ci-jointe). Des films qui ont en commun de renoncer au réalisme du décor au profit d'un anti-naturalisme et d'un décor qui est un décor peint.

"Le Cabinet du Dr Caligari":

Espace géométrisé, complètement peint. Un décor de toiles peintes comme on en trouvait dans le cinéma des premiers temps et ce n'est pas par hasard que l'intrigue de l'histoire se déroule dans un champ de foire puisque la plupart des vues des premiers temps étaient montrées sur des champs de foires. Même les ombres et les lumières sont peintes! Il y a aussi une perturbation de la profondeur. Il y a aussi un travail sur la lumière et les ombres. Le travail sur la stylisation du jeu d'acteur et le jeu sur le maquillage. L'expression du visage. les contours des couleurs sont toujours entouré d'un trait noir.

Un mot sur le récit que l'on viens de voir. Il y a deux récits: un récit enchâssant et un récit enchâssé. Le premier est: deux hommes parlent dans un parc et le premier homme raconte son histoire au second homme. Ensuite on se retrouve dans la ville qu'il raconte. Pendant cette histoire-là, les choses sont assez claires. Le directeur de l'hôpital est un fou qui utilise un somnambule pour commettre des meurtres. Mais l'épilogue nous raconte que celui qui nous raconte cette histoire est interné et que tous les intervenants dans son histoire sont internés également jusqu'à ce qu'il écrive, vous pensez que je suis fou. C'est le narrateur qui va se retrouver dans la camisole de force et dans le même cachot que Caligari dans son histoire. Cette fin du film bouleverse toute l'histoire. Cela aboutit à la conclusion que le pouvoir est dangereux, que le pouvoir rend fou et que nous sommes tous soumis à ce pouvoir fou.

Mais le film démonte complètement cette idée. Ce ne sont jamais que des élucubrations d'un fou. L'expressionnisme de l'histoire est dû à la vision erronée par la folie du fou racontant l'histoire. C'est bien le narrateur qui est fou, sa vision du monde dans laquelle le pouvoir serait exercé par un fou est elle-même prédiction d'un fou.

Il y a des choses qui passent dans le décor: Dans la fin de l'épilogue, on se retrouve dans le même décor que dans son histoire. Faut-il voir ça comme la vision d'un monde d'un fou ou bien au contraire comme une vision juste par ceux qui sont fou car parce qu'ils sont fou, ont une vision différente mais juste du monde. C'est extrêmement ambigu.

C'est une thématique expressionniste qui allie le pouvoir et la folie: Le pouvoir rend fou. Qui associe le pouvoir et la mort (disposer du pouvoir de vie et de mort).

D'autres films vont s'inspirer du "Cabinet du Dr Caligari": Genuine, De l'Aube à minuit, Le cabinet des figures de cires et enfin, le Golem (version 1920) (Golem, sculpture en terre sculpté par un rabbin dont dieu va donner vie mais il va détraquer et tout détruire au lieu de servir le peuple juif)

3.3 Le cinéma expressionniste au sens large: Friedrich Willem Murnau

Friedrich Willem Murnau fait une adaptation de Dracula: Nosferatu (en 1922) car la société de production ne voulait pas payer les droits d'adaptation de Dracula dont ils ont changé tous les noms).

Murnau est un universitaire (histoire de l'art et littérature). Il est originaire de Wesphalie et a été marqué pendant son enfance par la nature, la campagne, le travail des paysans de sa région. Il va travailler d'abord avec Max Reinhardt pour être acteurs, metteur en scène.

On a pas retrouvé ses premiers films (seulement retrouvé les scénarios). Nosferatu qui est un chef-d'œuvre de l'expressionnisme allemand.

Ce film raconte l'histoire d'un agent immobilier quittant la ville dans le nord, sur la mer baltique. Se rend en Roumanie pour louer une maison au compte Nosferatu et ensuite, il entend dire des choses sur le compte de cet homme mystérieux vivant dans un château médiéval. Le cocher ne veut pas aller plus loin en voulant conduire cet homme vers le château et le débarque près d'un pont. Cet agent immobilier va signer un contrat avec Nosferatu pour occuper la maison devant la maison de l'agent immobilier. Nosferatu, c'est le mal, c'est un vampire, un fantôme, il apporte la maladie avec lui. Mais s'il viens en ville, c'est précisément parce qu'on est allé le chercher par appât du gain pour que le compte Nosferatu puisse s'y installer. C'est l'idée que si le peuple allemand est ainsi soumise au pouvoir tyrannique, maléfique qui apporte le malheur, la maladie, la morts, c'est parce qu'ils vont le chercher.

Un film comme Nosferatu n'est pas seulement perçu par le peuple des années 20 comme un divertissement mais comme un message politique. (Ce film à été réalisé, il faut le rappeler, après la première guerre mondiale)

Murnau utilisera des décors naturels et Nosferatu est parsemé de très beaux décors.

Murnau ne va pas se cantonner dans le genre fantastique. Il réalisera des films réalistes comme "Le dernier des hommes" (en 1924) et tourné en studio. Ce film raconte l'histoire d'un portier d'un grand hôtel qui est très fier de son métier car il a le droit de porter un grand uniforme et il parade comme un militaire pour faire rentrer les clients. Mais le directeur de l'hôtel se rend compte que le portier est un peu âgé lorsqu'il porte des bagages. Il va donc être rétrogradé et va se retrouver aux toilettes. Pour lui, c'est la honte car cet uniforme lui donnait une certaine prestance et prestige, surtout lorsqu'il rentrait chez lui, dans les bas quartiers.

Ce film oppose deux mondes:

- le monde de l'hôtel pour les gens très riches
- la cité ouvrière, populaire

Ce portier est celui qui fait le lien entre ces deux mondes. Hitchcock sera très marqué par ce film.

Il y a en tout et pour tout deux cartons, au début et un avant l'épilogue à la demande du producteur. Tout le film est traité de façon réaliste mais la fin est traitée de manière burlesque. Murnau à réussi à un des sommets de l'art muet qui sera capable d'exprimer beaucoup de choses avec beaucoup de finesses avec le traitement psychologique du personnage sans passer par des cartons écrits.

L'utilisation de la caméra qui se sent totalement libéré (tout le film est tourné en studio). La caméra est déchaînée (mouvements longs et amples). C'est un film qui constitue l'apogée du cinéma muet.

Après cela, il y a une adaptation de Faust par Murnau. Ensuite, il partira au Etats-Unis en 1927 et fera son plus beau film: L'Aurore, dans lequel il y a encore des éléments de l'expressionnisme allemand bien que ce soit un film américain.

Murnau va travailler avec Robert Flaherty qui fait des documentaires (Nanouk l'esquimau). pour réaliser Tabu.

Murnau mourra dans un accident de voiture en 1931.

Fritz Lang

D'origine viennoise. Il a une formation d'architecte. Il aura une très longue carrière qui lui fait connaître la télévision et travaillera pour elle également. Il fera des films expressionniste comme "Les trois lumières". C'est l'histoire d'un jeune homme qui décède et qui est emporté par la mort (personnifiée dans le film) et la fille du jeune arrive au bord du royaume de la mort et vouloir recherche son fiancé. La mort lui proposera de sauver une vie en choisissant une bougie et si elle arrive à sauver un homme dans trois histoires, elle pourra revoir son mari).

Fritz Lang va faire de nombreuses citations picturale.

Autre film de Fritz Lang: "Mabuse le Joueur". Il fera trois histoires autour du personnage de Mabuse.

"Mabuse le Joueur" est très peu expressionniste sur sa forme mais bien sur son fond. Il se moque réellement de l'expressionniste. Mabuse est un criminel génial qui est à la tête d'un gag extrêmement organisé. Une sorte de mafia qui contrôle la bourse et l'Etat lui-même. Mabuse va fabriquer de fausse monnaie pour alimenter ce gag et va engager des ouvriers pour construire sa monnaie. C'est un hypnotiseur, manipulateur des consciences puisqu'il hypnotise les gens à son profit. Il exploite les gens pour son seul profit personnel.

Il contrôle tous les rouages de la société.

Fritz Lang va alimenter ses récits par toute sorte d'intrigues policières. Il y a eu 372 crimes politiques en 3 ans en Allemagne!

Enfin, Fritz Lang réalise Metropolis dans le genre futuriste. Film qui décrit une ville du futur au main d'un homme qui a tout pouvoir. Film assez extraordinaire avec des décors monumentaux.. Fritz Lang va procéder à la géométrisation des foules. Tous les ouvriers sont rangés en ligne, habillés de la même façon, et faisant des gestes coordonnés en même temps. On retrouve dans ce film la figure du tyran et celui du savant fou (vivant dans une toute petite maison médiévale et on comprend que ce juif va construire un robot qui va prendre la forme d'une femme et entraîner les masses ouvrières à une destruction totale)

Il s'agit d'un film réactionnaire puisqu'il s'en prend même à l'idée de destruction. Il faut associer la tête (le maître suprême de Metropolis) et la main (les ouvriers) et que le lien entre les deux ne peut se faire que par le cœur.

Autre film de Fritz Lang: "M le maudit"

3.5. Le Kammerspielfilm

C'est l'adaptation au cinéma de contenu et de mises en scène qui sont celle de Max Reinhardt au théâtre. Des récits intimistes qui se déroulent dans des huis-clos, à l'intérieur de maisons. Il y a très peu de personnages mais il y a des barrières sociales entre ces personnages qui les empêchent de se rencontrer. Le drame surgit toujours entre les classes sociales.

Il y a la notion d'Umwelt (un monde hostile) qui vient du romantisme.. Il va permettre de donner de l'intensité, de dramatiser, d'amplifier le rythme. L'autre notion, élément est la Stimmung (l'atmosphère). Qui vient de la poésie. Sert à exprimer la psychologie des personnages par l'atmosphère des lieux où l'action se déroule.

Ces notions vont trouver un prolongement dans les tragédies de la rue.

Séance n°9

Le cinéma classique français 1: Les années 30-45

Film Index Online: <http://film.chadwyck.com/home>

Nous abordons un cinéma parlant dans le cinéma classique français. Le cinéma, avec le parlant, acquiert de nouveaux moyens d'expressions. Le cinéma n'est pas plus ou moins le cinéma avec ou sans le son.

Lorsque l'on parle de cinéma classique, il s'agit d'un cinéma institué. Vers 1915, avec Griffith essentiellement! ("Naissance d'une Nation" est bien un film classique muet).

Nous parlerons ici, au cours de film classique parlant.

Le cinéma classique est un cinéma qui subsiste toujours aujourd'hui. Le mot classique ne détermine pas un mode déterminé mais un type de langage.

Il n'y a aucune rupture pendant les années 30 et les années d'occupation.

Entre les années 20 et les années 30, il n'y a pas que le passage au son. Il y a aussi le crash boursier de 1929 à Wall Street. L'économie américaine subit un choc profond qui se propage dans le monde entier. Cette faillite du système capitaliste va avoir des répercussions politiques. La famine va provoquer l'émergence de partis extrémistes de droites et de gauche. Certains états européens sont déjà gouvernés par des régimes totalitaires: le communisme (la dictature du prolétariat en Russie), le fascisme en Italie en 1924, les nazis, en Allemagne à partir de 1933, Franco en Espagne à partir de 1939. Les pays qui ne sont pas gouvernés par des régimes totalitaires subissent des tendances vers la gauche ou vers la droite.

En France, la gauche (Parti Communiste) s'oppose fortement à la droite conservatrice.

L'antisémitisme sévit en France depuis le XIX^{ème} siècle! A trouvé un point d'orgue avec l'affaire Dreyfus au XIX^{ème} siècle. Il est en outre partagé par les idéologies de gauche et de droite. Il est donc normal d'être antisémite dans les années 20, 30.

Il faudra la fracture de la guerre et des camps pour qu'il y ait cette prise de conscience bien qu'aujourd'hui encore, certaine personne n'ont pas encore compris à quoi peut mener l'antisémitisme.

Victoire d'une coalition de parti de gauche en 1936, s'appellera le Front Populaire. Cette coalition de parti est dirigée par Léon Blum. Cette coalition va effectuer des réformes sociales importantes. Il s'agit de la semaine de 40h, on va créer les premiers congés payés.

Au même moment éclate la guerre d'Espagne. Guerre civile dirigée par Franco.

L'aviation allemande fera le massacre de Guernica en 1937. La jeunesse espagnole fera appel aux militants de gauche. TRUC MANQUANT

Début de la guerre en 1939. La déclaration de guerre de la France et l'Angleterre. C'est la drôle de guerre jusqu'en 1940.

Création de l'Etat français, dirigé par les forces conservatrices de droites et d'extrême droite (pro-allemand). Le gouvernement français, qui s'installe à Vichy, commandé par le Maréchal Pétain.

La France est un pays qui reste encore, à la fois développée sur le plan industriel, et à la fois très conservateur, alors qu'un développement était en train de se faire aux USA.

(Evolution agricole et industrielle) et la société évolue très peu. Les femmes ne travaillent pas dans les classes bourgeoises, à l'instar des classes ouvrières.

Droit de vote des femmes en 1948.

La société française est menée par le patriarcat: une classe d'homme âgée qui laisse peu de place à l'initiative, aux femmes et à la jeunesse.

Sur le terrain du cinéma. Il y a le passage du muet au parlant. Ensuite, il y a le fait que l'industrie cinématographique française va connaître quelques difficultés puisque le passage au cinéma parlant va nécessiter le passage des parcs des salles en France. Le parlant va réellement s'imposer à partir de 1934. Des films muets circulent encore jusqu'en 1932, 1933. Sur le plan esthétique, l'arrivée du son à ses détracteurs et ses partisans. Pour les détracteurs, le cinéma muet avait atteint un tel degré de qualité qu'il pouvait se passer du son. René Clair avait totalement raison en disant cela. On a toujours cherché à faire du cinéma le plus en plus réaliste possible, le passage au son était donc inévitable.

Le passage au son va permettre de nouvelles expériences cinématographiques. A partir du moment où le cinéma est devenu sonore, on va pouvoir exprimer quelque chose à partir du silence. Auparavant, les films étant globalement silencieux, le silence ne pouvait pas être exploité à des fins dramatiques!

Les premières années du cinéma sonores constitue des années de recherches et d'expérimentation. Beaucoup de scénaristes et cinéastes vont seulement se contenter de dire les choses au lieu de les montrer ou bien les mettre en scène. On verra l'émergence de film qui seront réellement des théâtres filmés. Là où le cinéma muet était arrivé à un tel niveau d'expressivité visuel qu'il redescend fort vite au passage au son car ce qui est dit, est dit! Certains films sont très bavards avec de l'absence d'action.

Une esthétique va être mise en place, à partir de 1934. Qui exploite complètement les possibilités du studio. Le cinéma deviendra un cinéma de studio, d'abord et avant tout. Qui va acquérir une grande maîtrise de ses moyens et qui va instituer son langage et ses formes au point que l'esthétique du cinéma français des années 30, 40, 45, est très homogène. Une esthétique fondée sur le studio, l'éclairage artificiel, le décor construit (la reconstitution des lieux et parfois de villes entières), le jeu d'acteur et de mise en scène. Beaucoup de films seront produits pendant cette période. Il y aura une normalisation de l'esthétique.

Tout le cinéma de cette période sera appelé réalisme poétique.

En même temps, il y a des discours très divergents. Enfin, il y a une recherche faite par deux historiens, dans un livre appelé "La drôle de guerre des sexes du cinéma français". Représentation du rapport entre les hommes et les femmes. Et les deux auteurs ont vu tous les films produits pendant cette période. Une grande majorité des films des années 30 à un schème différent des années d'occupation, et différent de ceux après la libération. On trouve dans un très grand nombre de films, des histoires d'amour entre un vieil homme et une très jeune fille et qui pourrait être sa propre fille. L'homme très âgé peut être aussi un tuteur et ne peut pas s'empêcher de tomber amoureux de cette fille.

Ces relations affectives, amoureuses ou conjugale entre un homme très âgé et une très jeune fille sont bien présent dans les films de cette période-là. C'est un schème qui confirme l'homme à la place du patriarche. Il est à la fois mari et "père" (puisque'il a l'âge du père). La femme est soumise, soumise à cette situation et à la volonté du père.

Durant les années d'occupation (40-45), ce schéma disparaît. Au contraire, on va voir dans un bon nombre de films, des jeunes filles refusant des avances d'hommes âgés et préférant des hommes de leurs âges. On voit aussi des femmes indépendantes, libres, qui travaillent.

Les deux auteurs reconnaîtront un troisième schème: On découvre un très grand nombre de film misogyne (entre 45 et 55). Les femmes à cette époque, sont les pires des salopes et sont responsable de toute la misère du monde.

2. Projection: L'Atalante de Jean Vigo (1934)

Film le plus différent de la production de cette période. Film culte. Il a été réalisé par un tout jeune réalisateur qui n'avait fait que deux court-métrages auparavant. Ses deux films avaient déjà été censurés. Et en 1934, il fera son premier et unique long métrage et le réalise dans des conditions très différentes de la façon dont on faisait des films à cette époque. Le film est très audacieux dans son propos comme dans les images qu'il montre. Il déstabilise l'ordre établi, déranger. Le film est organisé de manière très improvisée. L'équipe est réduite, ils n'ont pas d'horaire: toute chose qui ne sont jamais faite dans les studios français de cette époque.

L'histoire est toute simple: histoire d'amour entre une femme et un jeune batelier. Le batelier disparaît et reviendra. Le film va dépeindre dans le traitement des relations, de manière très magistrale.

D'emblée, l'industrie va rejeter ce film. On va saccager le film, on va faire des coupures importantes de scène considérée comme choquante, on va changer son titre, intégrer une musique à la mode (le chaland qui passe). Il faisait plus de 90 minutes au départ, il n'en fera plus que 65. Il y a eu des interventions dans toutes les scènes. Des cinéphiles vont redécouvrir des versions antérieures, non saccagée; C'est comme cela qu'il sera connu en Belgique et en Angleterre. Mais pendant des décennies, ce seront des versions coupées qui seront commercialisées. La Gaumont (qui avait produit le film) acceptera de la restaurer, fidèle à la version de Vigo.

Différents genres et mouvements qui sont apparus au cours de ses 15 années depuis les années 30.

3. Genres, mouvements et auteurs

3.1. La comédie

René Clair est quelqu'un qui vient des avant-gardes. Il va surtout s'investir dans la comédie. Il a accueilli le son avec beaucoup de réticence. Le cinéma muet avant encore beaucoup à dire pour lui. Malgré cela, il va tout de même intégrer le son dans son film dans "Sous les toits de Paris" (premier film sonore français). Il y a beaucoup de musique, très peu de dialogues. Certaines scènes sont filmées de façon muette. Il va considérer qu'il est auteurs au sens où il crée lui-même ses films, les monte, etc... Il mettra en place un univers caractéristique fait de tendresse, d'optimisme, etc...

Ses comédies assument l'héritage du burlesque. Pour lui, le cinéma des premiers temps a été l'âge d'or du cinéma et il s'en inspire. Il donne à ses films beaucoup de mouvements, de dépense gestuelle, comme dans le cinéma burlesque. Il accorde beaucoup de place à la danse, au comique verbale.

Il va articuler ses films autour de personnages types ou d'objets (les objets jouent des rôles dans ses films). Dans "Le million", qui est l'histoire d'un veston dont le propriétaire se défait en oubliant un billet de loterie remportant le gros lot.

Il va même s'inspirer du personnage de Charlot dans certains de ses films. Charlot aime les films de René Clair. Il y aura un réel échange entre les deux personnes. En 1931,

René Clair réalise "À nous la liberté", histoire d'un homme au bagne, aux travaux forcés, il s'évade, va commencer à travailler et va devenir riche. Il va créer sa propre usine et recréer une usine qui ressemble fort à son bagne. Le discours du film est très puissant. Le discours social compare le travail à la chaîne au travail forcé dans un pénitencier. Ce film inspirera Chaplin qui fera, quelques années plus tard, "Les temps modernes". Il réalise "Le dernier milliardaire" en 1934, dont le propos est centré sur un dictateur. A nouveau, Chaplin va s'inspirer de ce film lorsqu'il fera le "Dictateur" en 1940.

Quelques autres comédies faites à cette époque par Jean Renoir, Jacques Feyder (cinéaste d'origine liégeoise qu'il s'installera à Paris). Ce dernier fera une comédie à costume: "La Kermesse héroïque" qui représente la Flandre sous l'occupation espagnole. C'est une farce avec des comédiens prestigieux. Film entièrement tourné dans des studios. Décors d'une incroyable qualité créée par Lazare Meerson. Le film aura beaucoup de succès car très drôle mais il sera très critiqué en Belgique car il représente les belges comme autant de couillards (couillons) face à l'ennemi espagnol. Il y a aussi à cette époque "Drôle de drame", réalisé par Marcel Carné en 1937. Il y a aussi des vaudevilles, des opérettes, comiques troupiers, des films populaires, etc...

3.2. Le cinéma des hommes de lettre

Il se fait que, durant cette période, des écrivains, et notamment des gens de théâtre: Marcel Pagnol et Sacha Guitry notamment, se mettront à faire des films!

Sur le plan strictement esthétique, les films de Guitry et Pagnol prime sur la même esthétique qui prévaut à cette époque-là. Ce sont des films extrêmement écrit vu que ce sont des hommes de théâtre.

Pagnol fera des films à partir de ses propres pièces. Le tout premier film de Pagnol est "Angèle" en 1934 (milieu provençal). Film interprété par Fernandel. Le film accordera beaucoup de place à l'extérieur (la pièce de théâtre dont il a tiré le film n'est pas de lui). Son second film est "La femme du boulanger" en 1938. Un boulanger qui épouse une très jeune femme qui pourrait être sa fille. Le boulanger ne voit pas que cette femme aspire à autre chose et regarde ailleurs. C'est un film qui centre les relations entre les hommes et les femmes.

Autre auteur: Sacha Guitry (1885-1957). Il réalisera "Le roman d'un tricheur" en 1936. C'est son film le plus intéressant. Ce film est écrit à la première personne. Le narrateur est un écrivain qui écrit ses souvenirs et qui trouve qu'il est plus intéressant de tricher que de ne pas tricher. L'intérêt du film est que tout le film est dit par la seule voix de Sacha Guitry. C'est lui qui parle, qui est la voix-off. C'est lui aussi qui énonce les dialogues de ses personnages. On a bien la lecture d'un roman; roman qui est mis en scène. Sacha Guitry aura quelques problèmes par la suite. Comme c'est quelqu'un qui est imbus de lui-même, très mondain. Il écrit à vouloir garder sa position de prestige dans le théâtre français, et également pendant la guerre. Il sera, dès la libération, taxé de collaborateur. Il continuera à faire des films jusque dans les années 50.

3.3. Le réalisme poétique

Une appellation qui sera utilisée pour caractériser le cinéma français de cette époque. Mais il y a là exagération. Réalisme poétique à une origine dans la littérature française proche de l'œuvre de Marcel Aymé qui est l'auteur de référence de ce point de vue. Au sens où ce sont des romans qui sont effectivement, qui traitent en compte des situations sociales et en même temps, très écrit sur le plan littéraire. L'expression réalisme poétique est très paradoxal lorsqu'on y regarde un peu puisqu'il associe un regard réaliste sur le

monde et un regard poétique. Il ne s'agit pas, pour le cinéma de cette période, de descendre dans la rue. Mais il s'agit, bien au contraire, de reconstruire la réalité en studio et de la traiter, d'une certaine façon. Il y a cette idée de traitement, de stylisation de la réalité ainsi reconstruite. Le réel dans la figure réel poétique. les films de cette mouvance procède par une transfiguration du réel (il y a figuration dans transfiguration, et il y a aussi une transformation sur la voie de la stylisation). Il y a un regard sur la réalité, et notamment la réalité sociale qui est très dure à cette époque-là. Mais le regard va styliser cette réalité et lui donner une allure qui conviens au velléité du réalisateur, donc du récit.

Ce travail de transfiguration à pour but de donner une interprétation de la vie qui est plus vraie que la vie elle-même!

Il y a bien du réalisme mais il y a tout autant du traitement, donc de la poétique, de la littérature, des récits, des dialogues, des artifices.

Cinéma de studio et donc, de décorateur.

Autre cinéaste représentatif: Jean Grémillon, avec des oeuvres représentatives du réalisme poétique.

Qui dis cinéma de studio dis acteurs vedettes. Il y a une panoplie d'acteurs qui vont émerger dans les années 30. Le plus célèbre est Jean Gabin.

Grands décorateurs français de cette époque: Alexandre Trauner et Lazarre Meerson.

Trauner fera les décors de "Quai des brumes" et aussi les décors du canal Saint-Martin. A l'inverse de Vigo, dans "L'Atalante qui a été filmé sur place le canal Saint-Martin.

Tout d'abord, ces films vont dépeindre un univers. On est toujours dans des lieux troubles, plutôt dans des banlieues que des lieux (des lieux qui ne sont pas identifiés précisément), dans des dédales de petites rues, bref dans des endroits coupés du monde où règne une atmosphère lourde, oppressante. Certains films se passe dans certaines colonies, comme Alger par exemple.

Cet univers est totalement reconstruit en studio. Il y a même les scènes extérieurs qui sont reconstituées en studio.

Deuxième caractéristique, c'est que ces films dépeignent un milieu social (les ouvriers, les laissés pour compte de la société, les chômeurs, les banlieusards). Et tout ce petit monde peut s'opposer à un autre monde, celui de la bourgeoisie mais qui reste toujours dans la périphérie du film, dans un monde de la domination. On prend les classes sociales pour objets de l'histoire et on va chercher les personnages dans ces milieux-là. Les personnages sont très souvent typés. Ces films n'hésite pas à nous montrer le travail dans les usines et que ce travail est très dangereux.

Troisième caractéristique de ces films: le thème du destin. Un thème qui n'est pas très présent dans l'Atalante de Vigo mais dans la plupart des films réaliste poétiques, les personnages ne peuvent échapper à leurs destins. C'est comme si la vie était déjà écrite. Les personnes sont présentées comme s'il s'agissait de marionnettes, agitée par le destin. Qu'est-ce qui les destines? Leurs milieux de vie, leurs situations sociales, leurs passés. Cette idée de destin et de pré-destinations sont souvent représentés par des lieux clos. Le flash-back, notamment dans "Le jour se lève", notamment, contribue à montrer, dépeindre des personnages qui sont des personnages pré-destinés.

Dans ce film-là en particulier, il y a une utilisation particulière d'objets et de reprise de scènes (François découvre un ours en peluche dont il lui manque une oreille. Sa femme lui dis que cet ours lui ressemble, il se cache l'oreille. Il refait le même geste plus loin dans le film. C'est le destin).

C'est une cinéma de scénariste et de dialoguiste. Dans le cinéma classique français, le scénariste occupe une place tout à fait importante. Cette période à produits de très grands films célèbre. Certains scénaristes sont devenus célèbre dont Charles Spaak (belge, et il était le frère de Paul-Henri Spaak). L'autre grand scénariste est Jacques Prévert, le poète, qui réalisera de nombreux dialogues.

Cela participe au poétique de ce mouvement au sens où il y a beaucoup de réalisme dans le propos. On cherche à faire des structures narratives qui sont très préoccupées par les situations sociales qui sont décrites, mais en même temps, Prévert ne peut échapper au bon mot, à la bonne réplique: "T'as de beaux yeux, tu sais", "Bizarre bizarre, vous avez dis bizarre? Que c'est étrange!"

Ces films vont montrer une vision dramatique, pessimiste du monde. Des films qui sont noir. (l'amour est toujours impossible, les héros sont toujours en fuite, le pouvoir appartient toujours aux fripouilles, ou bien au lâches, au cyniques. On a un sentiment de dégoûts, de lâcheté, de pertes). Ces films dressent le tableau d'une profonde crise sociale

3.4. Le cinéma du front populaire

Ce sont des films qui sont globalement sur la même esthétique du studio du cinéma poétique. Mais ils ont un engagement différent. Entre 1936 et 1938, certains films seront réalisés et témoignent d'un certain engagement politique. La thématique centrale du cinéma poétique est le destin (l'homme ne peut échapper à son destin), tandis qu'ici, il y a bien du destin, mais ce destin n'est pas abstrait, il a un visage. C'est la raison du système capitaliste. (exemple: "Le crime de Monsieur Lange" de Jean Renoir en 1935. Imprimerie dont le directeur quitte son poste; Les ouvriers reprennent l'entreprise à leurs comptes et créent une coopérative. Dès qu'ils font des bénéfices, le patron revient, déguisé en prêtre et entend bien reprendre son entreprise et là, monsieur Lange, excédé, va le tuer). Ce film propose un idéal communiste (les ouvriers n'ont plus besoin de patron et peuvent se prendre en main).

Autre exemple: "La belle équipe", de Julien Duvivier en 1936. Des amis gagnent au lotto et décident d'ouvrir une guinguette au bord de l'eau. Duvivier voulait faire une fin très noire mais les producteurs voulaient une fin optimiste.

3.5. Le cinéma de l'Occupation

L'Etat français, l'Etat de Vichy va s'occuper du cinéma et va réorganiser l'industrie cinématographique et va créer le C.O.I.C. Organisme qui va gérer l'industrie cinématographique française, qui va l'aider. Mais qui va aussi veiller au grain et voir si le film ne sort pas des limites de l'idéologie dominante. Avec la défaite de 1940, l'industrie cinématographique était désorganisée. Le C.O.I.C va favoriser la création de la première école de cinéma en France, appelée l'IDHEC. Le C.O.I.C va aussi apporter son aide à la cinémathèque française. C'est également le C.O.I.C qui va introduire la mention: interdit au moins de 16 ans.

Les films de l'occupation sont des films qui semblent venir d'un autre temps. Que le cinéma ne rende pas compte de la situation en France, et encore moins de la guerre.

La Continental, autre société installée à Paris et financée par des capitaux allemands. Elle est gérée par Alfred Greven. Le but de l'installation de cette société est d'empêcher les firmes françaises de faire des films qui parlent de la situation actuelle en France.

Greven est avant-tout un homme de cinéma. Il permettra à des acteurs et réalisateurs de ne pas être déportés car il faisait travailler des cinéastes qui étaient juifs. Il fera aussi travailler des résistants.

"Le Corbeau" sous-entend une affaire d'avortement mais on ne prononce jamais ce mot. Le médecin avorteur sera dénoncé par le corbeau. Réalisé par un cinéaste: Henri-Georges Clouzot qui, par toute évidence, a travaillé à la Continental.

Séance n°10 **Jean RENOIR (1894-1979)**

1. Repères bio-filmographiques

C'est un cinéaste clé. Cinéaste français dont l'oeuvre s'étend sur plusieurs décennies (des années 20 au début des années 60). Parcours parallèle à celui de Fritz Lang. Il va exercer une pression considérable sur les artistes de la nouvelles vagues.

Renoir est né presque en même temps que le cinéma en 1894. Il est le deuxième fils du peintre Auguste Renoir (peintre impressionniste) connu. Peintre qui fera un double héritage:

- Financier
- Il héritera de son père une sensibilité artistique essentielle tant pour un peintre impressionniste que pour un cinéaste (sensibilité pour la nature

Renoir va fonder sa peinture sur l'observation du monde et de la nature en particulier dont il va tenter de rendre les impressions, c'est-à-dire non pas peindre la nature tel qu'elle est mais dont les sens humains la perçoit. Cela tiens d'une conception du monde et d'une sensation que la nature exerce sur notre regard.

Jean Renoir dira toujours qu'il est un homme du XIXième siècle qui a besoin de l'observation comme point de départ. Les sentir pour pouvoir les intégrer dans une oeuvre peinte ou cinématographique. (peinture de guinguettes, la balançoire, etc..)

En 1913, Jean Renoir entame une carrière militaire. La première guerre mondiale arrive, il est envoyé au front et est blessé en 1915. Il retourne au front après sa convalescence et deviens observateur dans une escadrille d'aviation et sera à nouveau blessé. Il se souviendra de cette expérience pénible de la guerre dans ses films dont "La grande illusion".

Il entame une carrière artistique, la céramique mais n'arrive pas à trouver un sens à sa vie. Il s'intéresse au cinéma, il va voir des films jusqu'à ce qu'il découvre, après la guerre, les films de Chaplin, Grifft, Von Stroheim, Nibleau. Il découvre "Folies de femmes" de Von Stroheim et comprend qu'on peut faire du cinéma autrement. Il ne connaissait que le cinéma français d'avant la guerre. Il découvre que le cinéma peut porter un regard sur la société et l'inscrire dans un récit et que le cinéaste peut s'exprimer dans ce récit et ces images. C'est Von Stroheim qui va le convaincre de faire du cinéma.

Faire du cinéma mais en ayant une vision personnelle. Faire du cinéma en prenant en considération la structure sociale de la société et en la dépeignant de façon méticuleuse, précise, en la dépeignant de manière naturaliste.

Renoir à une culture classique: Maupassant, Zola, il lit beaucoup donc.

Il va être engagé en 1922 comme assistant, scénariste et producteur grâce à l'argent qu'il a hérité de son père (mort en 1919). Il produit des films avec cet argent. Il rencontre à ce moment-là Catherine Hessling (la dernière modèle de son père) et qui jouera dans certain de ses films; C'est un personnage singulier qui joue le rôle d'un personnage enfant qui joue la poupée. Ils divorceront en 1935.

"Mama", "La petite marchande d'allumettes" (1928).

Il refuse d'être assimilé comme les avant-gardes artistiques. Il voulait faire du cinéma qui voulait attirer le public, le mot artistique était haï par Renoir.

Il choisit le cinéma contre l'art mais surtout contre les idées des impressionnistes au cinéma. Il ne veut pas faire du cinéma un art, il veut faire un cinéma populaire et qui aborde de vraies questions de société, ce que les impressionnistes ne faisaient pas.

Viens ensuite le cinéma parlant, Renoir continue à faire des films, mais des films à la mode, de divertissements, des films coloniaux ("Le Bled"), de comiques troupiers. Il adapte des pièces à succès. Ce sont des films qui ne marchent pas trop mal, qui rassurent les producteurs. "La nuit du carrefour" (première adaptation de Simenon) dans laquelle il fera des essais sonores. Renoir apparaît comme quelqu'un qui a le souci technique et le sens de l'expérimentation.

Ces films-là sont juste des bancs d'essais. Viens en 1931, un film, cette fois véritablement personnelle, dans lequel il créera son univers personnel: "La chienne", de Simenon; C'est bien un film vu par l'auteur avec une thématique que l'on retrouvera dans d'autres de ses films (la théâtralité). C'est un film réaliste mais sans être pour autant stylisé. C'est aussi un film dans lequel on peut percevoir une influence de Von Stroheim à savoir, la cruauté.

C'est l'histoire d'un employé un peu minable qui vit avec une femme acariâtre, insupportable, le film est tout à fait misogyne, la femme à une voix nasillarde. Ce brave employé, tout gris, va répondre au charme d'une prostituée, qu'il va aller voir régulièrement et dont le pauvre va tomber amoureux. Cette femme va le manipuler d'une autre manière que l'épouse, avec le même résultat. La prostituée à son mari, qu'elle aime. Le personnage est complètement manipulé par son épouse et sa maîtrise qui va lui faire commettre la bêtise de se venger sur la prostituée et à la tuer.

C'est un film qui affronte les problèmes sociaux et les possibilités du son. (acteur: Michel Simon)

Autre film avec Michel Simon: "Boudu sauvé des eaux" (1932). Film parfait qui décrit avec un sens de l'observation extrêmement détaillé la vie d'une famille parisienne. Le père est libraire sur les quais à Paris. Michel Simon joue le rôle d'un vagabond (inspiré de Chaplin) se jettera dans la Seine après avoir perdu son chien et le vendeur de livre le sauvera et lui offrira la charité. Le boudu en profitera avec beaucoup de cynisme et foutre le bordel dans cette famille fort honorable. C'est un conflit de classe: l'homme pauvre, désœuvré, vagabond et la famille de l'autre côté. Ce qui permet à Renoir de dépeindre toutes les petites tables de la vie bourgeoise (il y a un piano dans cette maison et il est juste là car c'est normal qu'il y en ait un dans une maison bourgeoise même si personne n'en joue).

"Toni" (1934), tourné en extérieur et sera appelé comme néo-réaliste.

Renoir à des idéaux politiques et est très proche du parti communiste sans y être affilié. Il a des tendances de gauche. Renoir va réaliser un certain nombre de films qui sont des films d'obédience communiste, exposant, dans le "Crime de monsieur Lange" (réalisé avec le groupe Octobre (engagé dans le monde politique), les idées, et les programmes du parti communiste. "La vie est à nous" film militant au sens premier du terme et enfin, en 1937, il réalise "La Marseillaise" (film sur la révolution de 1789?)

Entre 1936 et 1939, les grands chef-d'oeuvres de Renoir sont "Partie de Campagne" en 1936. Film qui ne sera jamais monté et ne le sera qu'en 1946. Et il sort en 1946 sans beaucoup de succès car reflète les années 30. C'est le film le plus naturaliste possible qui s'inspire d'une oeuvre de Maupassant.

Ensuite, en 1937, il tourne "La Grand Illusion". Film tout à fait utopie qui met en présence de grands acteurs, Jean Gabin, Pierre Fresnay et Erich Von Stroheim qu'il admire tant. Ce film raconte l'histoire de quelques aviateurs français qui sont fait prisonniers en Allemagne, en 1913 et les liens qu'ils tisseront avec d'autres prisonniers, soit avec d'autres allemands.

Des liens créés par la classe sociales. Pierre Fresnay et Erich Von Stroheim, dans le film, sont deux aristocrates qui partagent les mêmes valeurs bien que l'un soit prisonnier et l'autre libre. Il y a bien une illusion de classe.

Au-delà du nationalisme, il peut y avoir une fraternité de classe, au-delà des frontières. À la fin du film, Gabin s'évade, Fresnay va se sacrifier pour qu'il puisse s'évader. Gabin va se réfugier dans une ferme où il va faire la connaissance d'une fermière allemande, interprétée dans Dita Parlo et ils vont tomber amoureux car son mari ne lui donne plus de nouvelles alors qu'il est à la guerre.

En 1938, Renoir tourne "La Bête Humaine", une adaptation d'un roman de Zola dans laquelle la question de l'hérédité est centrale (acteurs: Jean Gabin et Simone Simon)

Il tournera en 1939, LE film de Renoir, "La Règle du jeu"

En 1940, c'est la guerre et Renoir s'en va aux Etats-Unis car s'il était resté, il aurait été envoyé dans les camps car il avait des affinités avec le parti communiste. Il continuera à faire quelques films à Hollywood. Qui sont des films de qualités plus secondaires que les films qu'il faisait en France et qui sont, surtout et avant tout des films américains: "Le journal d'une femme de chambre" (1946)

En 1951, Renoir quitte les Etats-Unis et va tourner un très curieux film: Le fleuve qu'il réalise aux Indes, filmé en couleurs.

Il rentre seulement en France en 1954 et réalisera une série de films très différents de ses films à lui et très différents des films réalisés en France à cette période-là: Le carrosse d'or (1955). Film qui va impressionner les jeunes cinéastes de la nouvelle vague. C'est un film qui se fonde sur un dispositif très radical car le spectacle du film se confond avec un spectacle de Comedia Del Arte. Il a recours à un genre théâtral très stylisé. Le carrosse d'or se déroule réellement dans un décor de toile peinte.

"Le testament du Docteur Cordelier" (1959) va être filmé pour la télévision avec les moyens de la télévision avec la multi-caméra (toujours filmé en pellicule).

Le dernier film de Renoir sera "Le petit théâtre de Jean Renoir" en 1969. Il n'écrit plus après que des pièces de théâtre.

De son vivant, il n'a pas eu énormément de succès. La bête humaine et la grande illusion seront ses plus grands films mais pas assez car mal compris.

La règle du jeu sera influencé par son contexte (1939), réalisé en plein milieu de drôle de guerre. La France est en guerre, mais en même temps, il n'y a pas de combats. Mais on a le sentiment qu'une catastrophe se prépare et Renoir va faire un film qui n'a rien à voir avec la guerre a priori vu qu'il s'agit d'une adaptation d'un auteur romantique. Qu'une grande partie de l'histoire se déroule dans un château en Sologne, réunissant des aristocrates et des petites gens, des domestiques travaillant pour eux. Dans un univers complètement coupé des réalités du monde. Un monde où l'on s'amuse et dépeint par Renoir de manière burlesque. Ce qui donne le sentiment que cette société dort sur un volcan et il a été mal compris car vu de manière pessimiste.

C'est un film dans lequel la théâtralité est permanente mais présente grâce au jeu social. On est dans notre vie de tous les jours, dans une scène de théâtre, nous sommes constamment en représentation.

Renoir se souvient de Chaplin et la seconde partie du film est vraiment traité de manière burlesque. C'est donc à la fois un film tragique et burlesque, d'où le titre fantaisie et dramatique.

C'est un film qui, par certains moment, fait rire et à d'autres moment (notamment à la fin) tourne au dramatique.

Film curieux, inclassable au genre, inclassable dans les films de Renoir. C'est un film isolé, une espèce de météore dans le cinéma français.

2. Projection: La Règle du jeu (1939)

3. Le style de Renoir dans La Règle du jeu

Il date de 1939, de la drôle de guerre. Il est réalisé juste après les accords de Munich qui ont été considéré comme étant ceux qui aurait permis de sauver la paix alors qu'il s'est avéré qu'ils préparaient la guerre. Le film est marqué par cela, par ce contexte-là, ce trouble et finalement, cette idée qui est énoncé dans le film par Octave, Renoir lui-même. Cette idée où tout le monde ment.

Ce contexte de la drôle de guerre reviens dans la scène de chasse.

Le film a un titre très clair: La Règle du jeu (Fantaisie dramatique) est un film qui se déroule dans un monde où domine le jeu social, le jeu des apparences et le jeu à ses règles. C'est ce qui déconcerte Christine après avoir avoué à André Jurieu qu'elle l'aimait. Elle lui dit qu'elle doit aller parler à son mari car il y a des règles. Il a été invité par son mari. Il y a les règles du jeu social. Les règles de la vie en société.

En même temps, la vie en société nous est décrite comme un jeu. C'est-à-dire comme étant un jeu de dupe où tout est faux. Les relations entre les gens sont faux. Tout le monde ment. Le mensonge est devenu la règle du jeu.

Le sous-titre Fantaisie dramatique, c'est-à-dire qui montre bien qu'il y a un contre-point, une opposition entre la règle et le jeu, il y a une opposition entre la fantaisie et le drame. Cette opposition est absolument singulière, propre à ce film et fait, justement, la qualité de ce film car elle est particulièrement bien maîtrisée.

La fantaisie à une origine: le théâtre classique français (Alfred Musset? ou encore ? Beaumarchais?) est cité au début du film. Un film qui tiens du ?Marivau? d'où le marivaudage, d'avoir des relations avec d'autres femmes. Qu'il y ai des maîtres et des domestiques. Les domestiques étant souvent les confidents des maîtres.

Il y a l'inspiration de Renoir pour le drame, l'assassinat de Jurieu par Schumacher et il est dit qu'il a été tiré comme un lapin. Lorsque Marceau le décrit comme un meurtre, il le décrit comme une bête à la chasse. La traque finale est donc à mettre en rapport avec la scène de la chasse et la scène de la chasse est à mettre en rapport avec la guerre. Renoir établit un lien entre le théâtre de vaudeville, marivaudage où il est question de querelles amoureuses et de relations extra-conjugale et un contexte dramatique qui n'est pas là en tant que tel, mais qui travaille le film de l'intérieur. Tout cela dans le titre et le sous-titre du film.

Il est une autre opposition fondamentale qui caractérise tout l'univers de Renoir et qui est une opposition entre la nature et l'artifice. La vie sociale a ses règles, ses conventions, ses apparences, ses principes rigides. La vie sociale est un jeu, un jeu théâtral où chacun porte un masque. La vie sociale se caractérise pas l'artifice: tout y est faux, tout y est mensonge.

A l'opposé, la nature, la campagne, le paysage naturel, la vie au grand air mais aussi le tempérament simple de ceux qui y vivent, de ceux qui sont libre comme la fermière dans la Grande Illusion, les canotiers dans la partie de campagne, Boudu (un vagabond vivant dans les bois), et ici, le braconnier: Marceau qui, avec Octave, sont les personnages les plus sympathique et les plus humains. Ce couple-là, la nature et l'artifice, structure le film comme il structure l'ensemble de l'oeuvre de Renoir. On le retrouve dans la scène de chasse. La scène de chasse se déroule dans le paysage de la Sologne, mais en même temps, soumis à ce jeu social, ridicule qu'est la chasse. Mais ici, la façon dont c'est traité, la chasse est un jeu d'enfant ridicule car chacun est à l'affu derrière son repère. Cette position des tireurs derrière leurs affûts n'est pas sans évoquer la ligne Maginot derrière laquelle la France se protégeait contre une éventuelle invasion allemande. Constitué de fortains et les français être ainsi à l'abri d'une attaque allemande qu'Hitler n'a pas hésité à contourner en passant par la Belgique. Ici Renoir n'a pas hésité à faire une référence à cette ligne Maginot, mais en ayant en face d'eux des animaux.

Le film, comme d'autre film de Renoir va s'appuyer, pour exprimer cette artifice de la vie sociale, va s'appuyer sur la théâtralité (tout ce qui renvoie au théâtre sans le texte (la salle, la scène, le rideau) tout ce qui peut avoir affaire au théâtre ou bien indirectement) permanente. La théâtralité chez Renoir est relativement présente: "Le carrosse d'or", le théâtre de Guignol dans "La chienne" et le spectacle monté par les prisonniers dans "La grande illusion" et puis, bien sûr, le petit théâtre dans "La règle du jeu", qui occupe tout la seconde partie du film.

Scène de spectacle où les personnages sont déguisés, grimés, scène qui a ses conventions de représentations. Le théâtre est l'objet qui représente le mieux cette société artificielle.

Dans la règle du jeu, on joue beaucoup avec ce rideau qui s'ouvre et se ferme de manière intempestive, le piano qui joue tout seul, etc... Dans la danse macabre (célèbre musique de Saint-Saëns dans laquelle les fantômes danse, donc un environnement qui semble ignorer la société.

La théâtralité n'est pas seulement une pièce de théâtre chez Renoir. Elle est présente dans toute une série d'aspect dans le cinéma de Renoir. Ainsi, dans "Partie de campagne", on a les canotiers dans l'auberge à l'avant-plan. L'un deux ouvre la fenêtre où l'on voit des personnes bourgeoises jouant à la balançoire. La fenêtre devenant le cadre de cet autre scène du jeu social où apparaît les bourgeois.

La théâtralité peut donc se retrouver là où il n'y a pas de théâtre à proprement parlé.

Le théâtre apparaît partout de par le fait que tous les personnages mentes et jouent leurs propres jeux.

Christine s'étonne que tout le monde savait que son mari avait une relation dans son mariage.

Tous les personnages évoluent masqué sauf que dans la Comedia Dell'Arte, ils portent de vrai masques, ici non.

La théâtralité apparaît également dans la fameuse scène finale qui est par excellence la scène du jeu social. Le marquis s'adresse à tous ses invités, il est comme sur une scène et ses invités le regardent et explique qu'il y a eu un malheureux incident croyant que son garde-chasse avait cru voir un braconnier. Après ce discours entièrement faux, il y a un petit dialogue entre le général et un proche, il demande s'il y a bien eu un accident et le général répond que le marquis à de la classe. Il faut savoir sauver les apparences.

Le théâtre apparaît également dans la présence, tout au long du film, des automates. Le marquis trouve une compensation dans des automates, imitant des comportements humains mais par des ressorts. Il y a ce gigantesque automatique qu'est le limonaire (comme dans les carrousels de champs de foire) qui se trouve sur la scène. Ce

mouvement est parfaitement réglé. Les mouvements seront toujours les mêmes, toujours répété.

Le dernier plan du film nous montre les deux personnages (le général et celui à sa droite), les personnes s'en vont, on ne voit plus que leurs ombres monter les marches. A nouveau, l'ombre renvoi aux origines du cinéma qu'est le cinéma d'ombre. Ce ne sont plus que des ombres qui vont à l'avant d'une grande catastrophe mondiale.

On qualifie souvent le style de Renoir d'impressionniste-naturaliste. Impressionnisme car il est le fils d'Auguste Renoir, il y a toute une thématique dans la peinture impressionniste qu'on retrouve dans le cinéma de Renoir mais surtout parce que Renoir, comme les impressionnistes va peindre la nature, l'eau. L'eau scintille, elle est étoilée de reflets lumineux et la technique impressionniste le fait par petites touches qui sont adéquate pour refléter les éclats lumineux sur l'eau.

Le film de Renoir qui soit le plus impressionniste qui soit est sûrement 'Partie de campagne' pour la nature, la rivière, les canotiers (qui vivent en dehors des conventions sociales). La nature est extrêmement présente dans ce film-là.

Naturaliste par le fait qu'il inscrit toutes ses histoires dans un contexte social et que les personnages sont montré socialement par leurs niveaux sociaux. Naturaliste n'est pas parce qu'il aime la nature. Le naturalisme de Renoir, c'est ce qui est réaliste, qui intègre les conditions sociales des personnages dans un film. Des rapports sociaux.

Cette dualité de la structure sociale apparaît très clairement dans ce film-ci puisqu'il n'y a pas simplement d'un côté les aristocrates et les prolétaires, domestique de l'autre. Le film joue aussi sur une symétrie (exemple: quand le marquis arrive à la Colinière, on le voit monter les marche du château, et puis on voit Schumacher, le garde-chasse du marquis, qui mont également les marches, après pour retrouver sa femme).

Il y a une connivence entre le marquis et Marceau. Il y a la connivence entre Octave et Marceau que l'on voit à la fin du film (qui sont les laissés pour contre de cette affaire-là). Marceau et Schumacher sont tout deux responsable du meurtre de Jurieu. La dualité de départ est extrêmement complexe et n'est pas schématique.

Marceau est un personnage intermédiaire, il viens de l'extérieur et vit au crochet de la classe des domestiques. Il est là en transition, il arrive et puis il repart (renvoyé).

Il y a la question de la mise en scène. Renoir va mettre en place une manière de diriger ses acteurs qui est extrêmement différent de tout ce qui se faisait à l'époque.

Renoir est un homme de théâtre, même s'il fait du cinéma. On travaillera au cinéma comme au théâtre. L'acteur à l'espace de la scène pour se déplacer. Au cinéma, ce n'est pas vraiment ça vu qu'il n'a pas tout l'espace mais Renoir va adopter un style de plan ou de profondeur de champ qui donne de la liberté aux acteurs de pouvoir bouger le plus facilement possible. La caméra doit être au service de l'acteur et pas l'inverse (l'inverse sera la position d'Hitchcock).

Il privilégie donc le plan large.

Renoir évite la segmentation, le découpage. ça ne l'intéresse pas de faire une multitude de plan court. Il préfère les plans longs.

Il y a la multiplication des genres dans ce film-ci. Ce film est complètement éclaté: du reportage au début, du style burlesque avec plus d'une allusion au personnage de Charlot avec Marceau, il y a la comédie musicale.

Renoir s'intéresse au son et il va filmer en son direct. Capter le son au moment du tournage afin de donner au son une profondeur (on entend très mal, au début, une discussion entre Octave et une autre personne et il y a un phonographe en avant plan. Il y a donc de la profondeur sonore).

Séance n°11:
Le cinéma classique hollywoodien (1)
La comédie & la comédie musicale

Mardi 18 décembre 13H, examen facultatif, blanc.

L'avènement du cinéma sonore est un événement.

1. L'avènement du film sonore.

Le cinéma n'a jamais été véritablement muet. Le cinéma, depuis son origine, le spectacle cinématographique ne s'est jamais déroulé dans le silence puisqu'il y avait une source sonore avec le bonimenteur et le pianiste. L'avènement du son enregistré. Il s'agit d'un environnement sonore, qui soit, étroitement lié à l'image. Finalement, Ce n'est pas, tant l'industrie du cinéma qui va annexer le son car c'était un phénomène rentable.

L'enregistrement, dès 1877, par Edison via son phonographe. Enregistrement sur cylindre de cire. Tout est absolument mécanique; Le son est amplifié via un cornet acoustique. Dès 1895, il va vouloir, conjointement son kinétoscope et son phonographe, pour créer le kinétophone, le son passant par des écouteurs.

Les ingénieurs ont voulu, très tôt, associer le son à l'image car ils étaient convaincu que le spectacle cinématographique devait aboutir à l'illusion totale de la reproduction totale de la vie et que, forcément, si la vie est en mouvement, la vie est sonore. Cette obsession de l'illusion de la vie n'est pas apparue avec le cinéma. Elle est apparue avec l'imaginaire, dès le XIX^{ème} siècle, avec Jules Verne, etc... des romans qui imaginent la vie, capable de reproduire la vie. On voit des êtres vivants, se mouvoir, et on va pouvoir les entendre. Cette obsession de la vie est bien ancrée dans l'imaginaire occidental. Il est présent au cinéma et dans le son. Il est normal qu'on veuille associer les deux.

Chronophone, appareil de projection adjoint à un phonographe et il y a un système de synchronisation entre les deux appareils. Gaumont va tenter de commercialiser son système et va commercialiser des bandes pour son chronophone: des phonoscènes. Alice Guy va inviter des chanteurs d'opéra et d'opérette à venir chanter sur scène. Il n'y a pas beaucoup de mise en scène ni de narrativité dans le chronoscène. On a retrouvé quelques-unes de ces bandes.

Le problème du chronoscène est celui de l'amplification. La synchronisation fonctionne plus ou moins. L'amplification est mécanique, cela passe toujours par des cornets. Le son est toujours très faible.

Ces inventions resteront sans lendemain.

Il faut donc mettre au point un système d'amplification électrique. C'est l'industrie du disque qui la mettra au point; Notamment, la Western Electric qui mettra au point un système d'amplification électrique. La Warner acceptera leur système d'amplification et de synchronisation du son. Dès 1926 (âge d'or du cinéma muet). La Warner et la Western Electric s'associe pour créer le Vitaphone: un système de synchronisation avec un disque. On va produire: "Le chanteur de Jazz" et deviendra un des premiers films sonores de l'histoire du cinéma, avec comme particularité qu'il en est au 3/4 muet. Mis en scène avec des cartons. Mais le film est ponctué par les chansons de Jazz d'Al Johnson. Quand il chante, on l'entend. Ensuite, il y a une conversation de quelques minutes entre le

chanteur de Jazz et sa mère, très courte, où on entend un dialogue. Sinon, pour le reste, le film reste muet et accompagné de musique.

Le son arrive mais il est toujours intermittent et il faudra encore quelques années pour que les films deviennent entièrement sonore. Il y a un inter-règle entre le cinéma muet et le cinéma sonore.

Il faut plusieurs années d'adaptation car les salles doivent être adaptée.

Jacque Féder réalisera le dernier film muet à Hollywood avec Greta Gaveau. Le dernier film muet seront les films soviétiques en 1934.

On mettra au point un système d'enregistrement du son, directement gravé sur la pellicule: Le système Movietone en 1928. La synchronisation du disque et du projecteur posait problème. Le son devient optique.

Ce nouveau système existe toujours aujourd'hui, mais évolué (Dolby, etc...).

En 1928, est créé la RKO pour Radio Picture Ofeon. C'est bien une firme de cinéma sonore et qui vient de la radio. C'est une firme qui associe le cinéma à l'industrie du son.

L'instauration du cinéma sonore, on va se rendre compte que certaines des grandes stars d'Hollywood ne sont pas en mesure de s'adapter au son. On ne les as pas entraîné à parler et beaucoup on des problèmes d'élocutions. Norma Talmadge avait une voie nasillarde. Sa carrière fut brisée.

Et en même temps, de nouvelles stars vont être trouvées. On les trouveras au théâtre. On fera venir à Hollywood toute une génération d'acteur comme Clark Gable ou Jean Harlow, Paul Muni, Edward G. Robinson, Spencer Tracy.

L'arrivée du film sonore créera quelques controverses. Il va y avoir beaucoup d'hésitation et un vent de panique fasse aux problèmes techniques qui se pose. Les premiers films sonores ont de gros problèmes techniques.

Beaucoup de personnes diront que le cinéma muet avait encore beaucoup à dire

2. La comédie musicale

La comédie musicale est un genre sonore qui ne pouvait apparaître au cinéma qu'avec l'apparition du son; Mais il existait déjà, avant qu'elle ne soit cinématographique. La comédie musicale était typiquement théâtral, américain, et surtout de New-York, à Broadway. Ce sont des spectacles qui mélangent music-hall, des spectacles chantés, music-hall, et intègre la musique, le jazz, et qui intègre le ballet, la danse, la chorégraphie, toute sorte de chansons, de farces, etc...

Un nom à retenir pour la comédie musicale: Florens Ziegfeld (producteur de comédie musicale à Broadway). Il appelait ses comédies musicales "The Ziegfeld Folies".

La Warner va envisager très tôt d'adapter ces spectacles au cinéma. "Le chanteur de Jazz" est, si on le veut, la première comédie musicale.

On parle d'un cinéma narratif mais, entre-coupé de tableaux chantés et chorégraphiés qui viennent ponctuer le récit. Autrement dis, le récit s'arrête pour faire place à un spectacle de danse, de musique et de chant. Ce tableau, qui renvoie au cinéma des premiers temps, est plus ou moins intégré dans le récit. Le récit des comédies musicales est en générale frivole et léger. Les récits intègrent l'histoire de la création d'un spectacle de

comédie musicale. Il y a un effet de mise en abîme. Il y a une comédie musicale dans la comédie musicale. La création musicale est le prétexte du récit. Ce qui permet facilement d'intégrer des numéros de danse chantés et dansés.

Dernière caractéristique de la comédie musicale, c'est un genre spectaculaire, on ne lésine pas sur les moyens. C'est un genre magnifiant. Une mise en scène de prestige et qui va être traitée avec beaucoup de raffinement. C'est souvent un genre, traité en couleur, pas au début mais très vite.

Busby Berkely, est un chorégraphe qui travaille pour des cinéastes. Au départ, il n'est pas du tout chorégraphe. Ses chorégraphies s'inspirent de son expérience de la guerre et des parades militaires. Il va retenir de cette expérience-là, son travail sur les parades et va s'en inspirer pour réaliser ses chorégraphies. Il va appliquer dans ses chorégraphies, de très grands groupes, tous les danseurs et danseuses, agissent de la même façon et surtout, on va travailler à partir d'un film cadencé.

Il va intégrer les danseuses dans de gigantesques cultures, notamment, dans "Footlight Parade" en 1931. Beaucoup de ses comédies musicales s'appellent "Chercheuses d'or".

Il inventera le tournage à la verticale; Au théâtre, le point de vue est toujours le même et est celui de l'homme orchestre. Au cinéma, par contre, on peut modifier le point de vue et il va inventer le tournage à la verticale, Des corps, en cadences, vont créer des figures florales. Avec Busby Berkely, la comédie musicale devient réellement cinématographique.

Un couple de danseurs: Fred Astaire et Ginger Rogers. En même temps, les comédies musicales sont moins spectaculaires, plus proches des danseurs et en intégrant de l'humour.

Dans les années 40, la comédie musicale va beaucoup évoluer, notamment dans la couleur et va évoluer avec un producteur, à la MGM: Arthur Freed. Au départ, Arthur Freed est un parolier et inscrit souvent ses mélodies dans le quotidien, dans un monde familier. Un monde plus proche d'une certaine franche de la société. Le premier film important qu'il va produire: "Le Magicien d'Oz". Film en couleur et qui sera d'emblée, un succès commercial grâce au traitement de la couleur grâce au Technicolor.

Il y a, Vincente Minelli, à la MGM, qui produira des comédies musicales.

Stanley Donen, autre réalisateur, travaillera avec Gene Kelly, le danseur.

Chantons sous la pluie:

Plus grande comédie musicale connue. Atterrit dans les années 50, où la télévision entre dans les foyers. Hollywood a peur de la télévision car il ont peur que les gens ne viennent plus au cinéma. Pour ramener le public dans les salles, il faut utiliser des moyens différents de ceux de la télévision. Il faut produire des spectacles haut en couleur (étant donné que la télévision était en noir et blanc), il faut beaucoup de faste et élargir l'écran: apparition du format CinémaScope.

Chantons sous la pluie s'inscrit dans ce contexte-là. Le film a eu une gestation difficile à cause des contraintes données par Arthur Freed. Il était parolier au début de sa jeunesse (années 20) et il va vouloir produire un film à partir de ses propres chansons. Etant donné qu'il est producteur, il décide de tout. Il engage Betty Comden et Adolphe Green. Ils seront pris au piège car obligé de produire une histoire par rapport à des chansons de plus de 20 ans auparavant.

Ils voudront entrer en grève et trouveront un truc, créer une comédie musicale dans la comédie musicale. On va faire un film dans le film. Le but est de fixer l'action à Hollywood, dans les années 20. On comprendra donc que ces chansons, démodées dans les années 50, pourront être ré-utilisées dans un film qui se passe dans les années 20. Il y aura le problème de déclaration des acteurs, les voix nasillardes, etc....dans cette diégèse.

Il y a des aspects qui renvoient directement à l'histoire du cinéma. Il vont réaliser une comédie légère et produire toutes sortes de ressort comique pour faire passer le problème des chansons d'Arthur Freed et produire tous les problèmes techniques dont celui de désynchronisation du son et de l'image qu'on pouvait rencontrer dans les années 20.

Le film est intéressant car, tourné en couleur, mais les films dans les années 20 étaient en noir et blanc. Il y aura plein de rapports entre les deux.

Les deux scénaristes vont empaqueter toutes les chansons restantes dans un grand ballet final. On va voir un grand ballet fantaisiste qui sera appelée, les Broadway Melodies. On parcourra toute l'histoire des comédies musicales. Tout ce ballet est traité comme une image mentale.

3. La comédie américaine: généralités.

3.1. Racines et lieu d'élection du genre:

C'est un genre classique qui se développe dans les années 30. Genre qui appartient au cinéma sonore. Elle va se développer à partir de deux grandes sources différentes:

1. Le cinéma burlesque, qui va se transformer avec le son, qu'on appellera: La comédie loufoque. On appelle aussi, ce sous-genre de la comédie américaine, la Screwball Comedy
2. Le théâtre. Des pièces de théâtres seront adaptées en masse au cinéma. La comédie, en tant que genre théâtral.

Ces deux sources vont se rejoindre à Hollywood mais ne vont pas, pour autant, fusionner. Elles vont donner lieu à deux sous-genres:

La comédie loufoque pour le cinéma burlesque et la comédie sophistiquée pour le théâtre.

La comédie américaine se plie au principe du genre. La comédie des années 30 fonctionne sur le mode de fonctionnement de la division du travail et non sur le thème du burlesque (acteur et réalisateur sont la même personne). Jerry Lewis, sera, à partir de 1953, son propre producteur. Billy Wilder, sera dialoguiste, acteurs, etc...

Du cinéma burlesque des années 20 à la comédie américaine des années 30, il y a de grands changements: arrivées du son, adaptation des comédies de Broadway.

Les firmes hollywoodiennes vont se spécialiser dans certains genre. Il faut savoir que comédie à été le sujet de prédilection de la Paramount.

3.2. Subdivision générique: screwball comedy et comédie sophistiquée

Les deux sous-genres de la comédie américaine:

1. La comédie loufoque
2. La comédie sophistiquée.

Il y a une dimension sociale qu'il faut prendre en compte dans les comédies américaines, quels qu'elles soient! Elle existe aussi dans les deux sous-genres.

La screwball comedy est fabriquée pour un public populaire et le genre de la comédie loufoque met en scène des personnages, des types venant du burlesque qui sont, eux aussi, populaires. Cela ne va pas sans effet dans la dimension esthétique.

La comédie loufoque, dans le chef de certains réalisateurs tout au moins, peut aussi prendre en compte certaines réalités sociales (la crise économique, la grande dépression dans les années 20, mais ça n'est pas du tout généralisé).

A l'inverse, la comédie sophistiquée, est destinée à un public beaucoup plus bourgeois, un public plus instruit et elle met en scène des histoires qui se déroulent dans le même lieu.

On est dans un milieu bourgeois, aristocratique. On va reprendre des milieux de la pègre, de la mafia riche. Et surtout, la comédie sophistiquée raconte des histoires qui mettent souvent aux prises maris et femmes à l'intérieur du couple et la comédie sophistiquée sera un lieu où s'exprimera la nécessaire émancipation de la femme. Ce qui ne signifie pas que ces films sont féministes, bien au contraire, mais les questions sociales qui sont d'actualité se retrouvent dans la comédie sophistiquée.

Il y a des conséquences en terme esthétique

1. En terme de scénario.

- Les films burlesques ont un scénario simple. Les scénarios de la comédie loufoque sont construits sur un enchaînement de gags, qui peuvent être répétés ou qui vont répéter les mêmes trucs, ficelles, de film en film dans la comédie loufoque.

- A l'inverse, la comédie sophistiquée repose sur des scénarios très élaborés, qui laissent beaucoup de places aux dialogues, avec un récit complexe, qui peut se développer à plusieurs niveaux (retour en arrière, etc...) et qui sont, donc, plus difficiles à suivre.

2. Les personnages:

Dans la screwball comedy, l'histoire se développe autour d'un personnage ou d'un couple d'homme, d'acteur comique (comme Laurel et Hardy dans le cinéma burlesque). Ce sont des films faits pour des hommes. Ces personnages sont extrêmement typés:

Le gros et le maigre (comme Laurel et Hardy). On retrouve le couple burlesque et le couple du cirque (couple de clown).

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de femmes dans ces films-là mais ce ne sont pas le personnage principal.

Dans la comédie sophistiquée, il y a, au moins, deux personnages et au moins, un couple homme-femme avec forcément, une relation amoureuse qui va, petit à petit, s'installer entre les deux. A la fin, ils se marient alors qu'il se distançaient au début et se rejetaient. Ou alors, dans un sous-genre, un couple marié, qui se dispute, qui se sépare et qui se remarie à la fin du film.

La comédie sophistiquée va accorder beaucoup d'importance au personnage féminin. Elle n'est pas là pour faire valoir de l'homme; Cette femme soit, est émancipée, soit est en voie d'émancipation. Elle a une relative autonomie financière ce qui, dans les années 40, 50, n'est pas rare aux Etats-Unis mais est nié par l'opinion générale de la société et nié encore plus par les poussées commerciales et la publicité (la femme reste au foyer, s'occupe des enfants, du frigidaire et qu'elle regarde la télévision).

En outre, bon nombre de films vont montrer un couple qui se dispute, où cette autonomie de la femme va être discutée par le mari et va lui être reprochée. Spencer Tracy et Katharine Hepburn sont un couple au cinéma mais aussi dans la vie réelle.

3. Troisième caractéristique esthétique des comédies américaines, ce sont les effets comiques utilisés:

La comédie loufoque va continuer d'exploiter les effets visuels: la mimique des acteurs, les grimaces et elles reposent également sur le comique du coup de bâton, le lapstick (prendre un réverbère en plein figure par exemple).

La comédie sophistiquée repose sur le comique verbale, des dialogues, dans laquelle on trouve des traits d'esprits, des jeux de mots et la comédie sophistiquée va jouer sur un comique de mise en scène, de situation.

4. Projection: Chantons sous la pluie

Avènement du sonore dans cette diégèse.

Donald O'Connor, qui joue avec Gene Kelly, est mort il y a quelques mois. Il avait un talent fou.

En 1950, il a donc, avoir fallu recourir au double puisqu'il a été post-synchronisé. Ce n'est pas Daby Raynold qui chante les chansons. Dans la réalité de la réalisation, on a inversé les rôles (la voix nasillarde à celle qui chante bien dans la réalité).

5. La comédie américaine

1. La screwball comedy

Les personnages, comme dans le burlesque, ce sont les acteurs, les comédiens autour desquels les films sont réalisés.

Abbott et Costello sont les deux nigauds. Ils sont définitivement idiots, toujours à côté de la plaque mais qui est ici, intégré dans le principe de la parodie. Tous les scénarios fonctionnent sur le même principe: on place les deux personnages dans un autre genre. On va parodier le cinéma fantastique, western, de science-fiction. On est dans la parodie de films de genre. C'est l'émergence de la parodie à l'intérieur de la comédie. Un sous-genre qui s'est maintenu depuis lors avec Mel Brooks.

Jerry Lewis et Dean Martin, deuxième couple comique. Jerry Lewis fait rire par toutes ses grimaces. Il assure toujours le rôle de l'ahuri, du gaffeur. Dean Martin, le chanteur, encore très connu aujourd'hui, joue le rôle du bel homme, charmant. Ils vont avoir un énorme succès à la fin des années 40. Jerry Lewis va, à partir des années 60, devenir son propre réalisateur et se séparer de Dean Martin. Dans certains films, dans Dr Jerry and Mr Love, il va jouer sur cette absence de Dean Martin. Parodie de Dr Jeckil et Mr Hide. Le docteur va créer une substance qui aura pour effet de transformer en bel être qu'est Dean Martin. Dean Martin joue donc, ici les deux rôles, Mr Love étant le chanteur, le crouneur qui plaît aux femmes. Sauf que la potion a un effet limité dans le temps.

Film en série: Road to (Rio, Zanzibar), tous joués avec les mêmes acteurs et ils sont trois: Bing Crosby, Bob Hope et Dorothy Lamour.

Ou encore Danny Kaye. Il fait des films de genre.

2. La comédie sophistiquée

Frank Capra:

Il relève de la comédie sophistiquée. Il viens pourtant du burlesque puisqu'il a travaillé comme gagman pour Mack Sennet. Puis il devient metteur en scène et réalise une série de film dans les années 30 qui sont très différents des autres. Ils ont en commun d'être des comédies sophistiquées en associant toujours un homme et une femme qui travaille (donc émancipée). Ils rendent compte des réalités sociales, et notamment la crise économique qui sévit dans les années 30.

Le New Deal est une nouvelle économie politique qui prône l'intervention directement de l'état fédéral pour terminer la crise. Les films de Capra démontre la dérive d'un système qu'il ne remet pas en cause profondément.

New-York - Miami, premier film important de Capra. Mettre en scène la question du rapport homme et femme puisque les deux personnages sont perdus sur une route et circulent ensemble. Pour pouvoir se loger, ils sont obligés de se faire passer pour mari et femme alors qu'ils n'arrête pas de disputer et finisse par s'attirer l'un, l'autre.

Autre film de Capra, "*Mr. Smith au Sénat*", avec James Stewart. Mr Smith vient de l'Amérique profonde et ne connaît rien à la politique et au sénat, il est rempli d'idéal mais est d'une grande naïveté, l'idéal boy-scout. Il va découvrir de grandes magouilles, malversation. Il va se mettre à dos tous les vendus contre lesquels il se bat. C'est un film qui démontre une faillite du système. Ce film va montrer ce qu'il faut faire pour réparer la démocratie.

Autre film: *La vie est belle*, un conte de Noël.

Autre réalisateur important,

George Cukor:

Il est au départ, un metteur en scène de théâtre qui travaille à Broadway. On viens le chercher pour travailler à Hollywood. On va lui proposer d'adapter des pièces à succès qui ont été jouées à Broadway. Ce sont des films d'une grande subtilité. Cukor est celui qui à mieux sut dirigée les stars hollywoodiennes, et en particulier, les femmes. Notamment, Katharine Hepburn sera son actrice fétiche.

Troisième réalisateur important:

Billy Wilder:

D'origine austro-hongroise. Il a donc travaillé dans la UFA dans les années 20 et sera engagé à Hollywood comme dialoguiste. Il sera ensuite réalisateur. Il réalise principalement des comédies avec, principalement, Marilyn Monroe.

Dernier réalisateur important:

Ernst Lubitsch:

Connu pour son art subtil du sous-entendu. Dès qu'il sera à Hollywood dès 1923, il fera des comédies sophistiquées avec des relations entre les hommes et les femmes et des comiques de situations. Il fera un travail sur le sous-entendu (le Lubitsch Touch) se déroulent en fonction du hors-champ. C'est-à-dire: deux personnages discutent derrière une porte et on comprend ce qui se passe derrière cette porte. Cela tourne autour de la séduction et de l'argent.

Séance n°12

Le cinéma classique hollywoodien (2)

Le cinéma fantastique, d'épouvante et de science-fiction

1. La logique des genres

La notion de genres est assez multidisciplinaire. C'est une des caractéristiques des industries culturelles pour lesquelles elle présente deux avantages majeurs:

1. D'une part, du côté de la production: elle permet d'organiser et de rationaliser la réalisation des films par la spécialisation des équipes et la spécialisation des metteurs en scène. Ainsi que la réutilisation de certains décors d'un film à l'autre
2. Du côté du spectateur: par le truchement des co-génériques, d'offrir au spectateur un film qui répond plus ou moins à ses attentes.

La notion de genres, qui n'est pas spécifique au cinéma, est spécifique au mode de production industrielle.

Evidemment, cette question de logique des genres n'a plus de sens dans le cinéma moderne ni de cinéma d'auteurs.

Les studios normalisent en certains points la forme des films. Ce qu'il faut comprendre est que ces génériques ont été créés a priori.

Le film noir est un genre défini a posteriori par un critique après avoir vu un certain nombre de films vus après les années 40 (films de gangsters et de policiers).

Les codes se définissent souvent en jouant sur l'attente du spectateur. Il faut laisser un peu de surprise et de suspense pour que le film fonctionne de manière maximale.

Chaque Major Company pratique tous les genres. Néanmoins, chacune va se spécialiser dans 2, 3 genres spécifiques. C'est ce qu'on appellera la complémentarité de chacun.

- La Warner par exemple, va se spécialiser dans le film noir, gangster, de guerre.
- La MGM, vers le mélo-drame ou le film policier du point de vue du policier.
- La Paramount va plutôt travailler côté comédie musicale.

Au sein de chaque firme, chaque genre aura ses équipes spécialisées et reconduite de film en film (réalisateur, metteur en scène, scénariste, etc...)

Deux autres principes de production:

1. D'une part, tout metteur en scène peut réaliser un film dans n'importe quel genre. C'est le cas emblématique de Howard Hawks. Tous les réalisateurs vont au moins réaliser un Western dans leur carrière (exemple: Fritz Lang qui en fera un western).
2. Certains metteurs en scène vont se spécialiser dans un genre particulier et rester dans ce genre (exemple: John Ford qui fera presque exclusivement des westerns et des films de guerre).

Les codes génériques:

Il existe trois grandes catégories de code générique:

1. Il y a les codes référentiels (ou code diégétique). Ceux-là ont trait à l'univers du film.
2. Les codes narratifs. C'est tout ce qui a attiré au récit.
3. Le code cinématographique. Attiré à la technique et esthétique cinématographique

Description de ces trois grandes catégories:

1. Les codes référentiels ou diégétique.

Un film situe son histoire dans un univers propre au genre: univers historique par exemple (pour le péplum) (Troie: la Grèce Antique, Cléopâtre, l'Egypte ancienne). Les films de guerre, les grandes guerres historiques: première et deuxième guerre mondiale. Les films de guerre correspondent à de vraies guerres réelles. Les films de guerre qui n'existent pas réellement sont des films fantastiques ou de science-fiction (plus généralement).

Le western, par définition, se passe dans cet univers des plaines de l'Ouest américain. Ou bien dans des régions connexes. Des westerns ne se dérouleront jamais en Europe à part pour les westerns spaghetti. Pour la comédie musicale, l'univers diégétique sera Broadway. Pour le code diégétique fantastique: le manoir, le laboratoire, l'île déserte.

2. Pour les codes narratifs.

Dans les policiers, ce sont la recherche de la solution et tout le film se déroulera autour de la recherche d'indices. Le mélodrame, l'intrigue est stéréotypée. L'intrigue est plutôt visée pour le féminin. Le mélodrame repose sur des figures cinématographiques précises: les flash-backs isolés ou en série. Ou bien des films basés uniquement sur le flash-back. Le mélodrame joue de structure circulaire, de répétition. Pour le western, la structure narrative joue sur l'épopée, racontant les exploits guerriers d'un héros. Dans son sens moderne, l'épopée est un récit fondé sur un événement réel.

De ce point de vue, le western naît de la rencontre d'une mythologie, l'épopée et d'un récit.

L'épopée se fonde:

- Cadre humain:

Trois races accomplissant des faits légendaires (race blanche, race indienne)

- Cadre moral:

Manichéisme, opposition entre le bien et le mal. Opposition stéréotypée (bon contre mauvais). Il y a certains cas de films de westerns qui prennent le parti des indiens mais c'est une exception.

- Cadre social, juridique et légal:

L'ordre de la cité face aux personnes étrangères (Le duel final dans un western entre le shérif et le cow-boy qui s'affrontent)

L'épopée se fonde sur plusieurs conflits:

L'ordre et la nature

L'ordre et le conflit social (cow-boy qui arrive dans une communauté)

Conflits entre la loi blanche et la loi des indiens.

Les personnages seront récurrents à l'intérieur du film de genre. Quelques exemples, dans - Les films noir: détective privé, femme fatale et criminels. Dans le western, c'est le

shérif, le cow-boy (bien souvent solitaire), les bandits et les indiens. Ou bien les métisses (union entre blanc et les indiens), c'est un personnage qui pose problème.

- Pour le film fantastique, les différents personnages sont le diable, la sorcière, le magicien, la mort qui peut être figurée par une allégorie, le mort-vivant, le zombie, le vampire, la momie. Autre personnage récurrent du film fantastique, le monstre psychologique: le savant fou, le maniaque, le voyeur, etc... Les personnages fantastiques: éléphantman, king-kong, les oiseaux (d'Hitchcock) ne jouant pas sur la taille du monstre mais du nombre. A la limite de l'être humain dans le fantastique, est le robot. Ou bien le personnage plus spécifique: le double ou la créature intérieure de l'homme.

Les thématiques:

Un obstacle crée un problème aux personnages du film. Qu'est-ce qu'on retrouve comme obstacle dans le mélo-drame:

Le secret, qui fonctionne avec son double: l'avoeux. La cécité, des problèmes physiques. Il y a toujours une question d'identité problématique.

Concernant le western:

C'est tout ce qui traite du conflit entre le bien et le mal, etc...

Dans le fantastique:

C'est ce qu'on appelle l'altérité. C'est toujours cette question de l'autre, quelqu'un venu d'ailleurs et qui va enclencher le récit. L'un et l'autre, mais aussi le double.

3. Le code cinématographique

Attrait à une grande stylistique.

- La grosseur des plans:

Chaque genre va privilégier des plans. Le plan moyen (ou américain) dans le mélo-drame. Le gros plan dans le fantastique ou encore, pour le western: le plan d'ensemble (ou plan large).

- Les mouvements de caméra:

Travelling rapide pour les westerns ou alors la dolly (petite grue articulée pour survoler les scènes). C'est un type de mouvement de caméra utilisée dans les comédies musicales.

- Figure d'énonciation:

C'est tout ce qui fait que le film se pose comme un récit. Dans la comédie-musicale, il y a le regard caméra. Ce regard caméra, cette interpellation du spectateur est propre à la comédie musicale, on la retrouvera aussi dans le fantastique mais on ne le retrouvera nullement dans aucun autre genre. La caméra subjective dans le cinéma fantastique.

Le jeu entre le champ et le hors champ:

L'ombre, mais aussi tous les plans montrant un membre dépassant (bras, pied). Ou bien le cri d'un personnage criant en direction d'un objet ou personne située en hors-champ.

- La voix-off:

Spécifique au film noir, la voix-off viens énoncer certaines choses pour déclencher l'histoire.

Certains genre vont privilégier des choix de couleurs:

Dans le film noir et fantastique, on va jouer avec le noir contre le blanc. Contrairement à cela, on aura les couleurs réalistes des westerns contre les couleurs non-réaliste de la comédie musicale et du mélodrame.

- Les acteurs:

Les acteurs sont un code cinématographique, on les retrouve d'un film à l'autre.

Notamment John Wayne qui incarne un genre: Western (cow-boy). Humphrey Bogart pour le film noir, etc...

2. Projection: Dr. Jekyll & Mr. Hyde de Ruben Mamoulian (1932)

Film qui traite de l'altérité ou de la créature intérieure. Ce film a eu de nombreux remake.

3. Généralités, définition

Le fantastique et son rapport au cinéma. Le cinéma, par son dispositif même, est par nature, fantastique. Le cinéma est affaire d'apparition, disparition, etc... (fantasmagorie, Méliès, etc...). Lors de la première des frères Lumière au Grand Café à Paris, on rapporte que les gens auraient été effrayés par l'entrée du train en gare de La Ciotat.

C'est un excès de réalisme. Le cinéma est une machine de vision.

C'est un dispositif qui joue sur les ombres, les lumières, sur la métamorphose des corps.

C'est une projection de la réalité, un monde visible mais il n'est pas là réellement. Il est dans un paradoxe de présence, absence.

Le cinéma apparaît fin du XIXième siècle au moment où on retrouve un double thème important en terme d'art:

L'art est un processus vampirique qui absorbe la vie. L'art est un processus de conservation de la vie par-delà la mort => C'est exactement ce qu'on pensait du cinéma à ses débuts.

Autre analogie: la caméra partage avec le corps du vampire de ne pas se refléter dans le miroir.

On dit du film qu'il est, en quelque sorte, une créature "frankensteiniennne", créée de toute pièce. Frankenstein est une créature artificielle, suturée, montée de différents morceaux homogène provoquant l'illusion de la vie.

On remarque une consanguinité entre le cinéma et le fantastique.

On dit aussi du cinéma fantastique qu'il est la résurgence d'une mentalité archaïque. A la source, on retrouve la dualité du corps, et de l'âme. La dualité de l'homme contre les puissances maléfiques, du monde souterrain. Toujours avec le retour de quelque chose de caché, de refoulé.

Le fantastique est toujours une mise en question des distances et des êtres. "Qu'est-ce que c'est?" et "Qui est-ce?" sont deux questions liées à la peur.

On voit bien que le cinéma est le lieu de cette résurgence archaïque dans la société moderne. Objet qui nous présente des représentations qui nous permettent de nous positionner et de nous faire nos propres représentations.

On a souvent dit aussi que le cinéma fantastique avait un lien étroit avec la question de l'inconscient. C'est un genre qui exalte la subjectivité et exploite toutes les pulsions de l'inconscient.

Dans le fantastique, il y a cette fascination pour le caché et qui émerge de son endroit, il est rendu visible alors qu'il ne l'était pas. On a le trou, l'orifice, les univers labyrinthiques, les cryptes, les catacombes. Le cinéma fantastique est lié avec tout ce qui est caché et qui est, finalement, rendu visible. Le fantastique repose sur un déséquilibre du réel.

Il fait apparaître au sein d'un univers crédible, des éléments déstabilisateurs, qui suscite la peur.

On retrouve la notion d'inquiétante étrangeté de Freud. C'est une notion qui traite de ce sentiment de déstabilisation, de basculement, une personne face à un univers familier mais dont un élément pose problème. Ces éléments perturbateurs peuvent surgir de partout et à n'importe quel moment.

Il peut même apparaître dans des productions d'auteurs différentes.

C'est un des genres qui a eu le plus de pérennité. Le film d'horreur fait toujours retour à l'inconscient collectif.

Le terme fantastique désigne donc, un basculement dans l'extraordinaire, une rupture avec l'ordre connu.

C'est un genre qui s'est perpétué dans l'histoire du cinéma avec des consolidations et des périodes d'enrichissement. C'est un genre proprement évolutif issu de 3 sources: Pictural, littéraire et cinématographique.

Il est lié à l'évolution de différents traits caractéristiques: L'altérité, la monstruosité, ce qui est caché, rendu visible et sont toutes étroitement liées à l'évolution de la société, à la crainte, à ses meurtres, au développement technologique, à l'individualisation des personnes, à la non-communication actuelle, etc... Le genre fantastique a, de tous les genres, la longévité la plus vigoureuse.

4. Panorama historique (origines et âge d'or)

a. Les origines.

En littérature:

Le roman noir, le roman gothique. Edgar Alan Poe, le romantisme allemand, etc.. (cfr feuille ci-jointe). Le romantisme allemand avec Goethe qui vend son âme au diable pour une éternelle jeunesse.

En peinture:

Bosch, qui a fait des détournements de thème biblique. L'école expressionniste, etc...(cfr feuille ci-jointe)

Les précurseurs:

Au cinéma, ils sont nombreux, les fantasmagories de Robertson. Mais, finalement, le premier vrai précurseur du cinéma fantastique est Georges Méliès. Il prépare le terrain au niveau de la mise en scène, des différents trucages, sur la substitution, la disparition. Georges Méliès, le magicien (grand personnage du fantastique) est le grand précurseur du cinéma fantastique (mais il ne le codifiera pas mais posera les bases).

Autre grand précurseur: le cinéma suédois des années 10, 20 qui va reprendre toute cette tradition du conte, des légendes nordique et les adaptera au cinéma. Un travail sur la lumière assez étonnant avec une narration assez décousue. (exemple: "La charrette fantôme").

Les avants-gardes historiques, notamment en France avec la "Chute de la maison Usher" de Jean Epstein, repris d'un conte d'Edgar Alan Poe. On retrouve ce thème du double, de la mort, de la vie, un objet qui prend vie (un tableau) à la place d'une personne (la femme d'Usher).

En Allemagne, l'expressionnisme et le Calligarisme. Dans les années 20, l'Allemagne est un pays miné par la guerre et l'inflation. Une société où le climat est propice à l'éclosion des monstres. Golem (un géant de pierre qui prend vie). Autre film de Fritz Lang: Metropolis. Ou bien les films de Murnau qui font plus la référence directe au fantastique avec ses personnages: "Nosferatu". Mais le vrai film clé qui cristallisera cette tendance expressionniste est "Caligari". Il est finalement le schéma classique du fantastique rassemblant les 3 grands personnages:

- Le savant fou: Calligari
- Le monstre
- La belle et jeune victime.

Tous les films qui vont se développer après cette codification du genre vont retenir toute cette leçon de l'expressionnisme. La caméra peut suggérer des choses qui n'étaient pas visible auparavant.

On parlera de plusieurs périodes du cinéma fantastique dans le cinéma hollywoodien: Le premier âge d'or se situe entre 1930 et 1935. Période troublée au lendemain du crash boursier qui va ébranler la société américaine ainsi que le monde entier. Il va aussi ébranler l'optimisme traditionnel. On va voir s'installer une peur générale et latente avec une longue crise économique que les USA n'ont jamais connu auparavant. De là va naître une série de peur dont le cinéma va se servir.

Le cinéma est un désir d'évasion latente d'une société qui aurait trahi la classe moyenne (capitalisme).

King-Kong est une critique du capitalisme (en se balançant à l'Empire State Building, figure de proue du capitalisme).

Un nouveau genre va prospérer sur ces peurs nées du crash boursier.

La première et grande firme qui va porter au cinéma le genre fantastique: la Universal, qu'on a appelé la maison des horreurs avec 3 succès la même année, en 1931: "Dracula", avec Tod Browning, "Frankenstein" et "Le double assassinat de la rue Morgue" d'Edgar Alan Poe (cfr. Feuille ci-jointe). Dans tous ces films, les femmes sont victimes du regard et des gestes d'un monstre.

Ces trois films vont créer une vague du genre de ce qu'on appelle le mythe de la belle et de la bête. Dr. Jekyll et Mr. Hyde reprend ce concept de la belle et la bête.

Autre firme qui produira des films fantastiques: la Warner, et notamment des films de Michaël Curtiz. Mais ne deviendrons pas les grands classiques de la Universal.

La Paramount produira "Freaks", autre film de Tod Browning. La MGM fera également des films fantastique (cfr. feuille ci-jointe).

La RKO sera connu pour des films présentant des monstres célèbres: King-Kong, "Les chasses du Comte Zarrof".

b. Les années 30:

Dans les années 30, les traits définitoire du genre, c'est l'**altérité radicale du monstre!!!** Altérité physique et géographique (il vit loin). Cela peut être un lointain spatial et/ou temporel (venu d'un autre temps). Le voyage dans l'espace est quelque chose de monstrueux, c'est un déplacement du lointain vers le proche. Altérité compensée par l'humanité du monstre (la beauté d'une femme par exemple).

c. Les années 40:

Dans les années 40, il y a une période appelée le glissement du genre. Le genre va quelque peu se transformer, une petite migration, métamorphose. D'une part, la Universal, grande firme pour le cinéma fantastique, n'arrive plus à produire des films comme ceux de Browning et se voit imposer des échecs cuisant sans arriver à réitérer les succès. Donc, on va noter un déclin du cinéma fantastique classique à la Warner.

A partir de ce moment-là, le fantastique va envahir les autres genres. On va voir le fantastique contaminer des comédies classiques (cfr. feuille ci-jointe). L'oeuvre de Jean Cocteau, en France, est inspiré du fantastique (exemple: "La Belle et La Bête").

Les vrais grands films qui vont avoir du succès, sont les films qui vont s'approprier les genres du fantastique: **l'invasion, la contamination, la prolifération etc..., qui crée un sentiment de peur!**

La RKO sera la maison de production principale dans les années 40. Val Lewton, fera des films à petits budgets, proche de la série "B". Des films beaucoup plus ténus, moins spectaculaire que ceux de l'âge d'or de la Universal. Il y a aura aussi Jacques Tourneur. Il s'agit pour eux, de prendre le fantastique à contre-courant et de ne pas jouer sur les effets visuels. Ils vont bousculer les conventions et la stylistique même.

Finalement, ces films ne joue plus sur la monstration mais l'allusion, la suggestion. (exemple: "La Féline" de Tourneur, on ne verra pas la femme se transformer en léopard). Le monstre disparaît de l'image mais sa présence est montrée par le hors champ visuel et sonore. On ne verra jamais la transformation de cette femme).

On est toujours dans l'ordre du monstre qui va attaquer le personnage mais il est traité de manière différente; Ce n'est plus la vision du monde qui est effrayant mais la mise en scène qui terrifie.

C'est vraiment une période importante du cinéma fantastique.

d. Les années 50:

Ensuite, on arrive aux années 50, à l'après-guerre. On aura l'émergence de quelque chose de nouveau pour le cinéma fantastique. Ce n'est pas un glissement. C'est l'entrée en scène de la science-fiction. La tendance, qui avait été au déclin dans les années 40, va être, ici, littéralement inversé. On aura des films qui vont déchaîner les foules. Le cinéma est pourtant en crise et il devra déployer tous ses effets pour faire revenir les gens dans les salles. La science-fiction sera l'ingrédient pour faire revenir les gens dans les salles et permettre la survie du cinéma.

On a des questions sur la conquête de l'espace, de la venue de monstre, ou même, la menace atomique qu'on retrouvera sous forme d'allégorie.

Dans les années 50, donc, après la fin de la seconde guerre mondiale, le contexte est celle de la guerre froide, de la menace communiste. On a toujours cette dualisation dans le discours de Georges W. Bush aujourd'hui avec "l'axe du mal". A l'époque, il y a aussi une dualité de l'intérieur et de l'extérieur (Mc Karty disait, les communistes sont à nos portes et que chacun d'entre nous est un potentiel communiste, comme un Cheval de Troie).

Finalement, le fantastique dans la science-fiction sera le lieu idéal pour parler de tout cela, sous forme d'allégorie.

On a l'allégorie de l'invasion des communistes par les martiens venant de la planète rouge (Mars) sur la Terre. Ces films montrent bien la peur des gens pour le communisme. Idem pour la "Guerre des Mondes" ou bien, "Le Jour où la Terre s'arrêta" (l'homme qui descend sur Terre pour promouvoir la paix).

On a toujours cette menace d'un être intérieur qui a déjà pénétré sur le territoire.

Dernière allégorie, c'est celle de la menace atomique et la peur de l'apocalypse et de la transformation de la race humaine. On a "L'homme qui rétrécit" de Jack Arnold (un pêcheur qui passe dans un brouillard, qui est en fait, un brouillard toxique et cet homme va rétrécir). Ou même "Tarentulla" du même réalisateur. "Tarentulla" (araignée géante) est une créature créée par l'homme à cause de la bombe H.

e. Dans les années 60 à nos jours.

On voit une perpétuation du genre avec des films dont on retrouvera des éléments intéressants.

Dans les années 60, c'est la réactualisation des codes du genre.

On a la firme Hammer, firme britannique créée en 1934. Trouvera son âge d'or dans les années 60 avec des productions gothiques montrant la violence et l'érotisme. Ce sont des films montrant des couleurs vives, films à petits budgets qui prône la réutilisation des décors, etc... Des films qui reposent sur la peur via des effets cinématographiques assez simples. (cfr. feuille-ci jointe)

Les années 70 sonnent le déclin du genre fantastique avec des films à grands budgets dont le potentiel cinématographique ne sera pas très important. On va aussi voir l'émergence de parodie: la peur de la fin du monde tourné en dérision par Stanley Kubrick et son film "Docteur Folamour" ou même "Mars Attack" de Tim Burton (parodie de l'invasion martienne sur Terre).

f. Des années 70 à 90:

Des années 70 à 90, on va voir l'émergence des Space Odyssey avec le film de Stanley Kubrick: "2001, Odyssée de l'espace" avec son robot Hal. On a aussi la trilogie de "La Guerre des Etoiles" de Spielberg et Lucas.

On voit se développer le fantastique intérieur et corporel: les films de David Cronenberg (cfr feuille ci-jointe), les films de David Lynch, etc... Des films qui nous disent que l'ennemi est en nous, dans la chair des personnages. La société est elle-même habitée de ces propres monstres.

Séance 13

Le cinéma classique hollywoodien: III. Le film noir

1. Invention, fondements, contexte

a) Histoire d'une invention

C'est un genre très particulier car il n'existait pas avant l'apparition du cinéma, il n'existait pas non plus durant les 40 premières années du cinéma et il n'y a jamais eu jusque dans les années 45,50, un producteur ou un réalisateur à Hollywood qui ai dis: "Voilà un film noir!".

Le film noir est un genre qui a été constitué a posteriori. C'est une invention de critique. Le mot même, film noir, en français, dans le texte, était inconnu avant les années 40, 50. A l'époque, on parlait plutôt d'histoire criminelle. Parfois on précisait film policier ou de gangster mais on employait jamais l'appellation film noir.

C'est un genre qui a été défini comme genre après que les films aient été réalisés. Ce sont des critiques français qui, voyant un certain nombre de films, ont estimé qu'ils constituaient un ensemble cohérent.

Les premiers films noirs américains sont réalisés durant la seconde guerre mondiale et ne parviennent pas en Europe, il faut attendre 1945 pour que les films noirs arrivent en Europe et que les critiques ont donc, pu, après la guerre voir ces 5 années de cinéma.

Il y a une harmonie stylistique dans ces films:

Ils se déroulent dans des milieux contemporains, urbain. Ils mettent en prises, en général, des personnages assez typés et qui sont un détective privé ou quelqu'un qui n'est pas détective privé professionnellement mais qui effectue quand même une enquête. Il y a aussi des individus, sans scrupules, qui agissent avec beaucoup de violence. Ces films mettent en scène des femmes qui sont des manipulatrices dangereuses (appelées femmes fatales).

Ce sont des films qui se déroulent en intérieur et/ou la nuit.

Ce sont également des films réalisés avec de très petits budgets.

Ces films attestent d'un renouveau du cinéma américain.

Films violent, cynique, pessimiste. Des films très éloignés des enquêtes criminelles dans les films des années 30. Nino Franck parle de film noir.

Dans les années 30, on caractérisait souvent des films du réalisme poétique. Et, il est un fait qu'il y a pas mal de points communs, de ressemblance (ex: "*Le quai des Brumes*", Marcel Carné, 1938 ou bien "*The Big Sleep*", Howard Hawks, 1946).

Si Nino Franck emploie le mot film noir par rapport au cinéma américain, ce n'est pas par rapport au cinéma poétique mais à une série de livres publiés en France appelé "série noire".

La collection "série noire" chez Gallimard a pour but de faire connaître des romans noirs écrits par de grands écrivains américains. A savoir Dashiell Hammett et Raymond Chandler.

Des films, adaptés de ces romans, et donc, les auteurs qui sont les scénaristes, sont naturellement appelés films noirs.

L'expression film noir est né en France et elle restera en France jusqu'à la fin des années 60 alors qu'aux Etats-Unis, on continue de parler d'histoire criminelle sans qu'il y aie de genre à part entière. On trouve parfois des artistes, aux Etats-Unis, qui parle de Black Film.

C'est dans les années 60 que le mot film noir va s'imposer aux Etats-Unis. Le genre noir a été reconnu a posteriori.

Les historiens du cinéma n'en finissent toujours pas à délimiter, cerner ce nouveau genre qui n'en est pas un. Un genre est toujours déterminé a priori!

Puisque celui-ci à été défini a posteriori, il faut trouver dans la littérature existante, des filmographies ou définitions qui peuvent parfois êtres, très différentes. Ainsi, certains auteurs vont affirmer que certains films font partie du genre noir et d'autre non.

La définition même du genre, peut dériver. Il y a beaucoup de contradiction dans la littérature existante mais en en voyant énormément, on peut voir quel film est noir.

C'est un genre devenu aujourd'hui, néo-noir avec un renouveau dans les années 90. Mais ce genre film noir pose des questions aux historiens quant à sa période, filmographie, etc...

b) Fondements:

D'une manière générale, on considère que la première période du film noir s'étend entre deux dates (deux films). Le premier film reconnu comme film noir, en général, sera "Le Faucon Maltais" de John Huston et le dernier film de cette première période qui est "La soif du mal" d'Orson Welles. Le genre s'épuisera après cette période et renaîtra à la fin des années 80, 90.

Ce sont des films adaptés des romans noirs issus de la littérature policière. Les deux plus important auteurs sont Dashiell Hammet (le détective Sam Spade) et Raymond Chandler (avec son personnage détective: Phillip Marlow (ni policier, ni gangster, qui travaille pour son compte et on se rend compte que Marlow à l'art de s'empêtrer dans des histoires inextricables dans lesquelles il ne résout pas grand chose. Philip Marlow est souvent interprété par Humphrey Bogart).

On confiera des premiers rôles dans des films noirs à Humphrey Bogart.

Il y a des genres qui ont précédés, à savoir le film policier et le film de gangster

a) Film policier

Une histoire racontée du point de vue du policier (un crime, un délit)

Genre qui a une longue histoire et qui s'inscrit dans la lignée du roman policier (la série des "Fantomas" (un criminel insaisissable)). Ce sont des serials, on utilise toujours le mot américain. La série "Fantomas" est réalisée par Louis Feuillade

Produit aux USA:

"The Musketeers of Pig Alley" de David Wark Griffith (1912).

Joseph Von Sternberg avec "Underworld"

Produit en Allemagne:

“M le maudit” de Fritz Lang (1931)

La série des “Mabuse” de Fritz Lang

M le personnage principal du film et est un serial killer. La police, pour essayer d'emprisonner M, va ennuyer la pègre. La pègre, ennuyée, va aussi essayer de trouver M pour enfin avoir la paix. La pègre va aussi avoir son tribunal.

C'est un film particulier qui renvoie, dos à dos, la pègre et la police. M est donc la victime simultanée.

M le maudit, de Fritz Lang, est annonciateur du film noir mais il n'est pas un film noir!! Il ne met pas moins la pègre et la police sur le même pied

b) le film de gangster

Le film de gangster raconte l'histoire du point de vue du gangster (on voit comment il va réaliser son coup, comment il va s'échapper, etc..)

C'est une question de point de vue narratif

Le film de gangster est un genre dont l'émergence dans le cinéma américain a lieu dans la période de la prohibition. Le film de gangster va s'inspirer de toutes les exactions de gang et est donc, tout à fait contemporain de cette période (+/- 1919 à 1933). Parmi les gangsters les plus célèbres: Al Capone (roi de la pègre à Chicago). Al Capone va servir de modèle dans “Scarface” de Howard Hawks en 1932 et Capone reconnaîtra son image.

Il y a donc peut de films de gangster puisque le genre va disparaître assez vite. Il y a peu de film, mais en même temps, ce sont des films très marqués. Il y a “Le Petit César” de E.G. Robinson (1930), “L'ennemi public” de William Wellman en 1932 interprété par James Cagney.

Le film de gangster va disparaître en 1933 pour plusieurs raisons:

La prohibition est levée, donc il y a moins de trafic, moins de gang. Le gangster est donc dépassé. Deuxième raison, il y a le fameux code Hays qui n'était pas encore appliqués et qui va l'être et qui proscrie toutes scènes violentes mais aussi toutes les scènes plus ouvertement sexuelles.

Le film de gangster décrit comment des hommes, souvent très frustes, grossier, sans instruction, violent, et criminel peuvent, sans trop de difficultés, devenir riche et se retrouver à la tête d'une puissante organisation. Le film de gangster est donc, l'expression du rêve américain mais noir, négatif. Ainsi, ce genre de film est évidemment très problématique sur le plan de la morale. Comment faire valoir l'honnêteté dans le cinéma lorsqu'il montre qu'il est très simple de réussir par d'autre moyen que l'honnêteté.

C'est la raison pour laquelle le code Hays va empêcher la production de film de Gangster (Code Hays supprimé dans les années 60).

Dans les années 90, il y aura les films de Brian de Palma.

c) Un contexte de crise:

L'émergence du film noir, son développement et sa disparition provisoire sont étroitement liés à un contexte politique, social, économique et cinématographique déterminé. Le genre naît pendant la guerre pendant une situation de grande instabilité. La plupart des hommes sont au combat. L'industrie est mise au service de l'effort de guerre. Mais, le film noir ne disparaît pas avec la fin de la guerre mais se développe à la fin de la guerre. Son âge d'or sont les années 45-50.

Dès 1944, il y a les fameux accords de Yalta qui instaure la bi-partition du monde: sous l'influence des USA et sous l'influence de l'URSS.

La bombe atomique en 1949 et la menace que les américains ressentent d'être attaqués sur leur propre territoire.

Peur du peuple américain: une peur du communisme, peur de la bombe atomique d'autre part.

Le maccarthysme: un sénateur va entreprendre la chasse au communisme qu'il va entreprendre dans toute la société américaine. Dans tous les milieux politiques, intellectuels et artistes.

Reconnaître être affiliés au parti communiste ou simplement avoir des idées de gauche était suffisant pour subir et se voir exclut, souvent, de sa profession et être mis au banc de la société. Mac Carty va mettre sur pied une commission: HCUA. Cette commission va faire appel à la délation avec des films et des émissions radios de propagande afin d'amener les gens à dénoncer les gens qui seraient affiliés au communisme.

Il y a eu beaucoup d'artistes qui avaient des idées de gauche à Hollywood. Un des plus célèbres était Charles Chaplin. Il avait juste des idées mais n'était pas affilié. Ceux qui avaient ces idées étaient les scénaristes.

La commission Mac Carty va émettre une liste noire (Black List), environ 200 noms considérés comme ayant des affinités communistes. Bon nombre parmi ces 200 noms seront dénoncés par leurs pairs. A côté de ceux qui ont été dénoncé, il y a aussi les délateurs (ceux qui dénoncent: John Wayne, Warner, etc... qui n'hésiteront pas à dire ceux qui sont communistes).

Certains vont se suicider, d'autre en être malade, d'autres vont s'exiler. Chaplin, par exemple, s'exilera. Tous ne vont pas le faire et vont continuer à travailler. Dalton Trumbo continuera à travailler sous un faux nom. Beaucoup d'autres scénaristes feront de mêmes. Il y a aussi les protecteurs: Des comités de défense qui vont s'opposer au Mac Cartysme: John Huston notamment.

Ce climat est très exactement celui du film noir. On retrouve des scènes de dénonciation.

Le personnage principal, dans le film noir, est un héros, un détective et le film noir qui sert de catalyseur à la peur, à la paranoïa collective à la peur de la bombe atomique, du communisme.

La société américaine va être considérablement transformée après la guerre. La plupart des hommes sont envoyés au combat. Les femmes vont travailler à l'usine. Ainsi, pour la première fois de leur histoire, les femmes vont être responsables du ménage, elles vont devoir ramener l'argent au foyer. Ce sera pour elles, une première expérience d'émancipation. Pour la première fois, la femme devient autre chose que la femme de son mari.

A la fin de la guerre, les hommes vont revenir, bon nombre vont revenir à leurs postes et travailler mais bon nombre de femmes continueront de travailler. Il y aura plus de femmes qui travailleront après la guerre!

De plus en plus de femmes assurent des responsabilités dans la société et en même temps, les hommes perdent leurs repères. On va voir, en même temps, naître l'idéologie domestique. Un slogan de propagande dans la publicité commerciale pour faire revenir les femmes dans leur foyer. L'idéologie domestique prône le partage des fonctions pour le bien de la famille. La femme à la maison pour s'occuper des enfants et le mari au travail. Ce discours ne correspond pas à la société américaine de cette période. On montre des familles heureuses avec la femme au foyer et le mari au travail.

Le film noir, lui, va servir de catalyseur. Le film noir n'est pas un miroir, ni le reflet de la société mais le catalyseur de l'imaginaire masculin américain. Le film noir va montrer les hommes en crise. Des hommes qui doutent de leur masculinité, virilité. Des hommes ayant des déviances sexuelles (homosexualité considérée comme une maladie à l'époque). L'homosexuel n'est jamais montré explicitement mais montré avec un personnage avec des vêtements chic, un mouchoir dans la poche de sa veste ou bien une canne à la main, etc...

Le film noir va naître dans un contexte économique. Il naît pendant la guerre, il y a peu de moyen disponible. On va donc privilégier des films à petits budgets. Les actions se déroulent la nuit et en intérieurs. De petits décors qu'on peut reprendre de films en films. Ce sont quelques personnages principaux et quelques figurants. On fait appel aux romanciers pour qu'il soit le scénariste de ces films pour donner de l'importance à la voix-off. Les films noirs sont des films dans lesquels on parle beaucoup.

Ces films vont marcher et vont avoir beaucoup de succès. Cela montre à Hollywood qu'on peut faire des films à petits budgets et qui sont rentables.

Le film noir, pour toutes ces raisons, témoignent que quelque chose a changé à Hollywood. Le film noir est le point de départ de tout cela. C'est la fin de l'âge d'or d'Hollywood. Au milieu des années 50, l'industrie hollywoodienne est en crise et en particulier, une cause économique très déterminante à savoir, l'émergence de la télévision qui a une concurrence très forte.

Rien n'est clair dans un film noir. Tout se passe dans l'obscurité. A l'opposé, les westerns se passent dans de grands espaces et tout est clair, on comprend tout. Autrement dit, le film noir signe une crise du cinéma lui-même.

2. Projection

Robert Aldrich, "Kiss Me Deadly" (En quatrième vitesse), E.U., 1955, 106 minutes

Faire attention à un élément particulier dans le film, à la fin. A un moment donné les personnages vont évoquer un plan: *The Manhattan Project*. Tout le monde savait ce que c'était à l'époque (construction de l'arme atomique).

3. Une esthétique de la transgression et de l'indiscernabilité

Le film noir a une esthétique de la transgression et de la indiscernabilité. Le film noir porte bien son nom. Dans un film noir, tout est noir et où rien n'est clair. C'est un genre qui pratique, abondamment, toutes formes de confusions et d'indiscernabilité. On ne peut plus discerner entre des choses qui seraient particulièrement distinctes. Le principe d'indiscernabilité implique le noir qui domine l'image et on peut dire également que ce

principe désigne tout autant le contenu du film, c'est-à-dire les valeurs sociales, morales du film, qui elles aussi, deviennent confuses, deviennent obscures, deviennent donc indiscernables. Sur le plan des valeurs, des plastiques, sur le plan narratif. Le récit est particulièrement complexe.

S'il y a indiscernabilité, il y a également transgression (des limites, des frontières). Ce sont deux mots différents, qui désignent deux choses différentes mais elles se rejoignent. Ces limites, ses frontières, touchent à tous les niveaux: géographiques, sociales, psychologiques, morales et sexuelles (exemple: Le palais des glaces à la fin de "The Lady from Shanghai" d'Orson Wells où l'acteur et le spectateur ne sait pas sur qui l'acteur tire à cause de la multiplication des images dans les miroirs).

Le noir, la nuit, le brouillard, comme dans "Key Largo" de John Huston. On ne sait jamais qui circule dans l'environnement. Le noir: "Detour", d'Edgar Ulmer, 1945.

Les ambiances sont toujours glauques. Le film noir privilégie les ambiances pluvieuses et sordides.

Transgression des frontières de manière géographiques. Des noms de villes sont cités mais on ne sait jamais où on se trouve! On a pas une idée précise des distances, des rapports entre les lieux, les choses ne sont pas claires. On voit que les personnages se déplacent mais les lieux se confondent. Nous ne sommes pas capable de situer ces endroits sur une carte. Il y a des cartes de géographie qui apparaissent quelques fois pour nous donner des informations pour ensuite nous garer. (exemple: "Detour", d'Edgar Ulmer).

Les différents lieux qui sont les lieux les plus courants du genre et dont on peut dire qu'ils sont eux aussi intermédiaires. Le film noir se situe dans un contexte urbain. Les lieux ne sont jamais des centres villes. On est plutôt du côté de la zone, de la banlieue, dans des lieux de transit, c'est-à-dire, des autobus, des gares, des trains, la route. Ou bien dans des lieux mi-privé, mi-public, snack-bar, club, hôtel (de passe), garage.

Transgression également des frontières sociales. Dans le film noir, il y a souvent d'un côté, des personnages qui vivent dans des conditions matérielles relativement pauvres et d'autres qui vivent de manière aisées.

Les frontières sociales rejoignent les frontières sexuelles au sens où le film noir va bouleverser la structure sociale de base de la société (américaine notamment): La famille. La plupart des films noirs font souvent exploser la famille. Tout à coup, la famille explose. Bon nombre de personnages ont des comportements sexuels déviant par rapport aux normes des comportements sexuels de l'époque.

Cela apparaît clairement dans d'autres films comme dans "Le faucon Maltais" qui dénonce l'acteur Peter Lorre comme un homo-sexuel, dans le film. Parce qu'il est homo-sexuel, il est désigné comme la victime.

Tous les personnages féminins sont des personnages qui ont des comportements anormaux.

On a des scènes où on insère toutes sortes de produits aux personnages (sérums de vérité, etc...). Le film joue déjà avec la limite du conscient et de l'inconscient. Le film noir va évoquer tous les phénomènes liés à l'inconscient et le banaliser.

De même, les films noirs vont décrire des personnages fous, psychopathes, qui ont donc des comportements qui font qu'ils devraient être internés et qu'ils ne le sont pas.

Tout ceci rejaillit sur le récit, l'intrigue. Les intrigues des films noirs sont le plus souvent complexes et invraisemblables. Une grande partie de l'intrigue nous échappe et échappe également à ceux qui l'ont inventé!

Il y a certains éléments qui contribuent à cela. Il y a beaucoup d'éléments de l'histoire qui sont simplement racontées simplement par la voix-off ou par des dialogues simplement elliptique. Ou alors on va avoir recours à la figure du flash-back, c'est assez fréquent dans les films noirs.

Les principaux personnages représentatifs du genre:

Le film noir est un genre relativement masculin. La plupart des personnages sont des hommes, mais qui sont littéralement en crise. Des hommes qui ont souvent perdu quelque chose (leurs pouvoirs, leur mémoire). Des hommes qui sont souvent sous tension. Des hommes qui ont des comportements violent ou cynique à l'égard des femmes.

- **Le détective**: asocial, cynique. Utilise son amie pour faire des coups foireux. Le détective est quelqu'un qui n'est jamais du côté de l'ordre et de la loi. Qui n'est pas pour autant du côté du crime mais quelqu'un qui est prêt à tout pour arriver à ses fins et qui ne pense qu'à son profit personnel. Il est finalement sur la limite, sur la frontière entre le bien et le mal. Entre la loi et le crime. Entre le vice et la vertu. Certes, il recherche une vérité, non pas pour que la justice règne mais pour appât du gain. On appelle le détective le "go between".

- Deuxième catégorie de personnage, **l'homme revenant**:

Un personnage qui revient de la guerre, qui sort de prison, un gangster reconvertis. Des personnages qui reviennent après de longs moments d'absences.

Un autre personnage:

- **L'homme perdu ou le "border line"**. Ils sont sur le bord et le récit va les faire basculer dans le noir, le négatif, dans cette zone de la vie sociale qui est du côté du mal et du négatif.

- **Le tueur psychopathe**.

- **La femme fatale**. Une femme qui est toujours séduisante, une sorte de vampire sexuelle qui met en péril l'homme, qui l'entraîne à sa perte et qui, en même temps, l'emprisonne dans son désir. L'homme va tuer pour cette femme.

Séance n°14 **Alfred Hitchcock (1899-1980)**

1. La reconnaissance d'un maître

Hitchcock est un cinéaste exceptionnel dans l'histoire du cinéma tout en étant un cinéaste tout à fait représentatif du système des studios.

Hitchcock est un cinéaste reconnu comme un auteur à part entière et il a été un des fers de lance d'une industrie du cinéma. La première industrie au monde: l'industrie Hollywoodienne.

Il faut, tout d'abord, revenir sur ce paradoxe: les films d'Hitchcock ont connu pendant longtemps et encore aujourd'hui un succès public considérable. Pendant longtemps, ils ont été reconnus comme un produit de l'industrie et donc, les critiques l'ont boudés.

Il s'est passé, alors, à partir de 1954 et en France, une reconnaissance d'Hitchcock par la critique française et en particulier par une revue qui est les "Cahiers du Cinéma". "Les Cahiers du Cinéma" seront les fers de lance de la modernité au cinéma. Hors, Hitchcock n'est pas à proprement parlé un moderne. Il est la quintessence du classicisme.

Il sera consacré pour auteur par la critique de la nouvelle vague à partir de 1954, en France.

Cela n'en fait pas un homme charnière entre le classicisme et le modernisme, c'est bien un classique. Ceux qui le reconnaissent comme auteurs deviendront réalisateurs: François Truffaut, Claude Chabrol, etc....

François Truffaut, va, à partir de 1962 jusqu'en 1966, avoir une longue interview d'Hitchcock en Californie. Une interview de 50h et publié plus tard en 68. Et republié après la mort d' Hitchcock sous le nom Hitchcock-Truffaut.

C'est un des ouvrages qui contribue à la reconnaissance d'Hitchcock comme auteur.

"Les Cahiers du Cinéma" n°39 sera le premier à réhabiliter Hitchcock comme auteur.

Alexandre Astruc écrit (cfr. Verso feuille). C'est un texte fondamental, non seulement par rapport à Hitchcock mais aussi par rapport à l'histoire du cinéma. C'est la première fois que dans l'histoire du cinéma, des critiques (futurs cinéastes) vont le reconnaître comme auteurs et le comparer à des auteurs, donc des écrivains: Dostoïevski ou Faulkner.

Les principales raisons pour dire qu'Hitchcock est un auteur:

1. Hitchcock raconte toujours la même histoire, en l'occurrence, l'histoire d'une âme au prise avec le mal. Il y a une récurrence dans les films d'Hitchcock. On va retrouver cette thématique dans la plupart de ses films. On pourrait croire qu'un auteur racontant la même histoire n'est pas intéressant, mais ce que dit Astruc est que ce qui est intéressant, c'est comment l'histoire est racontée? (le récit est plus important que l'histoire). Astruc reconnaît un phénomène de récurrence. Il reconnaît la cohérence de l'oeuvre. C'est cette cohérence qui permet de considérer Hitchcock comme un auteur. La cohérence de l'oeuvre est un des critères qu'on retrouvera en Arts et qui permet de reconnaître un auteur d'un artiste. François Truffaut ira jusqu'à dire qu'un mauvais film d'Hitchcock sera toujours meilleur qu'un film d'un mauvais auteur. Ils seront toujours digne d'être pris en considération.

2. La cohérence de style se fonde, selon Astruc, sur le dépouillement des personnages dans leurs univers abstraits: leurs passions. Ce sont des personnages sans psychologie. Hitchcock les manipule comme les pions sur un jeu de carte.
3. Son écriture cinématographique, fondée sur la mise en scène, sur un soin tout particulier accordé à l'image et surtout, au découpage des plans (découper une action en un certain nombre de plans). En cela, Hitchcock est très directement l'héritier de Griffith. On retrouvera des caractéristiques de Griffith: Le montage alterné, le sauvetage inextrémiste, le suspense.
4. Cette oeuvre véhicule une vision du monde qui lui est propre. Astruc dit: "Un univers à la fois esthétique et moral où le blanc et le noir, l'ombre et la lumière, la mise en scène expriment davantage encore que le récit lui-même, le déchirant secret que les personnages portent au fond de leur cœur."

Pour Astruc, Hitchcock raconte toujours la même histoire et a une cohérence sur les personnages et la mise en scène.

On peut, assurément, parler d'*Weltanschauung* pour Hitchcock. Hitchcock est un digne héritier du romantisme allemand. La vision du monde romantique comme dans la vision du monde expressionniste, comme chez Hitchcock, le monde est au prise avec des forces antagonistes qui s'opposent et qui pèsent sur le destin des hommes. Le monde créé par Hitchcock, vu par Hitchcock est fondamentalement conflictuel. La première opposition, moral dont parle Astruc, à savoir l'opposition entre le bien et le mal.

Une vision du monde (*Weltanschauung*) partagée entre culture judéo-chrétienne et psychanalyse.

La conception judéo-chrétienne et la conception psychanalytique de l'homme et de l'autre, est une conception laïque, mais pénétrer elle aussi par la culture judéo-chrétienne (Le fondateur de la psychanalyse était un juif).

Hitchcock fera la synthèse de cet univers-là et le fera de façon étonnante.

Motifs judéo-chrétiens parcourant l'oeuvre d'Hitchcock:

- Figures christiques: "The Lodger" (1926) nous est présenté comme un personnage christique, un personnage de faux coupable.
- Le grand thème des films d'Hitchcock est la culpabilité et le traitera sous l'aspect du faux coupable. Un homme qui n'a rien fait mais qui va être poursuivi et emprisonné pour un crime qu'il n'a pas commis. Les personnages d'Hitchcock portent souvent le poids de la culpabilité même lorsqu'ils n'ont rien fait, il se comporteront comme des personnages qui seraient coupable de quelque chose. L'homme supporte toujours le poids de la culpabilité. Le poids de la culpabilité est au centre de la religion chrétienne qui se fonde sur le fait que les Hommes ont tués le fils de Dieu et ils portent le poids de cette culpabilité. De même, par rapport à l'Ancien Testament, les Hommes portent le poids du péché originel, chassé du Paradis, ils ont été chassés par Dieu.
- Le motif de la chute, associé à la culpabilité. Adam et Eve ont chuté et ont été obligés de vivre sur Terre. De même, chez Hitchcock, il y a des motifs de chute et il y en a dans beaucoup de films (dont "Vertigo" (1958)), et à côté, il y a un autre personnage qui se sent coupable de cette chute (autre exemple: "L'homme qui en savait trop" et "La mort au troussé", "Sabotage" ou encore comme dans "Shadow of a doubt" (l'ombre d'un doute)). Il y a 4 scènes de chute dans "Vertigo".
- Autre thème judéo-chrétien est la catastrophe, apocalypse. Tout le film: "Les Oiseaux" (1962) est apocalyptique. Tous les oiseaux s'en prennent aux humains.

- Le mal, dans la culture judéo-chrétienne est le diable. Il n'y a pas le diable, à proprement parlé dans les films d'Hitchcock mais des personnages d'hommes qui sont traités de façon diabolique et qui sont filmés de façon diabolique. Ces personnages diaboliques le sont de plus qu'il perpétue dans l'oeuvre d'Hitchcock la légende de Faust qui fait un pacte avec le diable pour retrouver sa jeunesse et va être au prise avec le diable qui va le manipuler. Les personnages, dans les films d'Hitchcock, sont des personnages Faustien.
- Hitchcock film à partir des années où la psychanalyse se fait connaître et se vulgarise dans les années 40, 50. Hitchcock, comme d'autres cinéastes, va aller puiser la matière pour bon nombre de ses films. La psychanalyse est quelque chose de très vaste et se traduit chez Hitchcock par un double registre: un registre conflictuel, antagoniste: le registre du désir et le registre de la loi. L'opposition entre le désir et la loi est centrale dans la conception psychanalytique de l'homme puisqu'elle se retrouve dans le complexe d'oedype: le jeune enfant, qui tout en étant attiré sexuellement par le parent de l'autre sexe se voit refuser par le tabou de l'inceste, donc, de l'autre parent.
 - Exemple, "Psychose" où on voit une scène d'amour et que les amants sont de la même famille, la caméra entre par la fenêtre par un effet de voyeurisme.
 - Registre du désir: Il y a beaucoup d'humour dans les films d'Hitchcock, ainsi, à la fin de la mort aux trousse dans "North by Northwest", 1959, La mort aux trousse). La femme manque de tomber du monument et inextrémisse, se fait sauver et l'homme lui dis: " Venez, madame Thornhill" et il y a un raccord entre le bleu du ciel et le bleu du fond d'un wagon où madame Thornhill se met sur la couette du haut avec cet homme. Dans "Black Mail", une femme se déshabille pendant que l'homme joue au piano et il met la caméra entre le paravent. Donc on voit l'homme et la femme qui se déshabille. Dans "The Lodger", en 1926, la scène de conversation entre le locataire et la fille de son propriétaire et la scène se passe à la fois dans et hors de la salle de bains. La fille prend un bain, le locataire est à l'extérieur mais la caméra est dans la salle de bain lorsqu'elle parle donc le spectateur assiste à la scène de bain. Il y a du voyeurisme. LE film de voyeurisme par excellence est "Fenêtre sur cours" où tout le film est basé là-dessus. Tout le film est vu du point de vue de James Stewart. Autre scène de voyeurisme, dans "Vertigo", Scotty suis Madeleine chez un fleuriste et l'observe par l'embrasure de la porte. Dans "Psychose", juste avant la scène de la douche, on voit l'acteur en train d'espionner la fille qui se déshabille pour prendre la douche
 - Le fétichisme: Le premier fétichiste est Hitchcock lui-même. Il y a le fétichisme des cheveux. De "The Lodger" à "Vertigo", Hitchcock à beaucoup aimé les cheveux féminins. Hitchcock parle, dans "The Lodger", d'un assassin qui rode dans les rue de Londres et qui s'en prend aux jeunes filles blondes

(Hitchcock aimant lui-même les jeunes femmes blondes). Dans "Vertigo", Scotty remarque le même chignon dans un tableau que celle porté par Madeleine. Dans "Marnie", elle est cleptomane, voleuse,

- Autre thème psychanalytique, le registre de la loi. On aura donc des scènes de tribunal, les personnages des policiers. Dans "Le procès Paradine", Hitchcock raconte l'histoire d'une femme soupçonnée d'avoir tué son mari. Son avocat va tomber amoureux de cette femme mais il est marié. Il y a du désir plus tout ce qui empêche ce désir: il est marié, c'est peut-être une criminelle. C'est amour impossible sera montré par le motif des barreaux à l'avant-plan ou à l'arrière-plan.
- Autre thème psychanalytique: le complexe d'Oedipe. Dans "Psychose", le complexe d'Oedipe est au centre du film car le tueur se déguise en sa mère.
- La castration symbolique: Ainsi, dans "Fenêtre sur cour", James Stewart à la jambe dans le plâtre. Cette jambe tendue est comme un sexe en érection. Cet homme est même insensible au charme et à la beauté de Grace Kelly qui, à cet âge-là n'en manquait pas. Tout le film joue là-dessus. James Stewart est montré comme un personnage complexé, impuissant, castré et finit avec les deux jambes dans le plâtre. Dans "Les 39 marches", le chef des espions à un petit doigt coupé, une phalange et un homme lui montre la phalange manquante et est pris la main dans le sac par le chef des espions. La phalange marque l'autorité de cet espion sur cet homme-là.
- Hitchcock ne cessera d'entremêler le désir et la loi. Imbrication du désir et de la loi comme dans "Les 39 marches". Ou encore dans "Le procès Paradine". Pendant le procès la femme accusée voit son amant passer derrière elle et va contourner le box des accusés et on le voit dans un simple panoramique avec la femme à l'avant-plan

Hitchcock va être reconnu comme un maître. L'expression est adéquate car ce qui va faire la cohérence de son oeuvre sera sa maîtrise. Il sait maîtriser tous les aspects du film jusque dans ses moindres détails. L'écriture de scénario, Hitchcock l'adore car c'est là qu'il invente, là où il est libre et où tout est possible. A l'inverse, le moment qu'il déteste le plus, c'est le tournage car il n'y a plus rien d'imprévu au moment du tournage car il n'a quasiment plus rien à faire. Cela apparaît clairement dans les story-board. C'est son premier métier, il sait dessiner et on constate, quand on compare les story-board avec le film, tout est prévu dans les moindres détails.

2. Repères bio-filmographique.

Ce qu'il faut retenir c'est qu'il y a, une période de formation, au début des années 20 où il fait des études dans un collège jésuite, à Londres. Ensuite, il va exercer tous les métiers. Son premier métier est dessinateur d'inter-titres pour films muets entre 1920, 1922. Puis deviendra assistant décorateur. Puis deviendra assistant de production puis scénariste. C'est là qu'il rencontrera Alma Reville. Sa tendre moitié. Elle a écrit des scénarios pour lui. Elle a fait des adaptations de scénarios de films pour lui. Elle a toujours été dans l'ombre d'Hitchcock mais a toujours eu une grande influence sur son cinéma.

Hitchcock fera un séjour à Berlin pendant deux ans et sera co-réalisateur avec un autre cinéaste réaliste et tournera dans les studios de la UFA. Dans un autre studio, il y a Murnau et dans un autre, Fritz Lang. A travers ces deux cinéastes-là, c'est l'influence de l'expressionnisme et l'esthétique expressionniste allemand (l'ombre et la lumière et un traitement du récit influencé par l'expressionnisme allemand).

Son premier film important est "The Lodger". Son premier grand film qui lui donnera toute liberté par la suite. Puis les autres sont sur la feuille (CFR. Feuille jointes A RETENIR).

En 1939, il a des contacts avec Hollywood. Il rencontre Selznick. En 1940, il s'installe à Hollywood et y fera le reste de sa carrière.

La notion même de genre échappe même à Hitchcock. Dans tous ses films, il y a des ressorts psychanalytiques, de l'humour et du mélo-drame. Tous ces éléments sont fortement mélangés chez lui.

"Rebecca", en 1940 est clairement un mélodrame. "Mr et Mrs Smith" est très clairement une comédie de remariage.

Comme film d'espionnage, il y a très clairement "La 5ième colonne".

Les films d'Hitchcock sont des Thrillers, des films à suspense.

3. Projection: Agent Secret (titre anglais: Sabotage (1936)) - Alfred Hitchcock

Faire attention au suspens. Le beau-père du petit garçon lui demande d'aller porter un colis à la gare, la scène dure 20 minutes.

4. Le cinéma selon Hitchcock: principes esthétiques

L'importance du récit chez Hitchcock. Les histoires chez Hitchcock sont secondaires. Ce sont toujours des histoires très attractives pour le grand public. Hitchcock est quelqu'un qui fait du cinéma grand public et l'a toujours revendiqué. Il a toujours travaillé pour le spectateur. Les histoires sont des histoires criminelles, policières ou d'espionnage. Il y a toujours un secret à découvrir. L'histoire est secondaire, l'important n'est pas là. On remarque que dans la plupart des films d'Hitchcock, l'énigme, le secret à découvrir nous est donné, très souvent dès le début du film, assez tôt dans le film.

Dans "Sabotage", les premiers plans nous montre une panne d'électricité dans Londres, puis, des ingénieurs sont dans la centrale électrique et découvrent du sable dans une turbine et disent "sabotage". Juste après, nous avons un mouvement de caméra montrant le personnage principal qui est le saboteur. On sait directement qui est le saboteur. Du coup, il n'y a plus directement d'énigme et donc, il y a autre chose.

Les histoires d'Hitchcock sont invraisemblables. Si ce n'est qu'ici, Hitchcock part toujours de l'ordinaire. Ses personnages sont ordinaires, une famille modeste qui gère un cinéma et dont les finances ne marchent pas bien. Une famille dans laquelle il se passe un événement extraordinaire.

Ses personnages sont comme des cartes à jouer, comme des pions, ils n'ont pas de psychologie.

Les personnages sont guidés par leurs actions. Les actions sont elle-mêmes, misent en place comme un plateau de jeux dans le but d'agir sur le spectateur.

Les personnages s'identifient par leur statut socio-professionnel. Par ailleurs, les personnages sont assez stéréotypés.

On pourrait même dire que les personnages sont creux, vides. Un autre exemple dans "La mort aux trousses": Le personnage de publicitaire travaillant à New-York est de tout évidence tout à fait superficiel. Sa principale identité est son nom, sur sa carte de visite, d'identité. A un moment donné, dans une scène qui se passe dans un train, la jeune femme qu'il a rencontré dans ce train, voit qu'il a des allumettes à son nom. Il y a ses initiales sur le paquet d'allumettes. Elle lui demande ce que veut dire le O ou 0 et lui répond: "Rien". Ceci est un tout petit indice dans le film sur lequel on peut extrapoler. Les personnages sont donc vides, des marionnettes.

L'important n'est pas dans l'histoire ni dans le traitement des personnages.

L'important dans le film d'Hitchcock est ce qu'on appellera la direction de spectateur. Tous les effets de la mise en scène sont élaborés dans le but de faire de la direction de spectateur. Hitchcock est le director, directeur d'acteur, il les dirige. Mais ici, il joue aussi avec les spectateurs pour l'amener à réagir d'une certaine façon qui est prémédité par Hitchcock. C'est vrai pour la plupart des films d'Hitchcock.

On peut même dire, à l'inverse, comme quelqu'un qui n'a aucun souci de l'acteur. La plupart des acteurs qui ont travaillés avec lui n'aimaient pas la façon dont il les dirigeaient car Hitchcock ne fait confiance en aucun acteur. Il doit exécuter tous les gestes qu'Hitchcock leur imposent.

Cela veut dire qu'un film d'Hitchcock est une sorte de contrat entre lui-même, le film et le spectateur. C'est cela le triangle de base. Le reste est secondaire.

Diriger le spectateur veut dire, d'une part, diriger son savoir, donc contrôler de façon très rigoureuse la quantité de savoir que possède le spectateur à chaque moment du film. Il nous donne l'énigme dès l'entrée du jeu.

Par contre, les personnages ne savent pas la même chose que nous. Il y a une différence entre le savoir des personnages et le savoir des spectateurs. Selon les moments du film, on peut en savoir plus que les personnages. Ici, Stevy transporte une bombe, lui ne le sait pas, sa soeur non plus. Le voisin est un agent du Scotland Yard, nous le savons très vite mais pas les acteurs.

Il y a la direction du spectateur, qu'est-ce qu'on lui montre? Qu'est-ce qu'on lui cache? Hitchcock joue beaucoup sur le gros plan. Le gros plan, c'est ce qui fait voir. Dans la séquence de la bombe, il y a énormément de gros plans.

Ou alors, Hitchcock va utiliser le flash-back. A un moment donné dans le film, il y aura un flash-back qui va nous montrer quelque chose avant le film et qui va nous expliquer quelque chose qui n'a pas encore été compris. Il y a donc une gestion du savoir.

Cela veut dire qu'Hitchcock, pour diriger le spectateur, joue avec son désir de spectateur (de voir et de savoir) et joue, en même temps, à le manipuler. Un spectateur d'Hitchcock est quelqu'un qui est toujours manipulé par le film, c'est-à-dire dont ses émotions sont contrôlées par le film pour qu'Hitchcock obtienne ce qu'il souhaite. C'est là que le film prend la lueur d'une machinerie aussi bien huilée ou bien de la bombe, dans "Sabotage" qui allait exploser.

Le cas essentiel de direction du spectateur est le suspens. Hitchcock est le maître du suspens. C'est une technique qu'il maîtrise à la perfection et qui lui permet de diriger le spectateur.

Hitchcock a sa conception du suspense: La "Bomb Theory". Hitchcock fait une distinction entre la surprise et le suspense:

- La surprise, par exemple, dans un restaurant, il y a deux personnages assis dans un restaurant, et puis il y a une explosion et tout s'écroule. Personne ne savait qu'il y avait une bombe, ni les personnages, ni les spectateurs. L'effet de surprise a comme caractéristique d'être immédiat, instantané. Une fois passée, le spectateur retrouve sa place très passive devant le film. Cela permet à Hitchcock de donner 15 secondes de film.
- L'effet de suspens, on prend la même situation: deux personnages dans un restaurant. Mais le récit, ou la caméra vont donner un savoir au spectateur que les personnages ne savent pas. C'est-à-dire, nous savons qu'il y a une bombe sous la table. Nous assistons à la conversation entre les deux personnages, une conversation qui va durer. On ne sait pas combien le temps et il ne sait pas quand la bombe va exploser. Cela permet à Hitchcock de faire 15 minutes de suspens dans le film.

La scène centrale de "Sabotage" est la longue scène où Stevy transporte le colis dans Londres. Hitchcock joue avec nos pieds et il sait les risques qu'il encourt. Il doit traverser Londres et va être arrêté par plusieurs reprises par le "camelot" qui veut lui brosser les dents et en même temps, la scène est dramatique puisque nous, spectateur, nous savons qu'il est en danger de mort. C'est vraiment la sauce Hitchcockienne: humour et angoisse. Un peu plus loin, il va être à nouveau arrêté par une sorte de parade militaire par toute sorte de militaire qui défilent, de calèches, etc... Hitchcock allonge la sauce. Finalement, le gosse monte dans l'autobus bien qu'il ne peut pas à cause des bobines de films inflammable. Dans les dernières minutes de la scène, il y a ce jeu terrible du gosse avec le petit chiot à côté de lui, dans les bras de la dame. Hitchcock prend le temps de montrer les caresses faites au chien. Tout est montré dans un montage fragmenté, accéléré avec, surtout, inscription très régulière et de plus en plus fréquente de plans d'horloges. La scène se termine par un très gros plan de l'horloge montrant 13h45 qui provoque l'explosion.

Cette scène est emblématique du travail d'Hitchcock. En plus, c'est une scène d'une cruauté terrible puisqu'il fait sauter un gosse. On pourrait classer Hitchcock parmi les cinéastes de la cruauté comme Tod Browning.

La cruauté est d'autant plus forte que l'ensemble de la séquence nous montre de petites scènes comiques.

Le film "La corde" en 1948. Au début du film, on voit deux hommes tuant un troisième avec une corde. Ils sont dans un appartement et place le cadavre dans le coffre. Ils vont inviter, ce jour-là, toute la famille du défunt et ils les invitent pour une réception et pendant toute la réception, les parents se demandant où l'homme se trouve, il y a le cadavre qui est dans

le coffre. Au début du film, le spectateur sait tout, qui l'a tué, où il se trouve, etc... Avec ce dispositif narratif-là, Hitchcock va faire un film d'1h30.

Parmi les moyens qu'Hitchcock utilise pour entraîner le spectateur, il y a ce qu'il appelle le Mac Guffin. C'est un mot inventé par Hitchcock et qui ne veut rien dire. C'est un truc narratif. Un prétexte qui permet de lancer le récit ou plutôt, qui donne la tension au récit. Le Mac Guffin est souvent un objet qu'un personnage recherche assidûment. Un objet indispensable pour eux et qu'il faut retrouver à tout pris. Le Mac Guffin est essentiel pour les personnages mais parfaitement secondaire, creux par rapport au véritable enjeu du film. C'est pas toujours un objet non plus. Cela peut être la carotte faisant avancer l'âne. L'âne étant dans le film le personnage.

Très important pour le personnage donc, mais secondaire par rapport aux enjeux principaux du récit.

Autre technique utilisée par Hitchcock: la déviation. C'est une technique narrative. On se rend compte souvent que dans un film d'Hitchcock, il y a deux débuts. Il y a un début où Hitchcock met en place une histoire et à un moment donné, il y a une rupture de cette histoire et une nouvelle histoire commence avec les mêmes personnages. L'histoire est déviée.

Dans "La mort aux trousses", on présente le personnage principal qui est un publicitaire et puis à un moment donné, il discute avec ses clients dans le bar d'un hôtel et il commande à boire et il lève la main pour appeler le serveur pour demander à boire. Hors, il se fait qu'à ce moment-là, le majordome était en train de circuler pour demander monsieur Kaplan au téléphone. L'homme principal n'est pas monsieur Kaplan. Mais deux hommes louches sur le côté voit le personnage principal lever la main pendant que le majordome demande monsieur Kaplan au téléphone. Il y a une déviation due à une méprise ou un "hasard".

Cette déviation peut durer longtemps.

Dans "L'inconnu du Nord-Express", le film commence en montrant que les pieds de personnes attendant un train, des chaussures noires et blanches. Les deux personnages vont au restaurant, leurs pieds se touchent. Ils commencent une conversation et puis, ils vont dans leurs compartiments. Puis il demande d'échanger les meurtres.

Ou encore dans "Psychose", on entraîne le spectateur sur une fausse piste. A savoir qu'il y a plusieurs histoires racontées au début du film:

- Marion et son amant. (ils veulent partir, etc..)
- Marion qui travaille dans une agence vole l'argent, rentre chez elle et s'enfuit en voiture. Mais elle tombe, en fuite en voiture, sur son patron qui se demande ce qu'elle fait là. Il y a un policier qui la suit longuement et on se demande si elle va se faire prendre. Et elle débarque dans l'hôtel de Norman Beath.
- A partir du moment où elle arrive à l'hôtel, une autre histoire va commencer

L'histoire à emmené le spectateur sur une fausse piste. Le personnage de la femme est une voleuse, est fautive et va-t-elle se faire prendre? En fait non, l'histoire change complètement.

Un autre principe du récit est l'inversion comme dans "L'ombre d'un doute" (1943). Le film commence par des images d'une ville malfamée, Philadelphie. Et puis, nous sommes sur la côte ouest, dans une petite ville de la Californie, avec beaucoup de soleil, où tout le

monde se connaît et la ville de Santa-Rosa nous est présentée de la même manière que la ville de Philadelphie. On a l'impression d'être passée de l'autre côté du miroir. Philadelphie est le monde du négatif, un monde noir et malfamé. C'est aussi la réalité du monde nous dira le film. Et de l'autre, un monde qui vit dans une bulle et qui ignore tout de la réalité du monde.

La dualité, on la retrouve dans toute l'œuvre d'Hitchcock. C'est un principe esthétique qui joue bien plus que le miroir mais aussi sur le film entier.

Dans "L'ombre d'un doute", on voit l'oncle Charlie à Philadelphie, étendu sur son lit, ensuite on voit la concierge qui survient. En suite, à Santa-Rosa, nous voyons une femme, qui s'appelle aussi Charlie, couchée sur un lit, un homme apparaît dans le cadre de la porte. Les deux scènes sont filmées de la même façon.

La jeune Charlie et Charlie sont double. Charlie est un criminel (un assassin) et elle, est une jeune fille naïve qui ne connaît rien à la réalité du monde.

Hitchcock va beaucoup jouer sur cette dualité-là. Tout un jeu de rimes visuelles. Hitchcock va créer des rimes visuelles c'est-à-dire lorsqu'un plan en rappelle un autre par d'autre élément. Comme au début d'"Ombre d'un doute".

Un autre exemple est "Vertigo", un film coupé en deux où les deux parties se ressemblent. Dans la première partie, Madeleine, blonde, faisant partie de la haute société. Scotty, la poursuit en tant que détective et tombe amoureux. Dans la seconde partie, Scotty va rencontrer une autre femme car il trouve qu'elle ressemble étrangement à la première: elle est brune. Elle a un accoutrement assez vulgaire. Une jeune femme dans un ton blanc sur un fond rouge dans la première partie et dans la seconde partie, une femme sombre sur un fond vert, clair.

Les cadrages sont extrêmement mesurés, au millimètre près. Il accorde à cela beaucoup d'importance.

Hitchcock va privilégier les gros plans. On montre au spectateur ce qu'il doit voir. Il va faire aussi des séquences uniquement en gros plan. Le plus célèbre est la scène de la douche dans "Psychose". La scène dure à peu près 45 secondes et découpée en 75 plans. Des plans très rapides. Ce travail sur le gros plan, dans un tel travail et dans un tel montage est ce qu'on appelle le montage fragmenté. Il n'y a pratiquement aucun rapport entre les plans. Les séquences sont fragmentées par le gros plan et le manque de raccord entre les plans.

On a un montage alterné à rythme croissant. Le plus connu est dans "L'inconnu du Nord express" dans la scène finale pendant un match de tennis. La séquence du briquet ne sert à rien puisqu'il permet d'allonger le suspense.

Hitchcock était un maître du classicisme. Il maîtrisait tous les moyens que les studios anglais et américains pouvaient lui offrir. Par exemple, le trucage de la toile peinte dans "Vertigo". La tour d'où vont tomber les deux femmes. Cette tour n'existe pas. Le lieu est réel dans les environs de San Francisco mais on a rajouté une tour avec des toiles peintes.

L'effet de vertige dans la tour est obtenu par un zoom avant avec un travelling arrière pour obtenir un effet de déformation (tour filmée à l'horizontal sur une maquette en studio).

Le verre de lait dans "Soupçons", tout le monde croit que ce verre de lait est empoisonné. Le technicien d'Hitchcock avait mis une ampoule dans le lait. Autre trucage célèbre, c'est dans "La corde". On pense que le film est tourné en un seul plan. Il y a en fait une dizaine

de plans séquence durant une dizaine de minutes. Hitchcock à camouflé le raccord entre les plans séquences à savoir qu'un personnage se rapproche de la caméra, la caméra se rapproche d'un personnage. Le raccord est fait dans le dos du personnage et le spectateur pense que le film est tourné en un seul plan.

Hitchcock sera un très grand utilisateur de la transparence. La transparence c'est filmer en studio (les scènes de voitures et on voit le paysage qui défile à l'arrière). La fameuse scène de l'avion dans "La mort aux trousses" (1959). A l'époque où le numérique n'existait pas, l'image n'avait pas sa cohérence propre. L'image, comme toutes les images de films sont constituées d'assemblages, de morceaux et assemblés afin qu'on ne voit pas les trucages.

Séance n°15 **Orson Welles (1915-1985)**

1. Un cinéaste à la charnière du classicisme et de la modernité

Orson Welles est un cinéaste qui se trouve à la charnière entre deux conceptions du cinéma. Il est tout d'abord, un cinéaste qui travaille à Hollywood et qui va, notamment pour "Citizen Kane", utiliser entièrement toute la machine hollywoodienne qui est extrêmement puissante.

En même temps, Welles peut être considéré comme l'un des premiers cinéastes de la modernité. Il est à cheval entre le classicisme car il maîtrise tout le système des studios et en même temps, un cinéaste à cheval sur la modernité.

Welles va signer son premier contrat avec une Major: la RKO en 1939. A cette date, il a 24 ans et il n'a jamais fait de cinéma. Il n'a aucune expérience du cinéma. Par contre, il a une longue expérience du théâtre car il est acteur depuis l'âge de 7 ans. Il a une longue expérience de la radio qui l'a fait connaître partout aux Etats-Unis et c'est cela qui va susciter la RKO à lui demander de faire un film.

Il va donc apprendre le cinéma et il va le faire d'une façon tout à fait différente: il va s'enfermer dans un studio et regarder un très grand nombre de films. A l'inverse de ses contemporains qui apprenaient le métier sur le terrain. Lui se contentera de regarder les films et de les analyser.

Cette attitude-là est absolument nouvelle et elle témoigne que lorsque Welles commence à travailler en 1939, à la différence de ses contemporains, pour lui, le cinéma a une histoire qui a pratiquement 45 ans!

Alors que Renoir, Hitchcock avaient commencés au début des années 20 où le cinéma n'avait pas vraiment d'histoire ou bien répudiait ce cinéma d'avant les années 20 et qu'il fallait tout réinventer.

Welles sait qu'il vient plus tard et qu'il va devoir relever un sacré défi qui est de se différencier.

Il va donc, en regardant les films, prendre conscience des codes du cinéma, de ces règles, de ces procédures (langagières, etc..), et en même temps, chercher le moyen de rompre ces codes, ces règles pour pouvoir faire autre chose.

Orson Welles n'est pas le seul à avoir cette conscience-là (Renoir, Rossellini, Tourneur, etc...)

Apprentissage des règles et des codes du cinéma et en même temps, d'emblée, pour Welles, une volonté de se démarquer, une volonté de rompre, une volonté d'asseoir une posture d'auteur à l'intérieur de l'industrie hollywoodienne. Chose impossible jusqu'alors mais qui va être possible pour Welles car Hollywood viens le chercher et lui déroule un tapis rouge et va accepter toutes les conditions que Welles impose! Il va donc jouir d'un statut dont aucun cinéaste hollywoodien n'a jamais bénéficié ni d'aucun de ses contemporain ce qui va entraîner de la jalousie.

Cette posture d'auteur, Welles va le revendiquer par un slogan. Un slogan simple, efficace et en même temps, très parlé: "Eye for I" ("L'oeil pour je").

Qu'est-ce que cela signifie?

Cela signifie d'abord que Welles va imposer au film et en particulier à l'image un point de vue (la notion de point de vue est fondamentale ici). En général, à Hollywood, l'histoire du

film semble se raconter d'elle-même. Ce qui veut dire que tout le langage du cinéma, toute l'organisation narrative, la sophistication des raccords contribuent à faire oublier que le film est le produit d'un travail d'une industrie. Le film semble se raconter de lui-même ! Avec Welles, le film ne paraîtra plus se raconter de lui-même mais être raconté par quelqu'un, c'est-à-dire Welles. Le point de vue qu'il va marquer, déterminer à la fois l'image et le récit sera toujours rapporté au je, c'est-à-dire Welles lui-même.

Chaque plan, chaque image, chaque personnage, toutes les composantes du film sont toutes vues par la subjectivité de l'auteur: Orson Welles. C'est quelque chose qui n'existait pas dans le cinéma américain jusqu'alors !

Conséquence secondaire, dans "Citizen Kane", il n'y a quasiment aucune caméra subjective. On ne voit jamais une scène par le biais du regard d'un personnage. La caméra restera toujours à proximité du personnage et le personnage sera toujours en amorce. Un personnage qui n'est que la personnalisation dans le film du point de vue de Welles. On voit à peine sa silhouette ou le bout de son chapeau sur le bord du cadre. Cette absence de caméra subjective au sens strict contribue donc que le point de vue est le point de vue de l'auteur, donc Orson Welles.

Ceci signifie également que tous les films de Welles ne sont jamais véritablement détachés de lui. Tous expriment quelque chose qui lui appartient en propre ou qui le renvoie à sa biographie.

Tout d'abord, les films de Welles expriment l'histoire de sa vie et de son enfance. L'enfance de Welles l'a profondément marqué et cela se retrouve dans la plupart de ses films et surtout dans "Citizen Kane". Welles a eu une enfance heureuse mais marquée par la perte de sa mère. Il est issu d'un milieu d'intellectuels et d'artistes. Sa mère était une pianiste de renom, son père était beaucoup plus âgé et il va emmener son fils dans de nombreux voyages à travers le monde et surtout en Europe ce qui va donner à Welles une très grande culture classique.

Welles est aussi un enfant qui va grandir beaucoup trop vite. C'est un surdoué, et il était tellement précoce qu'à l'âge de 7 ans, il pouvait jouer "King Lear" de Shakespeare à lui tout seul. Il y a chez lui comme le sentiment de ne pas avoir eu véritablement d'enfance. On verra dans les films de Welles que les personnages principaux sont marqués par leur enfance. Ou du moins, par la nostalgie de l'enfance ou du moins, la perte de cette enfance.

Dans "Citizen Kane", il y a beaucoup de flash-back et surtout une scène douloureuse où on voit sa mère vendre son enfant pour être exploité par un banquier afin que ce banquier puisse exploiter une mine d'or. On va lui prendre son enfance à côté de sa mère. Bernstein est le nom du propre tuteur de Welles dans le film "Citizen Kane" (qui est le tuteur de l'enfant dans Citizen Kane).

Welles est alimenté par la culture classique. Dans "Citizen Kane", Kane est devenu un magnat de la presse. Welles n'était pas un collectionneur mais faisait une collection mentale, intellectuelle.

C'est pour cela qu'il est le plus européen des cinéastes américains. Cela lui permettra de critiquer la presse.

Sa personnalité:

Sur le plan politique, Welles est difficilement situable, ni de gauche, ni de droite, un peu comme Kane. Lui-même se situe entre l'aristocratie (au sens européen du terme) et l'anarchisme. Il est à la fois anticapitaliste et antimatérialiste. Il déteste l'aristocratie et la ploutocratie (monde géré par la richesse). Il va émettre des idées chevaleresques tels qu'il va les chercher dans "Don Quichotte". Il va adapter le "Don Quichotte" et qui va avoir des problèmes.

Ce caractère aristocratique et chevaleresque se retrouvent dans tous ses films mais notamment, dans "Mister Arkadin" ou appelé aussi "Dossiers Secrets". Le personnage d'Arkadin parle avec des fables. Fable de la grenouille et du scorpion:

Un scorpion se retrouve au bord d'une rivière qu'il doit traverser mais il ne sait pas nager. Il va s'adresser à une grenouille pour qu'elle le transporte sur son dos pour traverser la rivière. La grenouille lui répond qu'il sait très bien qu'arrivé au milieu de la rivière, le scorpion va le piquer mais le scorpion lui répond que ce n'est pas logique car si le scorpion pique la grenouille, elle va se noyer. La grenouille transporte le scorpion et arrivé au milieu de la rivière, le scorpion pique la grenouille qui lui demande pourquoi il fait cela et il répond que c'est dans son caractère.

Le caractère est ce que l'on est. En anglais, le caractère est aussi ce qu'on décide d'être, c'est-à-dire notre attitude, la manière dont on se comporte et notamment, devant la mort. Cette attitude, qui est aristocratique et même, chevaleresque. Cette attitude va à l'encontre de la logique. Le chevalier peut se mettre en danger, par fierté. Dans "Citizen Kane", le personnage de Kane est proche du personnage de Welles sauf que Kane est insupportable.

Le personnage de Kane va se mettre, à plusieurs moments, en danger et ce, délibérément. Cette mise en danger du personnage qui est, en même temps, une mise en danger de Welles, fait de Welles comme des personnages des hommes qui appartiennent clairement à la modernité.

Quatrième chose qui appartient à Welles et qu'on va retrouver dans les films est son sentiment de supériorité.

Il sait jouer Shakespeare à l'âge de 7 ans et est convaincu par son génie. Il dit: "Je suis de ceux qui joue des rois. Il le faut à cause de ma personnalité, etc...". Il est conscient de cette supériorité et en même temps, il va toujours jouer le mauvais rôle. Les personnages qu'il interprète lui-même dans ses films sont des personnages mauvais comme Kane. Au point qu'il va interpréter des personnages dans des films qui ne sont pas de lui notamment dans un film qui est très "Wellsien": "Le troisième homme".

Donc, supériorité, génie et en même temps ce côté médiatique du personnage qui en fait un agitateur, un manipulateur. C'est toujours le spectateur qui est manipulé. Il y a une mystification de soit car Welles essayent de construire son propre mythe.

2. Parcours et champs d'activité: théâtre, radio, cinéma

Son parcours est d'une grande originalité et commence, tout jeune, par le théâtre. Dès 1931, à l'âge de 16 ans, il reçoit un prix pour sa mise en scène de Jules César et dans la foulée, il va à Dublin, en Irlande, pour collaborer avec le Gate Tapper de Dublin qui est une troupe de renommée internationale tout en poursuivant son activité de metteur en scène. Il reviendra ensuite au Etats-Unis pour jouer en tant qu'acteur.

En 1934, Welles à 19 ans et il rencontre un jeune animateur d'avant-garde. Ensemble, ils vont monter une pièce, pièce écrite en vers et lié au fameux crash de Wall Street.

Dès ce moment, Welles va combiner deux activités:

- Il va poursuivre son activité théâtre
- D'autres part, il sera engagé par la NBC pour réaliser une émission d'actualité qui s'appelle "Marche of Time". Cette émission d'actualité est diffusée de manière dramatique. Il va interpréter Hitler, Mussolini, Roosevelt, qui sont des personnages contemporains et les intègres dans des dramaturges.

Double activités: théâtrale et radiophonique donc.

En 1936, Welles passe au Federal Theatre. Un théâtre subventionné par l'Etat sous Roosevelt et va monter un Macbeth très particulier. Spectacle représenté par des acteurs noirs. Transposé d'Ecosse (lieu de la pièce) à Tahiti et va faire des sorciers des sorciers vaudou. C'est un spectacle qui fait de la critique sociale jusqu'à ce que la salle soit fermée par la police. Welles va improviser un spectacle pour le public dans la rue.

Welles et Houseman vont quitter le Federal Theatre et vont fonder leur propre théâtre: le Mercury Theatre fondé en 1937. Troupe qui aura un énorme succès. A nouveau, Julius Caesar est transposé par des moments d'actualités avec des costumes contemporains et renvoie au costumes fasciste avec un salut hitlérien. Ce spectacle connaîtra un immense succès commercial et critique.

Welles et Houseman vont engager au Mercury Theatre une série d'acteurs qui deviendront célèbre et qui se retrouveront dans "Citizen Kane".

En 1938, la radio CBS (Columbia Broadcast System) va engager toute la troupe du Mercury Theatre pour une série quotidienne: "The Mercury Theatre on the Air" et sera considéré comme le meilleur programme radiophonique et ils adapteront des pièces de théâtres ou des romans célèbre pour les ondes radios: Shakespeare: "L'île au trésor" par une interprétation du Mercury Theatre.

Le 30 octobre 1938, Welles veut adapter "La Guerre des Mondes" par son homonyme: H.G. Wells. Invasion de la Terre par les martiens et il va adapter l'émission à l'actualité et au temps présent et il va présenter le texte comme si ce texte était énoncé par un speaker de la radio, comme un journaliste en lançant des émissions d'actualités. C'est donc un programme musical entrecoupé de billets.

Résultat de cette émission de radio: Panique générale à travers tous les Etats-Unis et tous sont convaincus qu'ils sont envahis par les martiens. Les gens vont descendre dans la rue, il y a aura des pannes d'électricité, etc... et qui sont toujours analysés par des sociologues à l'heure actuelle!!! (idem pour "Bye Bye Belgium" de la RTBF).

Il n'y a pas eu de problème déontologique car Welles n'était pas un journaliste et faisait son boulot. Par contre pour la RTBF, on a utilisé de vrai journaliste pour diffuser une information fausse!!! Ce problème déontologique n'existait pas pour la troupe de Welles étant donné qu'il s'agissait d'acteurs de théâtre!

La RKO va téléphoner à Orson Welles pour l'inviter à faire du cinéma. Âgé de 24 ans, il va signer un contrat en or avec une Major, ce qui ne s'était JAMAIS passé auparavant. Il prend avec lui tous ses acteurs, John Houseman.

La RKO (firme créée en 1929 à la suite de l'arrivée du parlant. C'est une firme qui, comme son nom l'indique vient de l'industrie du son. Ce n'est pas par hasard que cette Major appelle Welles à faire du cinéma. En donnant carte blanche à Welles, elle donne du prestige à Welles. Les termes du contrat que Welles obtient sont tout à fait étonnant. On lui propose de faire un film par an, à son gré, comme producteur, metteur en scène, scénariste et interprète. Cela, tout ensemble ou séparément, comme il le voudra. D'emblée, la RKO rompt avec la division du travail et Welles pourra assumer toutes les fonctions. On lui promet 20% des revenus sur chaque film et 50000\$ dollar d'avance avec sa troupe de théâtre. Les acteurs du Mercury Theatre seront engagés pour les films. Il aura une liberté artistique complète: Le "Final Cut". L'autorisation de montage donnée par le producteur à Hollywood sera donnée à Welles.

Mais Welles n'a aucun projet de film, il va donc s'enfermer dans une salle de cinéma pour regarder des films.

Il voudra adapter un roman qui sera annulé mais sera repris et deviendra par un autre réalisateur de Conrad qui sera plus tard: "Apocalypse Now".

Par un scénario original, au début des années 40, il arrivera à faire accepter le scénario de "Citizen Kane". Il va rassembler des gens à la fois jeune et expérimenté.

Le générique dit: "A Mercury Production by Orson Welles". Un autre carton explique que les autres personnages viennent du Mercury Theatre. Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Everett Sloane, Dorothy Comingore.

La musique est composée par Bernard Herrmann. C'est sa première musique de film dans "Citizen Kane" mais il deviendra un des plus grand compositeur de musique au cinéma!

Dernier carton du générique:

Le nom d'Orson Welles est crédité pour la direction et la production (scénariste, metteur en scène, producteur) et le nom d'Orson Welles n'est pas dans la liste des acteurs alors qu'il joue le rôle principal mais ne se met pas en avant alors qu'il a le boulot le plus important.

Le dernier nom est celui de Gregg Toland. "Citizen Kane" ne serait pas ce qu'il est sans ce dernier. Gregg Toland est le chef de la photographie (éclairage, cadre, etc..) Ce n'est pas son premier film mais son film le plus célèbre. Il était déjà connu pour sa grande précision et rigueur mais surtout pour avoir une photographie très contrastée en jouant sur les jeux d'ombres et de lumières. On va retrouver cette ambiance expressionniste dans le film de "Citizen Kane".

Les autres films de Welles:

En 1942, "La splendeur des Ambersons".

"Voyage au pays de la peur" en 1942.

“The Stranger” en 1946 (Un criminel)

1947: “La dame de Shangai” (film noir).

“Touch Of Evil”, la soif du mal (1958) est le grand film noir de Welles.

Il y a tout un cycle shakespearien: Macbeth (1947), Othello (1952), filmé dans des lieux réels par rapport à Macbeth tourné en théâtre.

Ensuite, il sera exclus de la RKO et devra jouer comme acteur dans d'autres films pour réaliser ses propres films en tant qu'indépendant.

3. Projection: “Citizen Kane”

Bande-annonce originale du film qui est différente de toutes celles qu'on peut imaginer car il n'y a aucune scène du film dans la bande-annonce et en explique très bien le principe.

C'est un film difficile.

Ce film nous raconte la vie d'un homme. Entre 1871 et 1940 et cet homme est un magna de la presse, directement inspiré par un magnat de la presse qui se reconnaîtra dans le personnage de Kane et voudra en interdire le film. Le film ne respecta pas la chronologie et va même jusqu'à répéter certaines scènes et va nous raconter l'histoire de la vie de Kane via 6 témoins. C'est ainsi que certains vont présenter le personnage sous son bel aspect et d'autres vont le présenter sous un aspect négatif et donc, on ne sait pas vraiment qui était Kane. Welles présente lui-même sa bande annonce. Welles termine en disant: “Je veux que vous jugiez par vous-même”. On est aux antipodes du film narratif d'action. L'enjeu du film pour le spectateur est de savoir qui est cet homme-là et il est extrêmement difficile d'y répondre même si, à la fin du film, une réponse nous est donnée. Welles, en travaillant de la sorte n'énonce plus une vérité définitive. Il part du fait qu'un homme est quelqu'un ou cela. Le personnage humain, l'être humain est beaucoup plus complexe que cela.

4. Esthétique de “Citizen Kane” (1941)

La question est de savoir qui est Charle Foster Kane? Ce film a comme principe et comme nouveauté dans le cinéma américain de ne pas énoncer une vérité et de ne pas permettre au spectateur de pouvoir trancher sauf de pouvoir trancher par lui-même comme annoncé par la bande-annonce.

Ce film a une structure en 6 témoignages. Il est difficile de savoir qui dis la vérité et qui a raison. Il n'y a pas d'explications ultime derrière. Cela est d'autant plus flagrant que tout le film traite de la vérité et du mensonge. Lui est un menteur forcené qui répète dès le début du film que c'est lui qui forge l'opinion publique et n'hésite pas à faire dire par ses multiples journaux des vérités fausses (notamment pour la cantatrice). C'est un grand menteur, manipulateur. Il y a un rapport entre la question centrale sur le plan du contenu et la question centrale sur la forme même du film.

La structure narrative correspond à une grande figure qui nous est représentée à la fin du film qui est la figure du puzzle. Refaire ce même puzzle énerve aussi son mari. Dans la dernière scène il y a ce fameux dialogue. Aucun mot ne peut suffire à expliquer la vie d'un homme. “Rosebud” est un morceau d'un puzzle, une pièce manquante. Si on s'arrête là, on comprend que l'important est là à savoir que la vie d'un homme ne peut pas se résumer à un seul mot et donner un seul sens, ultime, définitif à la vie d'un homme. Nous sommes des êtres complexes mais cela ne se résume pas en un seul mot. Pour rendre compte de cette idée-là, le film adopte une structure narrative particulière et novatrice:

La vie de Kane ne nous est pas montrée dans sa chronologie mais énoncé par 6 points de vue différents:

1. Le film d'actualité du début
2. Le tuteur
3. Berthlee
4. Sa première femme
5. Sa seconde femme
6. Le majordome

Six flash-backs qui vont raconter 6 épisodes de la vie de Kane. La scène de l'Opéra est racontée deux fois par les deux femmes. Les avis divergent: certains sont positifs, d'autres négatifs.

Si c'est un puzzle, certaines pièces ne s'ajustent pas ensemble.

Entre tout cela, il y a une impossibilité du raccord car il y a aussi le montage qui empêche tout raccord. Tout le film est parsemé d'ellipses, parfois d'une ampleur très vaste.

Au début, on voit Tatcher souhaiter un Joyeux Noël à Kane en lui offrant un nouveau traîneau puis après, on le voit souhaiter Bonne Année, mais Tatcher est plus vieux et on se trouve, en fait, 25 ans après!

D'autres exemples d'ellipses importantes: une scène importante au milieu du film: une séquence en accolade à savoir les scènes de petits déjeuner et de leurs relations avec sa première femme qui se détériorent complètement et cela, toujours au même endroit: au petit déjeuner.

Il y a aussi des ellipses dans les mémoires de Tatcher.

Le système narratif initié par le film: le puzzle et les pièces qui se raccordent mal avec les ellipses entre-elles à pour effet de donner pour chaque récit un point de vue affirmé. Nous avons 6 points de vues généraux. La question du point de vue est souligné dans le film et dans l'image.

Dans le film d'actualité du début, nous avons des images de paparazzi pour filmer Kane poussé dans sa chaise roulante et réaffirme la toute puissance du point de vue du témoin: le paparazzi.

Il y a la figure du leurre: Nous voyons Kane qui sort de la chambre de Suzanne qui vient de la quitter et Kane a tout cassé dans sa chambre. Il passe alors devant un double miroir et on voit son reflet à l'infini ce qui représente ses multiples personnalités. Nous sommes dans l'illusion et nous ne saurons jamais qui il est réellement. Il y a démultiplication des sens. Nous ne sommes jamais en mesure de départager le vrai du faux.

Ce qui est sûr est que la figure du leurre montre bien l'illusion de celle que Kane à toujours donné de lui-même.

Tout cela aboutit à cette pièce manquante qui est "Rosebud". Mais le film ne s'arrête pas à ce qu'on ne saura jamais d'après le journaliste. Mais la caméra va nous donner la solution de l'énigme via le point de vue de Welles. "Rosebud" fournit une explication ultime à la fin du film. Nous pouvons comprendre quelque chose de Kane. Un homme qu'on a privé de son enfance et à qui il a manqué son essentiel qui est représenté par son traîneau: être un enfant auprès de sa mère. Une explication qui clôture le film, qui clôture le récit qui ne se termine par sur une interrogation.

A cela, le film se termine de manière classique. Le film a donc une finalité qui est fermée alors que si on s'était arrêté 5 minutes auparavant, la fin aurait été ouverte.

C'est un film qui en construit beaucoup par la construction de sens du spectateur.

La conscience des codes qui renvoie à la modernité de "Citizen Kane". On a la fois un film d'actualité ou une vraie scène de comédie musicale. Ce n'est pas un film de genre mais il y a des genres à l'intérieur. Parallèle à cela, il y a la grande reconnaissance des codes de la presse et Welles montre qu'il maîtrise les codes de la presse et des différents médias. Kane sait que c'est la manchette qui fait l'importance d'un article. Il témoigne aussi des codes du théâtre.

Les codes du cinéma puisqu'on assiste à des actualités dans une salle de cinéma.

Parmi les codes, il y a les traits d'écritures:

- Le travail sur l'échelle des plans: très gros plan et des plans d'ensemble.
- Des plans filmés au grand angulaire. Un objectif qui est beaucoup plus large que la normale et qui va élargir l'espace entre les personnages et on va croire que l'image est beaucoup plus profonde. Cela montre aussi les plafonds ce qui pose problème pour les éclairages de studios. Ce sont des plafonds en tissu qui laisse passer la lumière des projecteurs.
- La profondeur de champs dans la vente de Kane à son tuteur. Kane cadré, piégé dans le cadre de la fenêtre pendant que ces parents signent à l'avant-plan.
- Profondeur de champ dans le limogeage de son ami au journal.
- Autre mise en scène en profondeur de champ: le suicide de Suzanne où on ne voit pas ce qu'il se passe, la caméra placée derrière un plateau avec un verre.
- Il y a un usage récurrent des contre-plongées dans "Citizen Kane"

Cela reste totalement un film de studio exploitant les trucages traditionnels, classique mais fait preuve d'une extraordinaire maîtrise:

- Décors en toiles peintes.
- Le travail sur l'éclairage: le clair-obscur expressionniste. L'éclairage contribue à la mise en scène.
- Il y a aussi tout le travail sur le maquillage qui est extraordinaire. C'est le même acteur qui joue Kane de 17 à 70 ans.
- Il y a une fausse profondeur avec un écran divisé.
- Welles utilisera également la transparence.
- La scène du suicide a été filmée deux fois, une fois avec l'avant-plan, une fois sans.
- Il y a les fausses perspectives dans le palais Xanadou.

Séance n°16 **Le néo-réalisme italien**

1. Le cinéma italien avant le néo-réalisme.

Avec le néo-réalisme italien, nous nous embarquons sur le petit esquif de la modernité (petits esquifs car ce sont des films à petits budgets).

a) Le premier âge d'or (1908-1915)

Grâce aux films historiques à costume qui va devenir une spécialité du cinéma italien. En effet, très vite, dès les origines du cinéma, le cinéma italien va pratiquer un cinéma de genre et va se spécialiser, d'une part dans la comédie de mœurs, d'autre part, le drame mondain et en fin, le péplum. Film qui se déroule dans un cadre antique. Viens du mot péplos qui signifie: tunique.

La caractéristique générique de base de ce genre est le code référentiel. Est appelé Péplum tout film qui se déroule dans l'antiquité. Le premier film péplum serait une bande Lumière. C'est un des opérateurs Lumière du nom d'Alexandre Promio (qui a filmé sur une gondole le canal à Venise). Il aurait fait une bande: "Néron essayant des poisons sur des esclaves".

Les films de Luigi Maggi dont "Les derniers jours de Pompéi" (1908). Même genre: "Quo Vadis?" d'Enrico Guazzoni, 1912. Premier du genre qui sera repris. C'est un film à gros budget. Enfin, il y a aussi "Cabiria" de Giovanni Pastrone en 1914. C'est un très long-métrage avec des décors monumentaux. Un péplum avec de très vastes mouvements de foules. Et, surtout, de très amples mouvements d'appareils. On a une caméra très mobile. On est plus dans le cinéma des premiers temps. Pastrone n'a pas eu le succès de Griffith mais ce dernier s'est inspiré de ce film pour faire "Intolerance".

Les Péplums italiens vont très vite être exporté en France, aux Etats-Unis et vont contribuer au succès du cinéma italien.

1912-1914: Première apogée du cinéma italien. Mais en 1914, c'est la guerre, le cinéma italien n'est plus exporté. A la fin de la guerre, en 1919, l'industrie italienne est en déclin.

Les firmes vont se regrouper pour résister à l'invasion des films américains et vont constituer l'union cinématographie italienne en 1919 mais elle tombe en faillite en 1923.

En 1923, la situation politique italienne à changé car en 1922, l'Italie était sous régime fasciste. Mussolini se désintéresse du cinéma. On a une très large diffusion de films américains qui occupe les écrans. 95% des films étant américain en 1928. L'industrie cinématographique italienne était complètement démantelée dans les années 20.

La situation politique ne résout rien car le pouvoir de Mussolini va se désintéresser du cinéma et il n'y a aura pas d'aide du cinéma par rapport à la situation Russe.

A la fin des années 20, il y a le passage au parlant et une reprise de la production à ce moment-là. Grâce au fait que le parlant va favoriser la réalisation de comédie, on va rechercher des textes de théâtre comique qu'on va adapter facilement au cinéma. D'une part, vers la comédie de mœurs qui est une veine populaire, sentimentale, très italienne. D'autre part, il y a une comédie plus sophistiquée, à savoir la comédie italienne.

b) Le cinéma des “téléphones blancs”

On a va connaître ces films sous l'appellation très étrange du “Cinéma des téléphones blancs”. L'expression s'est imposée et vient du fait que les films en questions montrent des intérieurs bourgeois, luxueux dans lesquels le fait d'avoir un téléphone blanc et non noir comme ils l'étaient tous à l'époque est un signe extérieur de richesse.

Ces films semblent se dérouler dans une Italie de rêve, tellement irréaliste qu'on a l'impression de se retrouver au château de la belle au bois dormant. Ces films nous montrent des affaires de mœurs, des problèmes de coeurs, des problèmes de liaisons officielles ou officieuses (mari-femme ou mari-amant). Dans un monde bourgeois et totalement coupé du monde social d'alors.

En 1975, beaucoup plus tard, un cinéaste du nom de Dino Risi qui va réaliser un film: “La carrière d'une femme de chambre” mais qui s'appelle en italien “les telefonini bianchi”

A la fin des années 30, le pouvoir de Mussolini va avoir une politique d'aide à la production. Cela commence par la création de Cinecittà. Plus grand complexe de création au monde. On le comparera à Hollywood. Ce sont de très vastes studios et c'est là que les plus grands films italiens seront tournés de 1937 à aujourd'hui. Il est inauguré par Mussolini en 1937 par le soutien de l'armée et de l'Eglise. Il y a une grande silhouette du Duce: “L'homme à la caméra” avec un slogan: “Le cinéma est l'arme la plus forte”. Cela montre bien que les pouvoirs totalitaires ont parfaitement conscience du pouvoir du cinéma en terme de propagande. Et aussi un cinéma avec lequel on peut contrôler les masses. On réalise toujours des comédies de mœurs, des drames sentimentaux sur le modèle de cendrillon.

Ce sont des films qui pratiquent l'auto-censure. Il n'y a aucune trace de la réalité politique dans les films italiens des années 30 (donc, il n'y a pas de chemises noires).

Incendie des studios en 2007 (notamment les décors de la série “Rome”).

Les films de Mario Camerini est un cinéaste qui travaille en studio, pour les grands studios, pour les grandes firmes de production. Il fait donc un cinéma populaire (dramas sentimentaux, etc.). Mais avec quelques différences:

1. Camerini n'a pas peur de montrer les inégalités sociales. Ce n'est pas un discours de la lutte des classes mais les classes sociales transparaissent. On y verra des travailleurs et des patrons qui les exploitent. On verra surtout beaucoup de personnages féminins dans une société qui reste très machiste. Ainsi, Camerini va réaliser en 1932: “Les hommes, quels mufles”.
2. Il y a dans ces films toute une série de séquences filmées en extérieurs. Il va filmer la rue, ce qui est tout à fait exceptionnel à l'époque.
3. Enfin, Camerini va tourner avec des acteurs vedettes de l'époque et en particulier, un acteur qui est Vittorio de Sica. Il vient du théâtre de variété où il joue des rôles d'aristocrates très distingués, doux, tendre, bel homme et qui séduit la gente féminine. Il deviendra réalisateur dans les années 50. C'est un des monuments du cinéma italien.

2. Le néo-réalisme

C'est le contexte de la seconde guerre mondiale et de l'immédiate après guerre. Pour comprendre le néo-réalisme, pour comprendre que ce cinéma était nécessaire, il faut d'abord retrouver dans les années 30, certains constats qui ont été fait par diverses personnalités comme quoi le cinéma italien était dans une mauvaise passe.

Dès 1933, un écrivain qui est aussi peintre et scénariste du nom de Léo Longanesi écrit: (cfr Verso feuille jointe). Ecrit en 1933, 10 ans avant la réalisation du premier film considéré comme néo-réaliste en 1933. Ces mots sont considérés comme la meilleure définition du néo-réalisme. Il parle de quelque chose qui n'existe pas et c'est ce à quoi il aspire.

Dès 1943, les alliés débarque en Sicile et le pouvoir de Mussolini s'effondre et il sera exécuté en 1945. L'Italie est un pays occupé par l'armée allemande. Les alliés vont remonter la péninsule pendant 2 ans. L'Italie sera très blessée par ces deux années de guerre sur son territoire.

Au début des années 40, la critique de film qui existe comme partout, par le biais de certaines revue de cinéma, va pousser à un changement radical de la réalisation des films. (Revue "Bianco e Nero", ou bien la revue "Cinema").

Le cinéma italien d'après guerre, jusqu'à aujourd'hui n'existerait pas sans le Centro Esperimentale à Rome.

En 1943, un critique va proposer le terme néo-réaliste en voyant le film "Tony" de Jean-Renoir. Ce mot est là pour désigner un renouvellement du cinéma italien à partir de 1943.

Alors que le régime fasciste est en train de s'effondrer, il y a une nouvelle pensée du cinéma qui émerge et qui est fondamentalement subversif. Le premier film néo-réaliste sera par Luchino Visconti: "Ossessione", tourné en 1943 (c'est son premier film).

Adaptation d'un célèbre roman américain et fera l'objet d'autres adaptations (notamment "Le facteur sonne toujours deux fois"). Le film de Visconti ne peut pas être considéré comme un film noir alors que le roman est un film noir. Visconti va installer l'intrigue dans un cadre social très déterminé, chez des gens simples qui vivent petitement, pauvrement. Et le film, va décrire tout en racontant son histoire, le milieu dans lequel ces gens vivent. La plupart des scènes sont filmées en extérieur. Il y a une différence radicale entre ce film et de ce que le cinéma italien faisait à l'époque. Cela en fera le premier film néo-réaliste. Cela n'empêchera pas que ce film sera censuré pour toutes les raisons précédentes.

En 1945, l'Italie est libérée mais détruite. La situation économique est catastrophique. La population vit dans une misère effroyable, il y a énormément d'orphelin, la lire (monnaie italienne) dégringole. Le fascisme apportait une relative stabilité économique. La fin de la guerre va faire prendre conscience que le cinéma doit s'accorder à la réalité de l'heure. Il faut que les gens puissent se reconnaître dans les films. Il faut que le cinéma montre cette réalité et le dise avec un souci de vérité et le dise aussi avec un souci de dénoncer la pauvreté et les inégalités. Cette prise de conscience que le cinéma doit s'accorder arrive au moment où le monde est en ruine donc il faudra faire de petits films à petits budgets. Le néo-réalisme est indissociable des conditions historique de son émergence. Cela n'a aucun sens de parler de néo-réalisme pour des films fait aujourd'hui ou réalisé dans d'autre pays. Le néo-réalisme est ancré dans l'histoire de l'Italie d'après guerre. C'est dans cette situation que les films néo-réaliste vont faire émergence.

En 1945, Roberto Rossellini va réaliser: "Rome ville ouverte". Pour réaliser ce film, il va aller interroger les résistants, les partisans, ces italiens de l'intérieur qui vont se battre

contre l'occupant allemand et c'est à partir de ces témoignages qu'il va construire son récit. Etant donné qu'il n'y a pas d'argent pour faire des films à l'époque, il va récupérer des morceaux de pellicules pour créer des bobines. En bricolant, il va réaliser ce film qui est le point de départ du néo-réalisme.

A partir de là, la prise de conscience va se produire et des cinéastes vont produire des films suivant la réalité économique de l'époque.

Ces cinéastes ne constituent pas en soit une école. Il n'y a pas un manifeste du néo-réalisme. On peut parler d'un mouvement néo-réaliste, plus ou moins informel, non structuré et qui regroupe un certain nombre de films et un certain nombre de cinéaste qui ne vont pas tous faire des films néo-réaliste. Des cinéastes parfois différents les uns des autres avec des conceptions différentes.

On ne peut pas considérer le néo-réalisme comme un mouvement homogène. Il y a quand même un chef de file: Cesare Zavattini. Au départ, il était professeur, il a été critique de cinéma mais il a été surtout scénariste. Il a réalisé une centaine de scénarios dont une vingtaine pour Vittorio de Sica. C'est un personnage dont l'influence est considérable mais en même temps, lui-même est très paradoxal car à côté de son exigence de réalisme, il n'hésitera pas à fabriquer des films très commerciaux et étrangers au néo-réalisme. C'est lui qui va théoriser le mouvement.

A côté de Zavattini, les principaux cinéastes, il faut retenir 4 noms:

1. Roberto Rossellini réalisera (compléter la liste cfr feuille).
2. Vittorio de Sica réalisera plusieurs films: "Sciuscià", "Le voleur de bicyclette", "Umberto D".
3. Luchino Visconti. Jeune cinéaste qui fera des films néo-réaliste. "Ossessione" sera son premier film. "La terre tremble" sera le plus beau film néo-réaliste mais très long car il dure 3 heures et raconte la vie des pêcheurs en Sicile. Il est différent car il est très stylisé.
4. Giuseppe de Santis: "Riz amer"?

Projection d'Umberto D.

Film difficile à regarder car la difficulté du film tient au fait qu'il n'y a pas d'histoire dans ce film. Tout le film est centré sur un personnage principal qui s'appelle Umberto D. Inspiré du propre père de Vittorio de Sica et le film montre les conditions dans lesquelles vit cet homme âgé qui est un ancien fonctionnaire et qui vit honnêtement mais qui vit avec une pension misérable.

Ce film demande d'être regardé avec beaucoup d'attention, il y a beaucoup de petits détails. C'est là l'enjeu du film. Le film est exemplaire de ce que les néo-réalistes remplacent le récit par l'analyse. Il s'agit, ici, non pas de raconter une histoire (elle est ici très minimaliste) mais surtout d'analyser la situation dans laquelle vit ce pauvre homme. Le fait que ce pauvre homme à une maigre pension a de multiples implications.

3. Esthétique du Néo-Réalisme

On peut d'abord s'interroger sur savoir par quoi on entend néo-réalisme. L'expression néo implique un retour, un renouvellement. Un retour au réalisme avant, antérieur au cinéma d'évasion qui était dans le cinéma italien des années 30. Mais surtout, il y a l'idée de renouvellement. Le cinéma classique (le cinéma de studio, hollywoodien, Cinecittà) a toujours prétendu être réaliste mais c'est un réalisme fictif. C'est un réalisme fondé sur une illusion, totalement factice. En fait, le cinéma de studio est faussement réaliste. Il en prend juste l'apparence (exemple: Les films d'Hitchcock). Ce cinéma qui a l'apparence du

réalisme ne nous raconte pas une histoire courante mais nous raconte une histoire extraordinaire qui arrive à des héros de fiction.

Il s'agit ici de renouveler le réalisme tel que le cinéma n'en a pas proposé souvent excepté dans quelques bandes Lumière ou des vues des premiers temps lorsqu'on ne se posait pas encore toutes ces questions-là.

Il s'agit surtout, ici, de faire des films à partir de la réalité sans la reconstruire et en particulier sans la reconstruire en studio comme le fait le cinéma classique.

Pour préciser ce que couvre le terme de néo-réalisme, nous allons rendre compte des thèses sur le néo-réalisme, écrites par Cesare Zavattini et publiées par les Cahiers du Cinéma dans un numéro de l'année 1954. Soit à une époque où le néo-réalisme est à peu près terminé. Ce sont donc des thèses qui sont écrites après-coup, sur l'expérience propre de Zavattini.

L'idée principale de Zavattini est que le cinéma a tout raté en suivant le chemin de Méliès au lieu que de suivre le chemin des frères Lumière. Donc la fiction au lieu de la réalité.

Les citations tirées des thèses se trouvent au verso de la feuille jointe.

1^{ière} thèse de Zavattini est que ce mouvement est né de la guerre.

Ce mouvement est une révélation. C'est Rossellini qui va beaucoup utiliser ce terme. La guerre est une révélation, c'est-à-dire que la guerre, avec son flot de tragédies, la guerre a été le choc qui a permis de voir ce qu'on ne pouvait pas voir auparavant.

Il a fallu la guerre, il a fallu ce désastre pour que les cinéastes italiens prennent conscience qu'on ne pouvait plus faire du cinéma comme auparavant.

(Citation voir feuille jointe)

La guerre a permis de faire resurgir des valeurs humaines. La guerre ne fut pas focalisée en Italie mais c'est bien dans ce pays qu'a eu lieu cette prise de conscience. Il n'y a pas eu cette prise de conscience en France.

Elle est arrivée dès 1943, 1944 en Italie. Avec la guerre et surtout avec la misère, la destruction, les Italiens ont eu le sentiment que tout devait recommencer. Tout était détruit, il fallait tout reconstruire alors qu'en France, tout continuait (aux Etats-Unis forcément!).

Le film qu'on vient de voir évoque à peine la guerre. Il n'y en a pas de trace visible car le film est tardif (1952). Par contre, le film "Rome ville ouverte" en parle ouvertement. On voit des destructions, on voit des actions de résistances, etc... Il y a aussi des séquences très violentes dont la mort du personnage principal fusillé. Il y a aussi la scène de torture du chef des résistants sous le regard de son ami le prêtre. Cette scène est filmée par l'embrasement d'une porte, donc le point de vue du prêtre. Nous sommes le témoin à travers les yeux du prêtre. Dans les deux cas, il y a la révélation de la violence. La guerre nous renvoie aux valeurs les plus fondamentales. Celui qui a perdu ses valeurs les retrouvent au travers de la guerre.

Le second film de Rossellini en 1946: "Païsa". "Païsa" est un film construit en six épisodes qui racontent la libération de l'Italie à partir de personnages, souvent réels (à partir de témoignages) mais dans des circonstances tout à fait anecdotiques. On ne nous montre pas de scènes de guerre.

Dans l'épisode Napolitain, un soldat américain, un noir, qui fait partie de la police militaire rencontre un petit garçon. Il s'endort près de lui et quand il se réveille, il se rend compte qu'il n'a plus ses chaussures. A l'époque, cela coûte très cher. Il le retrouve en train de chiper dans un camion. Il lui demande de l'emmener près de ses parents mais l'enfant ne lui rend pas ses chaussures. Le petit garçon emmène le soldat dans un hangar et voit la misère et aurait dû comprendre qu'il y a beaucoup plus grave que d'avoir perdu ses

chaussures et il demande au gamin où sont ses parents et lui répond que ses parents sont morts. C'est véritablement une prise de conscience. On prend conscience via le regard du soldat. La prise de conscience est un terme marxiste. Le terme catholique est révélation.

Deuxième thèse de Zavattini: Le projet du néo-réalisme doit être l'étude de l'homme et l'analyse de la réalité.

(Citation voir derrière feuille jointe)

L'analyse est le mot-clé. Analyse de la réalité, analyse des faits. Le film "Umberto D." relève de cela. L'histoire était quasi nulle, absente. Ce que l'on raconte de la vie d'Umberto via des anecdotes rudimentaires. En même temps, le film procède à une analyse rigoureuse des faits. Le film montre que la situation dans laquelle vit Umberto est une situation dont il ne peut pas sortir. Le point de départ est sa pension qui est insuffisante qui ne lui permet pas de payer un loyer et de manger en même temps. C'est l'un ou l'autre. Le film analyse cela. Ce film montre un homme qui est fier d'avoir été fonctionnaire mais en est réduit à vendre sa montre, à mendier, en est réduit à devoir se faire hospitaliser et mimer une fausse maladie et en est réduit à chercher à se suicider. Le film énonce la situation de Maria, la bonne. Une jeune fille de 17 ans, a quitté sa campagne, qui est exploité et vit dans une cuisine dégueulasse et s'est fait abusée par un soldat, on ne sait pas lequel. Dans un cas comme un autre, le vieux, la jeune, il n'y a pas de solution à leurs problèmes.

Le film va encore plus loin, il montre que c'est l'ensemble de la société qui est touché. Le film montre l'importance de la logeuse, l'indifférence, le rejet de la part des anciens collègues d'Umberto et quand il demande de l'argent, ils ont un bus à prendre. Tous les phénomènes de la misère peuvent être repris et transposés dans un autre contexte. On pourrait, aujourd'hui, refaire le même film.

C'est le principe d'un film qui ne raconte pas qu'une histoire mais qui analyse des faits, qui mène une enquête non pas de manière sociologique mais de manière cinématographique

(Citation voir verso feuille jointe)

Il y a des petits faits dans le film d'Umberto. Les fourmis, les gestes mécaniques de Maria, la bonne. Tous ces petits détails contribuent au film.

Dans "Le voleur de bicyclette", on voit comment un chômeur travaille comme colleur d'affiche mais on lui vole sa bicyclette et risque de perdre son travail. L'analyse cinématographique de la situation montre que l'homme ne pourra pas s'en sortir. Plus tard, il va retrouver son voleur, va le suivre mais va se rendre compte que son voleur est dans la même situation que lui et qu'en plus, il est épileptique et le colleur d'affiches comprend qu'il ne retrouvera jamais son vélo.

Dans cette situation, il doit voler un autre vélo. Cet homme à qui on a volé une bicyclette, tout le système lui contraint à voler un vélo mais il se fera attraper par les gens qui se trouvent tout autour. On montre cet homme qui est au départ, honnête mais dans une grande misère, finit par devenir un voleur et se faire ridiculiser sous les yeux de son fils.

Cette analyse des faits signifie qu'il faut aller à la rencontre du réel. Il faut donc, sortir dans la rue, chercher le contact direct avec la réalité. Bien sûr il y a de la mise en scène, bien sûr les acteurs sont choisis et dirigés. Dans "Le voleur de bicyclette", l'acteur principal est un ouvrier dans la vie réelle.

Dans les films néo-réalistes, les acteurs de ces films sont des non-professionnels.

Autre exemple:

“La Terre tremble”, de Luchino Visconti. Un film sur la vie des pêcheurs. Ensuite ce film s’intéressera à la vie d’une famille de pêcheurs, à leurs problèmes économiques.

Cette réalité-là, pour Cesare Zavattini, constitue le spectacle. L’analyse de la réalité devient spectacle. On fait bien du cinéma mais qui repose sur l’analyse. Cette réalité est inépuisable. Il convient seulement de la creuser, de lui donner de la puissance.

Les films néo-réalistes ne sont pas des documentaires!!! Cela reste des films de fictions! C’est une réalité transformée en spectacle!

La réalité est extrêmement riche, il faut savoir la regarder.

Troisième thèse de Zavattini est que la réalité doit être saisie globalement.

Dans le film qu’on vient de voir, on a le portrait d’un homme: Umberto. Mais cet homme n’est pas séparé du milieu dans lequel il vit. Nous apprenons à la connaître mais nous apprenons en même temps la logeuse, la bonne de la logeuse, son voisin du lit d’hôpital, etc...ainsi que les lieux qui constituent son univers (sa chambre, l’hôpital, etc...)

(Citation cfr verso feuille jointe)

Même quand on fait le portrait d’un homme, c’est toujours la collectivité qui est décrite, le lieu l’univers du personnage car on ne sépare pas l’homme de son milieu.

Pour les néo-réalistes, l’homme n’est JAMAIS seul. L’homme seul n’existe pas, il appartient à un milieu, un univers.

Quatrième thèse de Zavattini: C’est l’abandon de l’histoire, de la dramatisation et du héros

(Citation cfr verso feuille jointe)

Le cinéma d’avant, le cinéma classique superpose des chaînes mortes sur des faits sociaux vivants. C’est clair que dans le cinéma classique, le récit est construit selon des principes d’enchaînements. Chaque moment du récit est la cause d’un effet qui peut avoir été raconté avant ou qui sera raconté après. Le récit peut inverser l’ordre de la cause et de l’effet mais il y aura toujours une relation causale entre les faits.

Hors, c’est cela que récuse Zavattini, c’est le principe de l’enchaînement.

(Citation cfr verso feuille jointe)

Dans “Umberto D.”, Maria, vit dans un lit de camp, dans le couloir. Elle se lève tôt, elle moule le café, allume le gaz. Tous ces gestes sont des gestes quotidiens. Entre eux, ce ne sont pas des gestes de cause à effets. Ce sont des gestes quelconques que la caméra transforme en spectacle. Pas besoin d’une dramatisation. Mais on se rend compte qu’il y a toujours des principes de dramatisation mais sont très atténués par rapport au film classique. Lorsqu’Umberto veut se faire écraser par un train et qu’il se fait sauver par son chien, c’est de la dramatisation. Avant, le film n’est pas traité de cette manière.

Même chose avec le héros, c’est certains que les films néo-réalistes ne sont pas construits autour d’un héros à l’inverse des films classiques!

(Citation cfr verso feuille jointe)

Le héros n'est pas doué d'un pouvoir surnaturel. C'est pas Superman le héros. Le héros est un homme ordinaire. Cet homme ordinaire n'a rien d'un héros dans "Umberto D.". Il n'a aucun pouvoir dans la situation dans laquelle il se trouve mais c'est bien un personnage d'un récit qui est construit autour de lui, à partir de lui.

Cinquième thèse: Ce sont les nouvelles composantes du récit néo-réaliste

Ces nouvelles composantes relève du hasard, De l'aléa, de l'anecdote et de l'imprévu. Ceci n'est pas constant mais il est présent dans tous les films. Ce qui est certain est que le récit abandonne un point de vue omniscient. La caméra accompagne toujours le point de vue du personnage. Nous voyons toujours Umberto. La caméra ne le quitte jamais. Le point de vue est toujours un point de vue relatif, partiel, limité. C'est cela qui donne l'aspect tranche de vie alors qu'un récit hollywoodien sera très souvent construit autour de plusieurs points de vue (western: point de vue des cow-boys et point de vue des indiens). Par contre, il y aura toute sorte de petits événements, d'anecdotes, de petits détails qui n'ont aucune valeur symbolique. Qui ne renvoie pas à une idée supérieure, transcendante.

Toutes les actions que fait Maria dans la cuisine ou bien Umberto dans sa chambre comme mettre son pyjama. Chacun de ces faits renvoient à lui-même.

Enfin, on va intégrer dans le récit, des aléas. C'est-à-dire des choses qui se sont produites lors du tournage et qui ne se trouvaient pas dans le scénario. Dans "Le voleur de bicyclette", à un moment donné, sur le lieu du tournage, il s'est mis à pleuvoir. Aujourd'hui, dans ce cas-là, on arrête le tournage mais ici, on a continué à filmer et on a donc intégré la pluie et on s'est adapté à la pluie, donc on va se protéger de la pluie. Idem avec le besoin du gamin pour aller faire pipi.

A partir d'un exemple, dans "Païsa", dans la sixième histoire, chapitre qui se déroule dans les marais du Pô, on nous montre les partisans et quelques soldats américains qui se sont réfugiés dans les marais et doivent se faire ravitailler par des avions. Pendant la journée, il vont passer dans une famille de pêcheur pour échanger des armes. Puis le soir, ils attendent les avions, on les entend et ils larguent quelque chose. On ne sait pas quoi. On entend des coups de feux mais les soldats ne savent pas qui tirent et où on tire. Plus tard, ils vont entendre un enfant pleurer et vont découvrir que toute sa famille a été tué par des Allemands.

Rossellini déplace les grandes actions qui pourrait être spectaculaire et les place dans le hors-champs, dans l'ellipse. On reste à proximité des personnages et donc, on reconstitue la condition même dans laquelle nous pouvons prendre conscience qu'un événement à lieu. Dans la vie de tous les jours, nous ne sommes pas témoins de tout ce qu'il se passe étant donné que nous ne sommes pas omniscient.

On reste, dans le néo-réalisme, dans un regard humain. Le hors-champ et l'ellipse restent les moyens cinématographiques pour présenter la limite du point de vue.

4. Evolution de Roberto Rossellini après le néo-réalisme

Visconti va abandonner le néo-réalisme dans les années 50. Puis, dans les années 60, va alors réaliser de très grosses productions avec des comédiens réputés et même des vedettes américaines avec des questions liées à l'Italie mais dans une esthétique très éloignée du néo-réalisme, dans une esthétique baroque, très haute en couleur.

Enfin, Rossellini va aussi s'éloigner du néo-réalisme dès les années 50. A partir de 1949, pour ouvrir le cinéma vers quelque chose qui est encore plus neuf et encore plus moderne. Ce qui fait de Rossellini un cinéaste inclassable.

A partir de la fin des années 50, il va travailler pour la télévision. On dira qu'il trahit le cinéma. On avait dit de même lorsqu'il avait arrêté le néo-réalisme.

Il réalise des films dans lesquels il fait de l'engagement social dont "Europe 51" et n'hésite pas à parler de miracle.

Rossellini est en perpétuelle recherche de liberté de faire ce qu'il veut et de nouveaux moyens de s'exprimer.

En 1949, il fait la rencontre d'Ingrid Bergman. Elle a envie de faire du cinéma avec lui. Ils se rencontrent et Rossellini qui est quand même un coureur de jupon tombe sous le charme d'Ingrid Bergman. Il lui propose de tourner dans un film.

A ce moment, il prépare un film qui s'appelle "Stromboli" et qu'il va adapter suivant l'actrice d'Ingrid Bergman.

L'histoire de ce film: On raconte l'histoire d'un pêcheur, arrêté pendant la guerre et rencontre une allemande qui était prisonnière, ont été libéré et comme ils n'ont plus personnes, décident de s'épouser. Elle reste pendant tout le film, l'étrangère. "Stromboli" est filmé comme un film néo-réaliste. Il y a une scène de pêche au thon comme une scène documentaire mais tout cela sera toujours vu par les yeux de cette étrangère qui est une grande actrice hollywoodienne.

C'est un peu essayer de mettre une actrice célèbre hollywoodienne dans un film néo-réaliste et ne sait pas ce que cela va donner. Il en fait donc l'expérience.

Rossellini et Bergman vont se marier et vont se faire traiter de trahison. Lui pour avoir abandonné le néo-réalisme et elle d'avoir fait ce genre de film. Elle était mariée avant, elle va quitter son mari et leur enfant, elle va se marier avec Rossellini.

Dans "Voyage en Italie", il y a un miracle, un couple se retrouve et ce réconcilie.

Séance n°17

Classicisme et modernité

1. Classicisme, modernité et cinéma

Points de repère:

Il s'agit d'une séance qui abordera un aspect esthétique. Nous allons voir la notion de modernité. Aujourd'hui, plus personne ne dirait qu'il faut être absolument moderne. On est à l'âge du post-modernisme.

1. Questions de vocabulaire:

Premier terme:

Quand on parle de classique et de classicisme, ce sont des mots qui sont largement antérieurs au cinéma puisqu'ils ont été élaborés dans le contexte de l'histoire de l'art et de la littérature. Le mot classique vient de la classe, de ce qui s'enseigne, de la perfection, d'apogée. Il faut d'emblée l'intégrer dans une très vieille hiérarchie qui vient du XVIIIème siècle. La hiérarchie de l'Art. Fin XIX, début XXIème siècle, ils vont envisager l'histoire de l'art de manière cyclique à savoir, il y aurait dans l'histoire de l'Art des période de développement et de déclin. Ce concept d'une histoire cyclique est propre au XIXème siècle.

On prend comme référence l'antiquité avec la décadence romaine et la fin du Moyen-Âge avec la naissance de la renaissance. Cette idée est fausse.

Un historien de l'Art, Henri Focillon a écrit un livre qui s'écrit "La vie des formes" qui accomplirait les cycles de la vie: jeunesse, maturité, vieillesse. Focillon a appliqué cela à l'art de référence qui est l'art grec. C'est un Art archaïque avec des formes très schématique, peu affiné. Puis un âge classique, la grande sculpture grecque. Enfin, un âge hellénistique qui va se prolonger pendant la période romaine et qui, tout à coup, les formes classiques commencent à se développer de manière beaucoup plus sophistiquée. Constatant cela dans l'Art grec Antique, Focillon le retrouve à la renaissance. Enfin, un art maniériste qui évolue vers le baroque au XVIème siècle.

Il s'agit là d'une très vieille conception de l'histoire de l'art organisée en cycle. Cette idée du classicisme prend son sens et s'inscrit dans cette hiérarchie-là.

Deuxième terme, celui de moderne qui va s'opposer très vite au terme classicisme mais dans un rapport différent de précédemment et cette théorie des trois âges.

Le mot moderne, paradoxalement, est très ancien. On le retrouve, à l'origine et se généralise à la renaissance pour distinguer les anciens (ceux qui ont vécu pendant l'antiquité) et les modernes (ceux qui vivent au temps présent). Dès que le mot apparaît, il est du présent, d'actuel. C'est un peu le même sens qu'on donne au mot contemporain.

Au milieu du XIXème siècle apparaît une nouvelle notion de modernité qui est étroitement liée à l'évolution sociale et économique des sociétés occidentales. On va parler de l'époque moderne et ensuite de la modernité par rapport à une société qui connaît la révolution industrielle (les 3 révolutions industrielles). Une société bouleversée par le mode de production industrielle et la constitution d'une classe ouvrière, sociale. Une révolution machinique (locomotives, chemin de fer), l'électricité. Une société qui est

bouleversée par des révolutions sociales et politiques. On considère que la grande révolution est de 1789. Cet idéal-là va se poursuivre tout le long du XIX^{ème} siècle. Révolutions industrielles, révolutions sociales, révolutions politiques.

2. La modernité baudelairienne

A ce moment-là, la modernité prend le sens de rupture. Etre moderne n'est plus être présent, c'est également être en rupture totale avec l'ordre ancien (avec l'ordre social, économique et politique). Cela rejaillit sur l'art et la littérature (Rimbaud, Baudelaire, on peut citer en peinture, les impressionnistes qui sont les premiers à rompre avec un art académique au profit d'un art qui se repense complètement et qui est totalement en rupture avec l'Art officiel. La première exposition de peinture impressionniste se fait chez Nadar au Salon des refusés).

Baudelaire devient donc un peu le parent de cette modernité qu'il va développer à la fois par rapport à sa propre écriture et sa poésie autant qu'à l'histoire de l'Art (puisque'il est un grand critique d'Art) et il mettra l'accent sur certains maîtres.

La modernité, dit Baudelaire dans un de ces textes (le peintre de la vie moderne): ".a modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'Art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable". Phrase très célèbre! Pour Baudelaire, il n'y a pas d'Art moderne. L'idée même d'un Art moderne n'a pas de sens pour lui. L'art est toujours fait de cette double dimension à savoir d'un côté, ce qui est éternel et immuable (qui nous vient de la nuit des temps, de l'antiquité) et de l'autre, ce qui est propre au temps présent mais qui est surtout, fugitif, éphémère, transitoire.

Cette double dimension, il la retrouve dans la peinture de Constantin Guy qui est un peintre qui travaille d'une façon très précise. Constantin Guy se promène dans les rues de Paris, dans les marchés et fait des croquis très rapide de ce qu'il voit.

Ensuite, il rentre chez lui et retravaille ces croquis rapides (à l'aquarelle) pour en faire l'oeuvre finale. C'est donc un travail en deux temps:

1. On descend dans la rue, on regarde le monde qui bouge, on croise les attitudes des gens dans la rue. On regarde un monde qui est le monde du quotidien, donc fugitif, éphémère, transitoire. On le capte en quelques coups de crayon.
2. Ensuite, on se réfugie, la nuit le plus souvent, dans l'atelier, pour retravailler ensuite l'éphémère pour le rendre éternel, immuable.

L'Art, pour Baudelaire, doit puiser dans une tradition de longue date et dans ce côté transitoire de la vie moderne.

On va comparer la manière de Constantin Guy par l'intermédiaire d'un photographe de rue qui capte, qui fige. La photographie a cette double dimension:

1. Elle est à la fois, regard sur le transitoire et le fugitif (on peut prendre un instantané dans la rue).
2. En même temps, elle va figer cet instant pour l'éternité.

A fortiori, le cinéma qui va pouvoir, lui, dès 1895, enregistrer le mouvement des vagues, la fumée, c'est-à-dire ce mouvement éphémère et transitoire de la nature elle-même.

Le cinéma est une machine qui va pouvoir être utilisée idéalement pour réaliser cette réalité Baudelairienne.

Pour Baudelaire, la modernité n'est pas un renoncement du passé. C'est une évolution, ce n'est un renoncement. Chaque artiste, pour lui, est moderne en son temps. Pour Baudelaire, un peintre romantique comme Delacroix mais Rubens était aussi moderne en son temps.

Dernière chose importante, cette modernité associe étroitement modernité esthétique et modernité sociale.

L'artiste ou le poète deviennent ce qu'on appelle des poètes "maudits". Les écrivains vont commencer à vivre dans les marges de la société. Cela est nouveau dans l'histoire. Avant, l'artiste est très lié au pouvoir, il est infiniment respecté et représentatif de la société dans laquelle il se trouve.

A partir du milieu du XVIII^{ème} siècles, les artistes commenceront à devenir maudit. Cet isolement dans lequel l'artiste se réfugie, une sorte de tour d'ivoire dans laquelle n'a plus cours la hiérarchie des valeurs sociales et encore moins les valeurs économiques, pécuniaires.

Dans la modernité Baudelérienne, il y a une double rupture:

1. Esthétique d'abord
2. Rupture sociale. L'artiste se met en marge de la société.

3. Les paradoxes de la modernité au cinéma

Venons en à présent au cinéma. La modernité au cinéma est infiniment paradoxale et toute la littérature relative à cette question souligne parfois ce paradoxe. Cfr. feuille: "Le cinéma a eu la particularité de naître comme art primitif et moderne à la fois et de n'atteindre l'âge classique que beaucoup plus tard".

Bouleversant cette hiérarchie et l'ordre traditionnel. Il faut expliquer ce paradoxe d'un cinéma qui rompt avec cette chronologie de l'histoire de l'Art.

Le cinéma a toujours été moderne et cela, dès son invention. Dès 1895, dès que le cinéma est apparu, qu'il y a eu les premières projections au Grand Café, qu'on en a parlé dans la presse et que les gens se sont précipités; il est clair qu'il s'agissait d'un pur produit technologique. On allait pouvoir voir au cinéma des images qu'on avait jamais vues auparavant.

Donc, modernité, technologique et scientifique. Le cinéma, dès 1895, allait montrer les feuilles qui bougent, le mouvement des vagues, la neige, tout ce qui, jusqu'alors relevait du transitif, de l'éphémère, tout ce qui n'avait jamais réussi à être capté. Ce que le cinéma peut enfin faire.

Le cinéma des Frères Lumières accomplissait le projet des peintres impressionnistes. Durant les 20 premières années de l'histoire du cinéma, un langage qui lui est propre sera mis en place. Dans des formes variables (prolongement de la vue Lumière ou Méliès). Toutes ces formes, après la première guerre mondiale, sera mis aux oubliettes grâce à Griffith qui créera un nouveau langage. A partir de ce moment-là, les cinéastes d'une part mais aussi les historiens vont considérer que les 20 premières années de l'histoire du cinéma sont des années primitives. Avec le sonore, on parlera d'un âge classique au cinéma.

L'idée même de cinéma primitif, l'idée que ce cinéma puisse être un art archaïque ou primitif est une idée qui est apparue après coup. Avant les cinéastes avait l'impression de faire des images d'une très grande modernité mais les historiens appelleront par après cette période comme primitive.

C'est seulement après coup que le cinéma a connu son âge classique. Dès le moment où il a acquis le son et dès qu'un certain langage sera institutionnalisé.

Toutefois, dans l'intervalle, un autre phénomène se produit. Dans les années 20, nous avons vu l'importance décisive des avant-gardes artistique; Très souvent associés à des avant-gardes politiques et vont instaurer globalement le modernisme.

C'est-à-dire un certain goût pour le moderne, instauré en style; On parle d'une architecture du modernisme autour de l'école du Bauhaus notamment.

Les avant-gardes sont, en cinéma, toutes sortes de mouvements parfois très divergents qui entraînent le cinéma loin des canons commerciaux qui l'entraînent plutôt dans l'expérimentation artistique. Tous ces cinémas-là peuvent être reconnus comme des expérimentations artistiques et toute la production de ce moment-là s'affirmait comme moderniste. L'idée que le cinéma puisse être moderne est une idée qui est apparue avant même qu'on ne parle d'un cinéma classique, dès les années 20! La pyramide de Focillon est totalement bouleversée.

Ce cinéma des années 20 est appelé par Méluon le cinéma des avant-gardes. Certes, il est lié au modernisme mais par clarté, le prof l'appelle cinéma des avant-gardes afin qu'on ne confonde pas avec ce que le cinéma retient comme le cinéma moderne.

4. Le "cinéma moderne"

Quand on parle de cinéma moderne, aujourd'hui, on désigne non pas une période de l'histoire, même si on peut plus ou moins la situer dans l'histoire. On désigne d'abord et avant tout, une esthétique. C'est cette esthétique qui est très différente de l'esthétique classique. Cette esthétique se met en place plus ou moins dans les années 40. "La règle du jeu" en 1939, "*Citizen Kane*" en 1941, "*Umberto D.*" et le néo-réalisme en 1945, on voit que quelque chose est en train de bouger.

Le cinéma moderne se met en place progressivement avec et à la suite de la seconde guerre mondiale et on ne peut pas la dissocier. La seconde guerre mondiale est une période de prise de conscience de la part de beaucoup de cinéastes qu'on ne peut plus continuer à faire du cinéma comme avant.

Renvoi au livre de Serge Daney, "Le travelling de Kapo".

La découverte en 1945 des camps de concentration, d'extermination coupe l'histoire en deux. Ainsi, la vieille idée de progrès qui définissait précisément la modernité au XIX^{ème} siècle. Le progrès conçu sur le plan technique et social avait engendré la plus inouïe des machines de destruction de l'humanité elle-même dans ces valeurs les plus fondamentales.

C'est dans les sociétés les plus évoluées, sur le plan technique, scientifique, social, et sur le plan politique que va naître la plus vaste machine de destruction de l'humanité et c'est dans ces sociétés dites civilisées que l'on va détruire systématiquement plus de 6 millions de personnes. En 1945, lorsque les troupes américaines découvrent les camps de concentration. Il y a parmi eux des cinéastes comme Georges Stevens ou Samuel Fuller qui s'étaient engagés et ils vont filmer l'inimaginable; Stevens va même filmer en couleur. On va filmer aussi les notables autour d'Auschwitz qui savaient ce qu'il se passait dans le camp.

La réalité dépasse l'entêtement humain. Ce qui est vu là est incompréhensible. Comment des hommes ont pu aller au bout de l'horreur. Ce n'était pas de la fiction mais de la réalité. Ces images deviennent traumatiques. Dix ans plus tard, un cinéaste français, peu connu, Alain Resnais avec Chris Marker, vont récupérer les images prises par les américains et vont faire un film documentaire qui sort en 1955, dix ans plus tard sous le nom: "Nuit et brouillard". Un film avec un commentaire écrit avec un poète du nom de Jean Cayrol mais avec la touche de Marker.

Ce film, qui sort en 1955, va, lui connaître une diffusion plus vaste que les images de Stevens et de Fuller. Le film de Resnais et Marker va circuler et va avoir un impact très fort sur les cinéastes de l'époque et surtout sur les jeunes cinéastes et ceux qui vont faire du cinéma. Ils vont provoquer un trauma.

Se pose la question à ce moment-là de savoir comment peut-on filmer cela! Est-ce que le cinéma n'est pas impuissant à rendre une telle horreur? Comment le cinéma peut-il rendre compte d'une réalité qui dépasse l'entêtement? Est-ce que le cinéma de studio avec des acteurs peut exprimer cela? Question fondamentale sans véritablement de réponse possible. La preuve, les mêmes questions se reposent régulièrement et même tout récemment avec cette supercherie avec le film "Vivre avec les loups" car on bafoue la mémoire des juifs pour créer une fiction.

L'image peut-elle rendre compte de ce qui est littéralement inimaginable, de ce qui ne peut pas être mis en image?

Un événement historique, un film documentaire 10 ans après avec une question qu'on ne peut répondre encore aujourd'hui. C'est cela que va travailler de l'intérieur la plupart des cinéastes de tous les pays.

Tout ceci contribue donc à susciter, à éveiller une nouvelle conscience du cinéma. Et surtout à provoquer une réflexion sur le cinéma. Les cinéastes vont réfléchir au pouvoir du cinéma et on va réfléchir comme on ne l'a jamais fait auparavant.

Cette nouvelle conscience est à l'origine de la modernité. Mais elle ne se confond pas avec le cinéma moderne.

Le film qu'on va voir et qui est très représentatif de la modernité n'est pas traumatisant, il est très joyeux! Il expose cependant le trauma dont on vient de parler.

Cette nouvelle conscience cinématographique va donner, globalement, deux grandes conséquences:

1. La première est la nécessité qui va se faire sentir pour tous les cinéastes de revenir au réel. On a vu la forme que cela a pris en Italie avec le néo-réalisme. Tous les cinéastes modernes en Italie ne sont pas devenu des néo-réalistes. C'est ce qu'on appellera un geste documentaire. Mais pas dans toutes les productions!!!
2. Un retour du cinéma sur lui-même, c'est-à-dire la réflexivité. Lorsque le cinéma se réfléchit dans un miroir et réfléchit sur ce qu'il est. Ce geste auto-réflexif qui est déjà là dans "*Citizen Kane*", dans tous les films d'Alain Resnais. Idem dans "*Pierrot le fou*" et concerne un très grand nombre de films du moderne. Retour du cinéma sur lui-même mais dans une grande incertitude. Il s'agit de réfléchir et de douter des capacités du cinéma à faire ceci ou cela.

Le cinéma classique est un cinéma de la certitude. Qui donne des explications.

Par contre le cinéma moderne est un cinéma de l'incertitude et du doute. C'est dans l'incertitude et le doute que naît l'angoisse. Les questions sont angoissantes, les réponses sont rassurantes. Le cinéma classique donne des réponses mais qui sont fausses.

Le cinéma moderne peut être appelé un méta-cinéma, qui se réfléchit lui-même.

Des films qui peuvent être éloignés de cela ne se justifient que de cela. Cela sera expliqué après la projection.

S'il y a un film qui constitue sans doute un point de départ majeure de cette double impulsion du cinéma moderne après le traumatisme de la guerre est "*Hiroshima mon Amour*" d'Alain Resnais avec les textes de Marguerite Duras dans lequel on retrouve à la fois ce geste documentaire et ce retour sur soi et cette réflexivité du cinéma.

2. Projection

Pierrot le fou de Jean-Luc Godard. Ce film est absolument inclassable, unique en son genre, extrêmement perturbant et extrêmement enchanteur. C'est un film qui, pour celui qui ne l'a jamais vu reste étonnant, surprenant, troublant dans le sens où on se demande à quoi on a affaire. Et en même temps, c'est un film qui reste d'une jeunesse étonnante, même après 40 ans! Il n'a pas pris une seule ride et reste d'une fraîcheur étonnante. Ce qui est étonnant pour une première vision est qu'on ne sait pas de ce quoi on raconte. Godard disait de ce film que c'était le premier film noir en couleur. Il y a donc bien une intrigue, une histoire de trafiquant d'armes, de gangster, quelque chose de pas clair. Cette histoire est un pur prétexte à autre chose:

L'histoire est assez simple en soit mais truffé d'ellipse et dans un montage déstructuré. L'histoire nous raconte l'histoire d'un couple: Lui s'appelle Ferdinand (par Jean-Paul Belmondo). Il est marié et a une vie "pépère" mais ne s'entend plus trop avec sa femme. A l'occasion d'une soirée, il rencontre la jeune étudiante qui garde les enfants et ils se reconnaissent car ils se sont connus auparavant. Ferdinand va quitter la soirée, rentrer chez lui et passer la nuit avec Marianne. On se retrouve dans l'appartement de Marianne (à moitié meublé, détruit, très curieux). Il y a là des caisses, des armes et un cadavre et on se rend compte que Marianne est prise dans un trafic d'arme et qu'elle n'est pas si innocente comme on le laisse croire du prime abord. Quelqu'un vient pour les dénoncer, l'assomment et prennent la fuite en direction du sud.

Ils vont vivre comme des robinsons, sur une île. Vivre d'amour et d'eau fraîche jusqu'à ce que l'ennui s'installe. Ensuite, l'intrigue gangster et policière va refaire son apparition mais de manière anecdotique. Il y a de la violence dans ce genre de film-là (film noir) et en même temps, on se rend compte que ce n'est pas cela l'important.

Il y a toute une série de péripéties invraisemblables et qui ne mènent à rien. A côté de cette histoire se construit un vrai rapport entre cet homme et cette femme. Un rapport marginalisé. Autre chose se met en place et on sort des normes sociales pour vivre autre chose. Il s'appelle Ferdinand mais Marianne l'appelle tout le temps Pierrot (le fou). Le film est truffé de citation picturale, littéraire, musicale. Pierrot veut aller au bout de sa passion fantasque.

C'est là où le film va questionner notre rapport au monde et qu'il brise bon nombre de tabou et se situe dans les marges. Pour Resnais, ce sont les marges qui tiennent la page. Au début du film, Marianne dit une petite phrase: "Aaah que j'aimerais vivre dans un roman, les choses y sont simple, claires. Les choses sont structurées. Mais la vie n'est pas un roman". Le numéro de téléphone de Ferdinand est Balzac, un autre est Fontenaille. Balzac, ces romans sont structurés, Fontenaille, ils ne le sont pas.

"Pierrot le fou" raconte une histoire déstructurée. C'est cela l'enjeu du film.

3. Esthétique de la modernité: principes et points de repères

Nous ne serons pas interrogé sur les deux premiers points: principe transcendantal ni principe phénoménal.

3. Points de repère:

- La réflexivité et la conscience des codes:

Le cinéma moderne est une remise en question du cinéma et intègre ce raisonnement dans bons nombres de films. Dans "*Pierrot le fou*", Belmondo va faire la rencontre de Samuel Fuller en question, jouant son propre rôle (grand cinéaste américain spécialisé

dans les films de guerre). Belmondo lui demande: "Je me suis toujours demandé ce qu'est le cinéma". "C'est un champ de bataille, avec de la violence, de l'amour, de la mort. En un seul mot, de l'émotion".

Jean Renoir est évoqué dans le film dont le personnage, la chienne. C'est comme un film avec Michel Simon. Il y a toute une série de citations ("*Pépé le Moko*", etc...). Il y a toute une série de panoplie de citations cinématographiques. Lorsqu'on parle de présence des codes, c'est une déstructuration des codes: faux raccord (associer deux blancs qui ne se raccordent pas). Le dialogue s'interrompt, on passe à un autre plan, qui ne raccorde pas avec le premier et on ré-entend la même phrase dis par Belmondo et la suite se poursuit. C'est une marque de fabrique de Godard.

Le fameux sketch de Raymond Devos est intégré dans le film. C'est une musique dont on ne voit pas la source mais lui l'entend. Belmondo ne peut pas l'entendre puisqu'il ne fait pas partie de l'univers diégétique.

On nous rappelle sans cesse que ceci n'est pas la vraie vie, n'est pas la réalité.

Dans "*Le Mépris*" de Godard, Fritz Lang joue sur propre rôle. "*La nuit américaine*" de François Truffaut dont le générique présente la manière dont on fait un film. On voit la bande sonore avec la musique de Georges Delerue. La bande optique sonore est donc visible dans l'image. Les premières images du film montre les images du studio d'enregistrement de ce même film.

Dans "*Pierrot le Fou*", lorsque Ferdinand discute avec Marianne, il s'interrompt, se retourne et regarde la caméra et s'adresse au spectateur. On perturbe donc les codes du cinéma traditionnel.

- Le regard documentaire, les situations optiques et sonores pures:

Le cinéma moderne va faire un retour sur le réel. Ce n'est qu'un aspect du cinéma moderne mais il y a une nouvelle conscience de la réalité et de la manière de la représenter. Tous les films qui relèvent d'une esthétique moderne ne sont pas nécessairement néo-réaliste ou filmé dans la rue. "*Pierrot le fou*" est filmé en grande partie à l'extérieur mais pas entièrement. Les scènes dans la voiture, c'est tourné en studio, c'est factice, artificiel. Le tournage en extérieur n'est pas une caractéristique généralisée mais importante.

Quand on parle de regard documentaire, il y en a bien un dans "*Pierrot le fou*". On appelle cela des situations optiques et sonores pures. Ce sont des plans qui sortent totalement du récit et de la logique narrative. Ce sont des plans qui ne racontent pas mais qui regardent: Dans "*Pierrot le fou*": le ciel, les nuages, le soleil, le reflet du soleil sur l'eau de la mer, des paysages, le feu et la fumée qui se dégage de la voiture qu'ils viennent d'incendier (ce plan dure d'une façon tout à fait anormale). Tout à coup, les choses se donnent à voir et sont regardées pour elle-même, presque dans un geste de contemplation. Elles ont une valeur qui est strictement visuelles et absolument pas narrative.

Au début d'"*Hiroshima mon Amour*", il y a pendant une dizaine de minutes un vrai regard documentaire sur la vie à Hiroshima avec la voix de Marguerite Duras qui dit: "J'ai tout vu à Hiroshima" et on lui répond: "Non, tu n'as rien vu à Hiroshima". Il y a aussi l'intégration d'images documentaires d'époque après le bombardement de la ville.

Dans "*Stromboli*" de Rossellini, la scène de la pêche au thon est filmée comme une scène documentaire

“*Allemagne année zéro*” de Rossellini, tourné en 1947 nous montre réellement Berlin après la guerre.

- Sous le regard du témoin (l'observateur vs le narrateur)

On retrouve un personnage rarement qui est celui du narrateur. Le récit n'est plus l'enjeu important. Au récit se substitue le regard. Il est plus important pour un cinéaste moderne de montrer les choses, de les faire voir plutôt que de les raconter. Pour “*Pierrot le fou*”, il faut voir l'histoire plutôt que de la raconter. Se substitue au narrateur un personnage de témoin et il y en a une multitude. L'observateur va prendre une place dominante et le narrateur prend une place secondaire. Ici, Belmondo ou Anna Karina (Marianne) prennent le récit ou bien le journal de Ferdinand. Godard utilise la voie la plus simple, une voix-off qui lit ce qu'il est écrit dans son scénario. Les deux voix alternent pour dire un certain nombre d'éléments qui ne sont pas importants. Il relègue le récit à la voix-off pour aller plus vite et Godard le fera plus souvent. Et lorsqu'il n'y a pas grand chose à dire, il se contentera de montrer un maximum pour faire durer.

Marianne est une femme fatale mais elle ne contrôle rien, ne dirige rien. Il est perdu dans ses références littéraires. Il est manipulé, il est cette espèce de personnage décalé par rapport à l'histoire, qui subit les choses et ne les fait jamais progresser.

Un autre exemple de témoin est cette scène fondatrice du cinéma moderne qu'est la scène de torture de “*Rome ville ouverte*” par Rossellini sous le regard du prêtre.

Il y a aussi le film “*Salo ou les 120 jours de Sodome*” de Pasolini. A la fin du film, il y a une scène de torture et un homme prend plaisir à regarder cette violence. Tout ce dispositif n'a d'autres buts que de troubler les voyeurs que nous sommes. Nous sommes aussi des voyeurs, témoins de cela. Ce film n'arrête pas de montrer ces scènes de voyeurs.

Dans “*Stromboli*”, on voit la scène via le regard épouvanté de la femme, des poissons tués, du sang qui coule, etc...

“*Voyage en Italie*” de Rossellini, on voit le film via le regard d'Ingrid Bergman et de ce qu'elle voit. Le film se construit par ce qu'elle voit.

“*Playtime*” de Jacques Tati (1967), il interprète lui-même un personnage: Monsieur Hulot et découvre avec sarcasme, le monde de la modernité et la caméra va le suivre dans cette foire commerciale, dans ce monde curieux, étrange.

- L'insignifiance du réel, la quête existentielle, la révélation

Le cinéma moderne ne construit pas un sens fermé et univoque. Il reste ouvert à la multitude des choses, de sens contradictoires. Dans les films modernes, la réalité échappe à l'explication. Il est impossible d'expliquer ce qu'il est en train de se passer. Le réel exposé, dans lesquels les personnages interviennent, perd sa signification. Les personnages se retrouvent devant une béance du sens. Une impossibilité de comprendre le monde dans lequel il se trouve. Belmondo, Ferdinand, n'arrive pas à comprendre ce qui lui arrive.

- L'errance

Une grande caractéristique de la modernité au cinéma. Dans le cinéma classique qu'appréciait Godard: "La rivière rouge" qui nous montrait la transhumance d'un troupeau de bête le long du Mississippi. A la fin du film, toute l'intrigue trouve sa solution. Il y a toujours un but au voyage et le but est toujours atteint et à la fin, une explication nous est donnée.

"Pierrot le fou" est bien un film d'errance, Marianne ne sait pas où est Fred et va le trouver par hasard. C'est cela qui fait la différence entre le hasard, l'errance et un but.

- L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire

il y a une grande part d'imaginaire et de fiction en plus du documentaire dans le film moderne. Lorsqu'un personnage se met à rêver, le film classique va nous montrer le personnage qui s'endort et le rêve avec toute une sorte d'effets spéciaux pour montrer ces personnages qui rêvent. Dans le film moderne, cette distinction, très souvent, disparaît. Ce qui fait qu'on ne parvient plus à savoir si on est dans le rêve ou la réalité, si on n'est dans l'esprit du personnage ou à l'extérieur de lui. Dans "Pierrot le fou", tous les éléments qu'on peut voir peuvent être rapporté à leurs origines romanesques et donc imaginatif.

Dans "*Blow up*", des romanichels mime une partie de tennis et on entend les bruits de la balle de tennis alors qu'elle n'y est pas!

- La facticité et la théâtralité exacerbée.

Les cinéastes veulent faire du cinéma autrement. Puisque filmer la réalité devient problématique; Comment filmer sans tomber dans le piège de l'illusion du cinéma classique. On va exagérer la mise en scène, montrer à quel point tout est factice. Dans "Pierrot le fou", au début, il y a la scène dans l'appartement avec les couleurs vertes, rouges, vertes, bleues.

Il y a la scène de la guerre du Vietnam où on joue la scène de manière grotesque, caricaturale, on jette de l'essence dans l'eau avec des allumettes pour y mettre le feu.

"Pierrot le fou" ne s'appuie pas sur la découverte des camps, mais il y a la guerre d'Algérie qui est citée et la guerre du Vietnam.

- La subjectivité de l'auteur

Le film est l'auteur qui se raconte lui-même dans le film. Dans "Pierrot le fou", on nous présente le film qui nous raconte les déboires entre un homme et une femme. La femme est la vraie femme de Godard et à intégré dans son film le quotidien de son couple qui est en train de se défaire. C'est un peu autobiographique. C'est un film tout autant autobiographique qu'un auto-portrait.

Séance 18

Trois auteurs modernes: Bergman, Tati, Bresson

Bon nombre de cinéastes qui travaillent aujourd'hui évoquent le cinéma soit d'Ingmar Bergman, soit de Robert Bresson ou de Jacques Tati, parfois dans des choses étonnantes mais dans lesquels on ressent cette influence.

Il est clair que la notion d'auteur est étroitement liée à la notion de modernité. L'auteur est en rupture par rapport à une norme (esthétique) et il va affirmer, seul, son point de vue subjectif, son point de vue d'auteur. Il est donc opposé à toutes pratiques industrielles même si le cinéma reste une industrie. A l'intérieur de ce qu'il reste une industrie, ces cinéastes vont occuper une posture d'auteur à l'opposé des modes de travail du cinéma de studio.

Pour le cinéma classique, un film se décide en comité de gestion du studio. C'est souvent le producteur qui prend la décision de produire un film suivant des critères et produit un film de genre inscrit dans une norme esthétique. Cela reste toujours d'actualité. Le cinéma classique se poursuit tel quel jusqu'à aujourd'hui.

Le cinéma moderne commence à émerger après la seconde-guerre mondiale mais se développe parallèlement aux grands studios des nations qui produisent des films.

Aujourd'hui, les 9/10ème des films sont des films de studios.

Le cinéma moderne s'est imposé en faisant prévaloir des styles d'auteurs.

On va voir 3 styles d'auteurs démarqué aujourd'hui.

Un grand nombre de cinéastes continuent de travailler sur ce modèle-là à l'heure actuelle.

1. Ingmar Bergman

Ingmar Bergman a eu un parcours en tout point exceptionnel par sa longévité (né en 1918) 3 ans avant "Naissance d'une nation" de Griffith et a commencé à travailler pour le cinéma pendant la seconde guerre mondiale et est décédé l'été dernier (2007) et il n'a cessé de travailler pendant toute sa vie au théâtre. C'est avant tout un homme de théâtre. Ensuite au cinéma où il a une filmographie extrêmement abondante.

60 ans de travail en cinéma de 1944 à 2004 (son dernier film) et un parcours, entre ces deux dates qui est loin d'être homogène: Il y a des périodes, des styles, des divergences parfois très importantes dans les propos et les contenus des films.

Pour comprendre ce qui est fondamental chez Ingmar Bergman, il faut revenir à son enfance comme il le dit dans son auto-biographie car il sera fort marqué par son enfance. Cette marque réapparaîtra dans bons nombres de films.

C'est le fils d'un pasteur luthérien et reçoit une éducation très stricte, sévère et traumatisante. Une éducation rigide qui est assez courante dans les familles de croyance religieuses de ce type. Ses parents ne s'entendent plus mais font semblant de s'aimer pour la bonne convenance et donnent à leur enfant une éducation religieuse, axée sur les notions de péchés, de fautes, d'avoeux, de pardon et de grâce. Toutes notions qu'on va retrouver dans bon nombre des films d'Ingmar Bergman sans que ces notions soient définies de manière luthérienne.

L'éducation qu'il reçoit est marquée par bon nombre de privations, par des rituels de confession (obliger les enfants de la famille de se confesser devant leur père qui est en même temps pasteur, même lorsque cela concerne des choses très importantes aux yeux

de l'enfant et qu'il ne tient pas à confesser), il connaîtra le châtiment corporel à cause de ces confessions (flagellation, humiliation, enfermement, etc...).

En outre, une famille où l'on ne peut exprimer d'élan affectif. Cela ne veut pas dire qu'ils ne les aiment pas, qu'ils ne l'expriment pas. L'enfant ne peut pas dire à sa mère qu'il l'aime.

L'imagination très fertile d'Ingmar Bergman va s'emparer de tout cela et produit dès sa plus tendre enfance des images (des cauchemars, des fantasmes traumatisants).

Tout cela va se reproduire dans les films dans des relations parents-enfants (dans le film: "Les Fraises Sauvages" notamment). Des films plus tardifs comme "*Sonate d'Automne*" (1978) ou comme dans son dernier film: "*Sarabande*" (son plus beau film parlant des rapports tendus, douloureux entre un père et son fils).

Pendant toute sa vie, Ingmar Bergman va réexprimer dans le cinéma les conflits qu'il a connu. Enfant, il va chercher des exutoires. Comment échapper à cette éducation oppressante. Grâce à l'image en mouvement de la lanterne magique, d'abord. Il aura une petite lanterne magique. Il va se passionner pour les ombres chinoises, les marionnettes, ensuite pour le théâtre et le cinéma en particulier car le père a commis une grave erreur pédagogique car pour le père, aller au cinéma était une punition.

Le cinéma sera pour lui un exutoire. Il recevra un petit projecteur de films en fer blanc avec une petite lanterne en pétrole et une petite bande de 16 mm.

"Cri et chuchotement" en 73 (lanterne magique dans le film), "Le visage" en 1958, "De la vie des marionnettes" en 80, "Souris d'une nuit d'été" ou encore "Après la répétition", "Fanny et Alexandre" (en 1982) ou encore "Persona" en 1966 (on retrouvera le théâtre et le cinéma).

Une enfance à la foi douloureuse de son éducation luthérienne et une enfance pleine d'images qui sont enchantées. L'enfance d'Ingmar Bergman s'inscrit entre enchantement pour les images et désenchantement du monde qu'il vient de cette éducation religieuse qu'il va rejeter et surtout, qu'il va venir de ce questionnement lancinant sur le silence de Dieu.

Tout cela va produire chez Ingmar Bergman une profonde angoisse. Ingmar Bergman est un être fortement angoissé qui va réagir de cette angoisse de diverses manières qui ne sont pas faciles à vivre. C'est un grand colérique qui se comporte parfois comme un tirant et pratiquera souvent le mensonge.

Angoisse devant l'autre, angoisse devant l'impossibilité de franchir le fossé qui sépare chaque individu de l'autre (le thème du film "Les Fraises Sauvages").

Angoisse qui va aussi susciter chez les personnages, la fuite dans toutes sortes de refuges. Souvent dans une île de Faro là où Ingmar Bergman habitait. Refuge dans la nature. Ou bien refuge dans toutes sortes de huit-clos. Mais refuge aussi sur la scène du théâtre car au théâtre, comme dans un roman, les choses sont claires et organisées. Il y a aussi l'angoisse devant la mort.

Ingmar Bergman, ce n'est pas joyeux du tout. La mort est parfois même représentée par un personnage. Dans "Les Fraises Sauvages", on nous parle de l'angoisse d'un professeur d'Université qui va recevoir un prix Honoris Causa mais est pétrifié devant l'angoisse de la mort.

Tout cela constitue une catharsis et permet à Ingmar Bergman de fuir son existence.

Plus globalement, il va s'échapper de la dureté de la vie par l'imaginaire et par la première forme d'imaginaire: le mensonge.

Ingmar Bergman va décider de manière rationnelle de devenir menteur et même hypocrite. Ce qui fait toute la difficulté d'écrire sa biographie car non seulement Ingmar

Bergman a menti effrontément à ses parents de l'éducation stricte et à continué après à le faire. Il considère que son métier de metteur en scène et de réalisateur de cinéma est dû au mensonge car tout spectacle repose sur le mensonge car tout ce qu'on voit à l'écran est tellement réel mais tout le spectacle cinématographique est faux en fait!

Ingmar Bergman va se poser la question de savoir s'il faut faire du cinéma comme avant la seconde guerre mondiale et de faire du cinéma comme art du monde, il se pose la question.

Il va avouer que durant sa jeunesse, durant les années 30, il était fasciné par le personnage d'Hitler et du personnage du national-socialisme. Après la guerre, il a eu une prise de conscience et un rejet de tout ce qu'il a pensé.

Il a menti pendant toute sa vie et a démenti à la fin de sa vie pour cette fascination pour Hitler. On ne saura jamais jusqu'à quel point il a été fasciné par cela.

Il a commencé à travailler pour le cinéma en 1942 comme scénariste et est engagé par la grande industrie cinématographique suédoise: "La Svensk Filmindustri". Au début du XXIème siècle, c'était une grande firme de production et elle existe toujours. Elle a connu un âge d'or dans les années 10 après avoir été fondé par Charles Magnusson en 1907 qui en fera une grande entreprise. Magnusson va engager deux hommes de théâtres à qui il va confier la réalisation de films:

- Mauritz Stiller
- Victor Sjöström

Ces deux cinéastes vont collaborer avec Magnusson et vont faire perdurer l'âge d'or de 1910 à 1922 de la Svensk Filmindustri.

On va "codifier" l'esthétique suédoise du cinéma. Il y a un certain nombre de traits caractéristique entre 1912 et 1922.

1. Première caractéristique du cinéma suédois: Tournage en extérieur et valorisation du paysage. Le paysage est magnifié. La nature devient un personnage du film.
2. On y retrouve un jeu d'acteur très poussé et plutôt expressionniste.
3. On va retrouver une photographie très lumineuse grâce à des effets d'atmosphère de paysage.
4. On y retrouvera un engagement social.

"La Charrette fantôme" de Victor Sjöström en 1921. Filmé la nuit et très expressionniste. C'est la charrette de la mort par un cheval fantomatique et conduit par un homme tenant une faucille.

Victor Sjöström et Mauritz Stiller vont partir pour Hollywood où il réaliseront des films très inégaux mais il y a "Le vent" en 1928 de Victor Sjöström avec Lilian Gish qui est très bien. La maison, dans ce film, sera envahie par le sable. On verra un cheval blanc dans les nuages. Il y aura aussi de très beaux paysages.

Tous les éléments qu'on retrouve dans le cinéma de Victor Sjöström (nature, paysage, etc...cfr voir les 4 points plus haut) vont se retrouver dans le cinéma d'Ingmar Bergman. Dans "Les Fraises Sauvages", Ingmar Bergman va rendre hommage à Victor Sjöström d'avoir le rôle principal dans ce film.

Victor Sjöström et Mauritz Stiller ne feront pas une longue carrière à Hollywood.

Ce sont souvent les mêmes comédiens qui reviendront dans les films d'Ingmar Bergman.

Caractéristique des films de Bergman:

1. Le récit est, en général, très simple. La ligne narrative est sommaire. Il y a peu de péripétie, peu de mouvement. On est à l'opposé du film d'actions. "*Un été avec Monika*" en 1952: film qui raconte la rencontre entre un jeune garçon et une fille. Le garçon fait un travail de commis dans une boutique. Un travail peu agréable et humiliant et au début du film, on voit combien il est humilié par les employés de la société. La jeune fille a des problèmes familiaux, à un esprit libre et revêche. Ils vont fuir la ville et prendre un bateau et fuir Stockholm et se réfugier sur une île et vivre d'amour et d'eau fraîche. On va voir Harriet Anderson se promener nue dans la nature. Ils vont aller voler des pommes chez les quelques habitants de l'île et voler de l'eau. C'est un esprit de liberté à l'encontre de toutes normes sociales. Cette aventure au sens fort du terme, dans un cadre idyllique a une fin car ils ont faim, ils doivent voler et sont rattrapés et doivent rentrer en ville et se soumettre aux normes sociales qui sont encore plus répressive qu'auparavant. Ce film va avoir beaucoup d'effet sur le cinéma européen et en particulier en France car il va influencer les jeunes critiques de la nouvelle vague. On verra ainsi, dans "*Les 400 coups*" de François Truffaut, le petit garçon piquer la photo d'Harriet Anderson. Ce schéma narratif est celui de "*Pierrot le Fou*". Le personnage de "*Monika*" a bien inspiré celui de "*Pierrot le fou*". Dans "*Persona*", on retrouve la même idée en 1966. Une femme, comédienne célèbre va perdre un jour la parole alors que tout son métier repose sur la parole. On va la soigner et la faire reposer dans une île où une infirmière s'occupe d'elle. Et le film repose sur cette relation entre cette comédienne qui est une bourgeoise et cette infirmière, du peuple, qui parle beaucoup. Elle va se confier car elle a été violée étant jeune. Elles quitteront l'île et la vie va reprendre son cours. Le film qu'on va voir, c'est la même chose. "*Les Fraises Sauvages*" raconte le voyage pendant une journée d'un professeur d'Université qui va dans une ville voisine en voiture pour recevoir un prix. Le voyage en voiture se fait avec sa jeune fille jusqu'à ce qu'ils arrivent dans la ville voisine. Ce film est parcouru par toutes sortes de séquences de rêves et surtout, séquences de souvenirs ou encore d'inventions, d'images mentales, d'hallucinations. A certains moments, on ne sait plus où l'on est: dans le présent, dans le passé, si c'est sorti de la mémoire du personnage. Il y a bien de l'indiscernabilité. La ligne narrative est sommaire et en même temps, émaillée de toutes sortes de détours dans le temps (passé, présent, futur) mais aussi de détour par le rêve, le souvenir, l'image mentale. Ce sont ces détours-là qui créent l'épaisseur psychologique des personnages. Ingmar Bergman est l'anti-Hitchcock par rapport à sa conception des personnages (chez Alfred Hitchcock, ses personnages sont des pions).
2. Le déterminisme. L'homme est déterminé, non pas par Dieu, mais par le milieu dans lequel il vit et le milieu, souvent le condamne. Pour vivre librement, l'homme doit se détacher de son milieu comme les deux jeunes dans "*Un été avec Monika*" (1952). C'est un déterminisme fatal et désenchanté. On ne peut échapper à ce désenchantement que dans la nature.
3. L'homme est à la recherche d'un sens qui est perdu. La perte du sens est une grande caractéristique du cinéma moderne. Et les personnages qui ne sont plus des héros, sont à la recherche d'un sens à donner à leur vie. Chez Ingmar Bergman, cette quête existentielle se double d'un constat qui est celui du silence de Dieu. La religion revient dans de nombreux films. Les hommes à la recherche d'un sens vont questionner Dieu et lui demander comment des êtres innocents puissent être assassinés. Le thème de "*La Source*" (1960), repose sur cela. La fille sera tuée par des truands et le père questionne Dieu et comment il a permis cela. Mais Dieu ne répond jamais. Les prêtres parlent tout le temps mais Dieu, on ne l'entend jamais. Cette quête existentielle repose sur le constat de la cruauté du monde à laquelle Dieu ne donne aucun sens. On est constamment confronté à cette perte du sens. Dieu était la réponse à tout mais dans ce

monde moderne, Dieu n'empêche pas l'injustice, Dieu n'empêche pas que des innocents meurent et surtout, Dieu se tait. C'est un désenchantement du monde. A partir du moment où Dieu n'est plus là, où Dieu est l'homme, où l'homme ne croit plus en Dieu, l'homme doit chercher les réponses en lui-même et ses réponses ne sont pas aussi claires que celle que donnait la religion. Dans "Le dessein de Dieu", on questionne sur la place de Dieu.

4. La question du théâtre est une question qui domine toute l'oeuvre d'Ingmar Bergman. Il va mettre en scène les auteurs scandinaves. Il fera du théâtre une de ses thématique privilégiée. Le spectacle constitue des illusions et ont un pouvoir. Le film "Le Visage" (1958) est emblématique de cela. Le spectacle peut renverser le pouvoir de ceux qui l'ont. Contre le pouvoir du prince, du savant ou du prêtre, le spectacle peut introduire le trouble alors que le prince, le savant ou le prêtre savent tout en principe. A la fin du film "Le Visage", le personnage principal qui doutent de lui va faire croire qu'il est mort et va pousser très loin cette illusion qu'un personnage médecin qui refuse de se faire prendre au spectacle de l'illusion va vouloir pratiquer une autopsie sur le corps de l'illusionniste, il va le découper et le cadavre va se relever. Ingmar Bergman se projette dans ce personnage d'illusionniste, un personnage capable de jeter le trouble dans des personnages qui sont sûr de ce qu'ils savent, ici, un médecin. Le médecin se fait manipuler par l'illusionniste.
5. L'auto-biographie. Comme tous les grands auteurs modernes, Ingmar Bergman ne peut faire du cinéma sans faire référence à sa propre vie, à ses propres obsessions, sans faire référence à son enfance perdue, à cette catharsis qu'à été le monde du spectacle pour lui. Les comédiens sont à prendre comme des films autobiographiques

Le film "Les Fraises Sauvages" est un film sur la vieillesse. Ingmar Bergman n'a pas encore 40 ans. Il reviendra souvent sur le thème de la vieillesse et où on va retrouver les mêmes problèmes, les mêmes angoisses, les mêmes relations père-enfant. Ici, un simple voyage mais qui permet de se remémorer sa vie mais aussi ses relations avec la femme qu'il a aimée et ses enfants. Film souvenir mais aussi film d'angoisse devant la mort.

2. Projection "Les Fraises Sauvages" d'Ingmar Bergman

3. Jacques Tati (Jacques Tatischeff, dit) (France, 1907-1982)

Jacques Tati, de son vrai nom Tatischeff (nom russe), était le fils d'un père russe et d'une mère française mais vivant en France où il y travaille. Il débute au Music Hall comme mime. La pantomime était l'expérience des planches qu'avait connu et Chaplin et Buster Keaton en leurs temps. Dès 1931, il réalise un premier numéro de mime intitulé "Sport muet". Un numéro qui est réalisé à l'intention de la section rugby du racing club de France. Pour le milieu sportif de France.

On trouvera dans les films de Jacques Tati de nombreuses scènes sportives.

Il commence par l'art du mime qui est un art muet. Le mime représente diverses scènes par des gestes extrêmement précis. La synthèse des gestes réels. Et cela suppose un sens aigu de l'observation des choses, des modèles qu'il va imiter. Donc, un sens aigu de l'analyse en même temps que la synthèse.

De cette première expérience au Music Hall, Tati va conserver un magnifique sens de l'observation qu'il va appliquer à toute la société de son temps qu'il va nourrir de son imagination.

En 1936, il donne un spectacle auquel participe Colette (écrivaine française). Elle écrit ceci: cfr dos de la feuille jointe.

Hommage très pertinent à Jacques Tati mime qui n'est pas encore cinéaste mais qui, par son art du mime est capable de représenter la bicyclette et le cycliste par la précision du geste.

Son dernier film: "*Parade*", se déroule dans un cirque. Il y a quelques sketches dans ce film qui sont des sketches de mimes qui sont des révisions des premiers mimes de Jacques Tati dans les années 30.

Il va alors débiter au cinéma en tant qu'acteur, dans un film de René Clément.

Ensuite, il va passer derrière la caméra et tourne un premier court-métrage en 1947: "*L'école des facteurs*". Son premier long métrage sera "*Jour de fête*" en 1949.

Jacques Tati aura de grosses difficultés à faire ses films. Il est en marge du système et en même temps, il a un sens de la perfection qui l'amène à avoir des budgets parfois élevés. Ses productions sont donc difficiles à monter. Il fera donc très peu de films pendant sa carrière. Il ne fera que 6 longs-métrages qui sont tous des chefs-d'œuvre essentiels dans l'histoire du cinéma.

Le premier film "*Jour de Fête*", adopte comme personnage principal, le personnage de François interprété par Jacques Tati lui-même. François est l'élève de l'école de facteur. Il développe une histoire de départ dans un long métrage. Particularité du film car "*Jour de Fête*" devait être le premier film en couleur tourné en France en 1949. Et pour cela, Jacques Tati, qui aime la couleur et qui a beaucoup travaillé par après sur la couleur, Jacques Tati pense son film en couleur mais il va chercher une technique d'obtention de couleur qui est encore expérimentale. Il existe différents systèmes de couleurs au cinéma comme le Technicolor mais il en existe beaucoup d'autres. Mais Jacques Tati va expérimenter un nouveau système français qui, s'il réussit, devrait concurrencer en France le Technicolor. Par sécurité, Jacques Tati va utiliser 2 caméras sur le tournage, une avec une pellicule en couleur et une autre en noir et blanc. Il a bien fait car le développement de la pellicule couleur a échoué, a été gâchée et ne peut donc pas être utilisée. Très déçu, Jacques Tati va donc sortir le film en noir et blanc. Sur certaines copies, il va colorier à la main tous les petits drapeaux français de son film.

Il se fait cependant, bien après la mort de Jacques Tati, dans les années 90, un critique au cahier du cinéma va s'inquiéter de savoir ce qu'était devenu la pellicule couleur et va mener une enquête. Avec la fille de Jacques Tati, il va mener une enquête pour retrouver la pellicule dans les anciens laboratoires et sur les systèmes utilisés et il va comprendre ce qu'il est passé. Après de longues expériences qui vont durer pendant plusieurs mois, il va pouvoir développer la pellicule en couleur de "*Jour de fête*". Le premier film en couleur français, paradoxalement est sorti bien plus tard mais "*Jour de fête*" n'en reste pas moins le premier.

Le deuxième film, lui tourné en noir et blanc est "*Les vacances de Mr. Hulot*" (1953), film sur les congés payés en France. Il va filmer là les comportements quotidiens des français sur la côte. Il va créer un nouveau personnage qu'il appelle Mr. Hulot. Cela a à voir avec Nicolas Hulot car le nom de Hulot a été trouvé en référence à son voisin de palier qu'il estimait beaucoup et c'était le grand-père de Nicolas Hulot. Ce personnage de Mr. Hulot est un personnage type qui va revenir de films en films. C'est un personnage qui est très lunatique. Il a l'air de marcher à quelques centimètres au-dessus du sol. Il ne marche pas, il sautille, il est toujours sur la pointe des pieds. Il a toujours un grand imperméable, de grandes chaussures et une grande pipe. C'est lui qu'on retrouvera de films en films ("*Playtime*", "*Trafic*", "*Mon Oncle*")

En 1958, il tourne "*Mon Oncle*". Un petit garçon arrive chez ses parents alors que Mr. Hulot à un petit côté écologique et habite dans un petit village des environs. Il y a une opposition du monde de la société française traditionnelle, le petit village et le monde de la modernité de la France qui se modernise à cette époque. Construction de HLM.

En 1957, Jacques Tati va réaliser son film le plus ambitieux et le plus réussi: "Playtime". Film fabuleux à tout égard qui vient d'être restauré et tourné en 70mm!! Il va utiliser une pellicule deux fois plus large que la pellicule 35mm! Et surtout, il va se ruiner en construisant de gigantesques décors puisque tout le film se déroule dans une grande foire commerciale et dans un univers urbain, de bureaux et de commerces ultramodernes quand on en construisait dans les années 50. Ce film est une observation de ce monde. Tous les budgets seront prévus pour la construction de décors gigantesques. Jacques Tati va manquer d'argent et va énormément emprunter sans pouvoir rembourser et aura beaucoup de problème financier et ne pourra plus produire de film pendant certains temps.

"*Trafic*", en 1971, dans le milieu des commerces et des foires, au salon d'auto d'Amsterdam.

En 1973, le film "*Parade*", un film tourné pour la télévision.

Caractéristique de l'oeuvre de Jacques Tati:

Il réalise des films comiques qui s'inscrivent clairement dans la tradition burlesque. Soit le burlesque français des années 10 ou le burlesque américain des années 20. Des personnages types, le gag, le comique visuel, la gestualité de l'acteur, etc... Il y avait déjà le personnage de François le facteur et puis Mr. Hulot qui est le personnage type! Mr. Hulot dans "Les vacances de Mr. Hulot" en 53, dans "Mon Oncle" en 56 et en 67, dans "PlayTime".

Ensuite, le gag, comme chez Chaplin ou Keaton, le gag est un ressort comique. Un ressort élaboré, construit. La plupart des films de Jacques Tati se construisent comme sur les films burlesques avec une succession de gag mais qui sont intégrés dans un récit. Récit minimaliste qui repose sur l'observation de la société contemporaine.

Mr. Hulot, dans "Les vacances de Mr. Hulot", va mettre un coup de pied au derrière à un homme qui semble regarder par un trou sur une cabine de plage où une femme se trouve mais cet homme photographie sa famille.

Toujours dans ce film, Mr. Hulot a crevé un pneu avant, il veut changer la chambre à air mais cette chambre à air tombe dans les feuilles mortes hors il se trouve à l'entrée d'un cimetière où passe un corbillard. Le fossoyeur prend les gerbes de fleurs pour les déposer sur le cercueil et prend la chambre à air recouverte de fleur et la dépose sur la tombe.

C'est un cinéma burlesque qui n'en est pas moins moderne car le comique de Jacques Tati est un comique anti-slapstick (slapstick: un comique du coup de bâton, très physique), Mr. Hulot, à la différence de Charlot ou Keaton, est un personnage qui n'agit pas ou alors de façon inappropriée ou par inadvertance. Le personnage de Mr. Hulot est un observateur de ce qu'il se passe autour de lui sans jamais agir dans la situation qui se déroule autour de lui. Mr. Hulot n'est pas un personnage rusé, ce n'est pas un personnage ingénu. C'est un personnage oisif, il n'aime pas le travail. C'est un personnage lunaire comme Pierrot, qui n'a pas les pieds sur terre et qui semble toujours décalé par rapport à la société. Il a un petit côté écologiste. Dans "Les vacances de Mr. Hulot", il y a bien ce côté témoin. Mr. Hulot regarde une situation. Dans "Playtime" également, Mr. Hulot,

toujours inactif car jamais mis dans une possibilité d'agir directement doit attendre et observe toute l'absurdité du monde contemporain.

Dans "*Playtime*", il y a une scène très cinématographique, la foire commerciale et donc dans chaque stand, une entreprise expose un produit et dans un stand, il y a un produit qui est une porte qui claque en silence. Le cinéma le permet (dans la réalité, c'est plus compliqué). On voit cette porte qui claque et on ne l'entend pas. Il y a un quiproquo avec le propriétaire du stand qui pense que Mr. Hulot a volé quelque chose mais en fait, tous sont habillés comme Mr. Hulot et va être pris à son propre piège et il va claquer la porte de son stand mais qu'on n'entend pas.

Jacques Tati fait des films sonores et surtout, il va travailler de façon très minutieuse sur le son. Le principe de Jacques Tati est que l'idée: "Tout rate donc tout marche". Quand Mr. Hulot ou un personnage tente de faire quelque chose, cela rate et cela produit des catastrophes. Plus la catastrophe est grande, plus le film marche. A la fin du film "Les vacances de Mr. Hulot", on voit Mr. Hulot rentrer dans une cabane de jardin, la nuit, il ne sait pas où il est, il va craquer une allumette et il se rend compte qu'il est dans une remise de feux d'artifices. Il va essayer d'éteindre le feu mais n'y arrive pas. Plus il en fait pour essayer d'éteindre plus il réveille les gens de la communauté balnéaire. C'est le principe de la catastrophe comique.

Dans "*Playtime*", toute la deuxième partie du film raconte une inauguration d'un tout nouveau restaurant, ultra-moderne. On est en retard donc les derniers travaux se font in extremis avant l'arrivée des premiers invités et rien ne tient: les dalles de la piste de danse se défont, la porte de verre du restaurant se brise complètement. On va voir Mr. Hulot qui va mimer la porte et fait semblant d'ouvrir et de fermer la porte alors qu'il ne tient que la poignée de la porte en verre. C'est une succession de gags. A la fin, c'est tout le décor kitsch du plafond qui s'écroule sur les convives.

Ce qui frappe le plus chez Jacques Tati est cette capacité à associer la tradition burlesque avec des recherches formelles qui lui sont propres et modernes. S'il y a du formel, cela veut dire que Jacques Tati travaille sur le visuel, le comique visuel. Il travaille donc en plan large. Il n'y a presque jamais de gros plans. Il va affectionner le plan large qui donne beaucoup d'espace autour du personnage car c'est la condition pour montrer le décalage du corps et du décor. Dans un même plan; on peut avoir plusieurs gags séparément.

Là-dessus vient se greffer une caractéristique propre à Jacques Tati qu'on appelle la polygraphie visuelle. Cela veut dire que Jacques Tati joue du plan large et du plan d'ensemble. Les personnages apparaissent petits mais il utilise toute la surface du plan et fait circuler des personnages. A l'intérieur de chaque bureau, dans "*PlayTime*", on peut voir ce qu'il se passe dans chaque bureau en même temps que le déplacement de Mr. Hulot. Le regard du spectateur va circuler dans toute l'image.

Dans "Mon Oncle", l'immeuble dans lequel habite Mr. Hulot, on va le voir rentrer dans l'immeuble par une porte et on va le voir passer derrière une barrière, puis monter un escalier qu'on ne voit pas, on le voit repasser par plusieurs vitres, puis redescendre, passer une porte et réapparaître au-dessus. Le cheminement de Mr. Hulot est de la polygraphie. On fait un balayage de l'image.

Jacques Tati est extrêmement sensible au son. C'est aussi la marque de sa modernité. En effet, dans le cinéma classique, il y a une hiérarchie du son:

Le cinéma classique privilégie la voix qui est porteuse de sens. Ensuite vient la musique qui est porteuse d'émotions. Et enfin vient le bruit auquel on apporte peu d'importance.

Jacques Tati va retourner cette hiérarchie des sons et mettre en avant les bruits. Dans tous les films de Jacques Tati, il y a une très grande attention au bruit. Toute une scène peut-être montée et mis en scène autour du bruit.

Dans "*Playtime*", il y a une scène typique de cela dans une salle d'attente avec des fauteuils qui chassent de l'air en s'asseyant dessus.

La voix est souvent réduite au bruit. Il y a quelques sons. La voix se réduit à un simple chuintement. Jacques Tati nous fait entendre le bruit de la voix, peut importe ce qu'elle dis. Le sens que produit la voix est secondaire car Jacques Tati met en avant la sensation et non pas le sens porté par la voix. C'est une voix silhouette.

Dernière différence essentielle avec le cinéma burlesque. Il n'y a pas vraiment d'histoire dans les films de Jacques Tati. Le film est construit par toute une série de gag sans qu'il y aille d'action construite et qui se développe comme dans le cinéma classique.

La modernité est paradoxale. Il y a une modernité esthétique et donc un refus du cinéma classique par un retour par ce qui est antérieur par le cinéma classique qui est le cinéma burlesque mais retraité de façon moderne. Il y a chez Jacques Tati un refus de la modernité compris comme modernité sociale, économique. Donc un refus du monde contemporain dans lequel se trouve Jacques Tati.

Par manque de temps, Robert Bresson ne sera pas présenté cette année et donc, ne fera pas partie de l'examen de juin.

Séance 19
Le cinéma français (1945-1965)
La tradition de la qualité et la nouvelle vague

(La séance de répétition est reportée au mois de mai. Une étude du cours est nécessaire pour suivre cette séance de répétition).

1. La “tradition de la qualité”

Si la nouvelle vague est importante, c'est pour l'influence considérable qu'ils ont pu effectuer sur la suite du cinéma.

L'importance que la nouvelle vague a pu avoir vers 1960, il faut d'abord faire le bilan de ce qu'a été le cinéma français entre 1945 et 1955-60.

Cette période du cinéma français qui correspond à la 4^{ème} république. On retient la tradition de la qualité pour cette période. C'est un cinéma qui perpétue un modèle ancien. C'est ce que recouvre le mot tradition.

A la différence de l'Allemagne ou de l'Italie qui sont des pays qui ont perdu la guerre et qui sortent de la guerre complètement ruinés; la France, qui a beaucoup souffert pendant la guerre, en même temps, la société française n'a pas été complètement bouleversée.

Tout le système économique, politique et les modes de vie vont se poursuivre et comme une grande partie du pays ne connaîtra pas de combat, tout va rentrer dans l'ordre et continuer comme auparavant.

La société française qui était une société très hiérarchisée, donnant beaucoup d'importance à la classe des patriarques et qui maintiennent une série de dogmes, va être toujours soumises à ces valeurs qui excluent toujours les jeunes et les femmes du choix politique.

Avec la libération en 1945, vont accéder à différents niveaux de pouvoirs, sous la 4^{ème} république, des anciens résistants qui vont revendiquer des valeurs de gauche et les édifier en dogme et des valeurs qui vont être souvent des valeurs conservatrices. Bref, la société française entre 1945 et 1955, est une société vieillie, qui n'évolue guère et qui maintient des valeurs qui sont celles de l'entre deux guerres et qui est contre toutes innovations technologiques.

C'est dans cette société que vont apparaître de nouvelles valeurs qui sont d'abord des valeurs commerciales, emmenées en France par les Américains. Il ne faut pas sous-estimer la libération de la France par les USA. On va voir débarquer en France toute une série de produits nouveaux: Coca-Cola, le Chewing-gum.

Les Américains vont apporter également ce qu'on appellera plus tard la société de consommation. Ils vont apporter l'industrialisation de tous les secteurs de l'économie. On va industrialiser des économies qui restaient artisanales (agricultures, petits commerces). Ils vont apporter également la culture de masse: à savoir la musique, le jazz, la presse et une certaine conception de la presse à l'américaine et non à la française (la presse illustrée), le cinéma. Enfin, ils vont apporter un nouveau mode de vie accordant une plus grande place à la jeunesse et aux femmes et une certaine libéralisation des mœurs.

La France des années 1945-50 est une France coupée entre deux références: Les USA qui instaure un nouveau système économique et politique en France mais aussi en Europe mais aussi une influence qui reste quand même importante qui est celle de l'Union Soviétique.

C'est seulement à partir de 1955 que la France va commencer à se moderniser à tous les niveaux et de manière très rapide. Entre 55 et 65, le visage de la France va changer complètement.

Cela est vrai, tout particulièrement pour le cinéma. Des films qui sont, à nouveau, très différents de ce qu'était le cinéma français de l'époque. On va faire venir, en France, les films d'inspiration communistes, des films soviétiques mais aussi des films tchèques, polonais dans la fin des années 60.

Tout cela va produire un clivage important au sein de la société française. Une société qui va cultiver un rapport d'amour-haine avec les USA et les Américains. Certains français vont considérer que les Américains ouvrent la voie. On va aimer le cinéma américain, on va vouloir s'inspirer du cinéma américain en France comme du reste, on va créer de nouveaux modèles d'entreprises, de magazines. On retrouvera des gens complètement anti-américain car complètement de gauche car on est en pleine guerre froide. La France est marquée par ce clivage idéologique.

La société française est marquée par le maintien des normes anciennes d'une part mais d'autre part, une transformation rapide. On le retrouvera dans la tradition de la qualité et la nouvelle vague au cinéma.

La tradition de la qualité est un cinéma qui maintient un cinéma de production classique, de studio (studio de Vincennes), qui maintienne une esthétique de studios. Les acteurs sont des acteurs professionnels, chevronnés et pris dans le star-system à l'américaine et l'esthétique générale de ces films restent très proche de celle du réalisme poétique. Esthétique de studio où tout est construit, même l'extérieur. Le traitement de la lumière est très élaborée mais construite comme au théâtre avec des sources artificielles.

Sur le plan des scénarios, comme dans les années 30, on adapte beaucoup de romans. L'adaptation littéraire est très répandue et se fait de façon très irrespectueuse de l'œuvre littéraire. Ils s'appellent Jean Aurenche et Pierre Bost. Ils gardent l'intrigue, quelques dialogues et coupent tout ce qui ne pourrait pas être retranscrit au cinéma (pensées intérieures et autres choses du genre). Le spectateur se plaint de ne pas retrouver tout du roman. Tout ce qui a fait la beauté, la qualité littéraire du roman est disparu.

En particulier, ces scénaristes-là sont animés par des idées de gauches. Issu de la résistance, et n'hésite pas à dévier des romans sur le plan idéologique. Ce qui guide leurs adaptations est le contenu du discours énoncé. Sur le plan narratif, on reprend les vieilles recettes du cinéma d'avant-garde.

Le cinéma français d'après-guerre est un cinéma qui est extrêmement misogyne. Une misogynie féroce, plus particulièrement dans le film "Manège".

A côté de ces cinéastes de la tradition de la qualité, qui font du cinéma très psychologique, il y a des cinéastes qui vont émerger de manières différentes: le poète, peintre Jean Cocteau ("La Belle et la Bête", 1946 ou encore Henri-Georges Clouzot). Il y a aussi Robert Bresson, Jacques Tati.

2. La Nouvelle Vague:

Apparaît à la fin des années 50. Il faut d'abord expliquer l'origine de l'expression "Nouvelle Vague" qui va s'imposer petit à petit.

L'expression 'Nouvelle Vague' est apparue pour la première fois dans le magazine "L'Express". En 1953, par Françoise Giroud et Jean-Jacques Servan-Schreiber et s'inspire du modèle américain. En 1957, "L'Express" publie une enquête sur la jeunesse française. Françoise Giroud va évoquer une nouvelle génération. Une génération montante. La jeunesse de la France qui, remarque-t-elle, adhère à des valeurs différentes. Et elle parle, à ce moment-là en 57, d'une "Nouvelle Vague" mais qui ne désigne pas le cinéma mais parle de la jeunesse en France.

Deux ans plus tard, il y a le festival de Cannes, en 1959 où on constate que des jeunes cinéastes présentent des films à Cannes, qui viennent de plusieurs horizons et pratiquent une esthétique très différente. Le festival de Cannes est très représentatif de cela car on retrouve des choses à la fois classique comme le film "Orfeu Negro" de Marcel Camus qui obtient la Palme d'Or mais qui est un pur produit du cinéma de studio. Mais, en même temps, on présente le premier film de François Truffaut, "Les quatre cents coups". Et on présente, mais hors compétition: "Hiroshima mon amour" d'Alain Resnais. On présente des divergences dans le cinéma français. La critique va parler de cette nouvelle génération de cinéastes et va réutiliser l'expression de Françoise Giroud: "La Nouvelle Vague". Mais cette expression n'a rien avoir avec la notion de nouvelle vague comme on connaît aujourd'hui. C'est pour présenter ces jeunes réalisateurs qui évoluent en dehors du système et qui, jusqu'alors faisaient un cinéma documentaire ou de court-métrage. Alain Resnais qui sort son premier long-métrage: "*Hiroshima mon amour*" mais à fait auparavant des documentaires avec Chris Marker, Agnès Varda, Jacques Demy, Jean Rouch, Georges Franju, Jean-Pierre Melville. Des cinéastes qui ne se sont pas encore lancés dans le cinéma de fiction.

Il y a aussi, sous cette appellation très générale, un "noyau dur" ou "les jeunes Turcs" qui sont cinq cinéastes issus de la revue "Les Cahiers du Cinéma" et qui ont réalisés quelques courts-métrages à peines. Ils sont en train de réaliser leurs premiers long-métrages au moment du festival de Cannes.

L'expression "Nouvelle Vague" va ensuite désigner les noyaux durs, les cinq anciens critiques des "Cahiers du Cinéma" mais aussi tous ceux qui tournent autour comme Jean Rouch, Chris Marker, etc...

Cette expression "Nouvelle Vague" vient donc de la critique. La critique va l'utiliser pour désigner un petit groupe de cinéastes.

Qu'est-ce qu'on désigne par nouvelle vague aujourd'hui?

On désigne une école au sens artistique du terme (comme l'école surréaliste). Qui est fondée sur un groupe d'artistes, de cinéastes. Qui est socialement homogènes. C'est-à-dire issu de la bourgeoisie, plutôt parisienne et cultivée. Ce sont essentiellement des hommes. Il y a une femme parmi eux (Varda). Ils ont une formation tout à fait différentes des autres cinéastes car ils ne sont pas issus d'une école du cinéma.

Ces jeunes critiques se sont formés eux-mêmes, sont autodidactes et ont, pour la plupart, une formation universitaire sauf François Truffaut qui n'a aucune formation. Ils ont découvert le cinéma en allant voir les films qui sortent mais aussi en allant voir les films à la cinémathèque fondée avant la guerre. Ils ont en commun, ils partagent un même regard sur le cinéma d'avant, le cinéma ancien. Ils vont élire certains cinéastes qu'ils considèrent comme des maîtres, des auteurs. Cinéastes américains, français ou encore ils ont une grande admiration pour le néo-réalisme italiens. Ils partagent tous la même envie de faire des films, mais sans passer par l'industrie. On ne passe pas par le système de studio mais on rêve de faire un film pouvant être projeté en salle.

Ils vont, d'abord, exercer un travail de critique au sein de plusieurs revues dont "Les Cahiers du Cinéma". Au sein des "Cahiers du Cinéma", ils vont défendre leurs idées. Leur idée principale c'est que le cinéma n'est pas l'affaire du scénario, n'est pas l'affaire d'un texte écrit. Le cinéma est avant-tout de la mise en scène.

Ils vont reconnaître une série de cinéaste comme étant leurs maîtres mais en particulier, des cinéastes français qui ont travaillé dans les années 50 et qui constituent des précurseurs de la nouvelle vague. Jean-Pierre Melville qui réalisera "Le silence de la Mer" en 1947 selon le livre de Vercors. Ensuite, Roger Leenhardt qui est un philosophe mais qui réalise "Les dernières vagues" en 1948. Agnès Varda qui réalise en 1954, "La pointe Courte". Un film tout à fait hors-norme. Sans aucun moyen, avec de jeunes acteurs dont

Philippe Noiret et Sylvia Monfort, dans le midi de la France et tourné en 16mm. Les jeunes cinéastes de la nouvelle vague découvrent cela.

Il découvre aussi les films d'Alain Resnais, les films documentaires très engagés politiquement comme le massacre de "Guernica" dans lequel Resnais associe le combat de la guerre civile, politique et le célèbre tableau de Picasso qui est le point de départ du film. Alain Resnais et Chris Marker réalisent "Les statues meurent aussi" en 1953. Un film sur l'Art nègre. L'Afrique est toujours sous régime colonial et ce film est une critique coloniale.

Enfin, ils vont particulièrement aimer le travail de Jean Rouch. "Moi, un noir" est un film de 58 qui est très bien réalisé. Raconté à la première personne, un noir, qui présente un quartier dans lequel il habite: "Treichville" pour montrer comment il vit là-bas. Filmé à l'épaule pour suivre son personnage mais qui joue son propre rôle. Il y a de la mise en scène mais aussi des images prises sur le vif. C'est un film qui a une immense vitalité. Tout le contraire de ce que faisait le cinéma français à l'époque.

Ils ont des maîtres à penser. Des gens qui, depuis 1945 ont commencé à élaborer une réflexion sur le cinéma. Ce ne sont pas les premiers à le faire. André Bazin, instituteur mais qui ne professera pas en tant qu'instituteur, fera de nombreuses critiques de cinéma dans des revues et sera animateurs dans un ciné-club où il propose de découvrir, de comprendre et d'apprendre à aimer les bons films. Son rôle est de montrer les bons films à présenter au public: Présentation, discussion en espérant qu'en retour, l'industrie produise de meilleurs films. On peut dire que d'une certaine manière, l'histoire lui a donné raison.

De 1955 jusqu'à la fin des années 70-80, on a là l'âge d'or du cinéma. Des films de très haut niveau seront produits en France.

On est plus dans le même état d'esprit aujourd'hui.

En 1951, André Bazin, avec l'aide de Joseph-Marie Lo Duca et Jacques Doniol-Vlacroze, vont fonder "Les Cahiers du Cinéma". Bazin va mourir très jeune (40 ans), en 1958. Il ne verra pas la nouvelle vague. "Les 400 coups" sera dédié à la mémoire de Bazin.

Il a beaucoup réfléchi sur le cinéma. On va alors, après sa mort, rassembler ses textes critiques sous le titre génériques: "Qu'est-ce que le cinéma?"

Deuxième personnalité importante: Alexandre Astruc qui est écrivain, critique et cinéaste. Qui a une très grande culture et des préoccupations très vastes. Il va, en 1948, écrire un texte célèbre et très souvent cité aujourd'hui: "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo". L'argument qu'il y développe est celui que selon Astruc, le cinéma devient un cinéma d'expression, un langage à part entière aussi souple et subtile que le langage écrit. Il dit ceci: "voir verso feuille". La caméra stylo, il s'agit de concevoir le cinéma comme pouvant être un moyen d'expression aussi fin et subtil que le stylo de l'écrivain. Avec le cinéma, on va pouvoir énoncer des idées abstraites. Cette idée-là est assez neuve. Avant, on ne pensait pas que le cinéma pouvait être un moyen d'expression de la pensée. Ce qu'on associait à l'écrit.

On peut tenir un discours philosophique avec le cinéma. On place Welles ou Renoir sur le même pied que Fontenaille, Malraux, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus.

Un troisième maître à penser des auteurs de la nouvelle vague est Roger Leinart qui est lui, philosophe, critique de cinéma. Il va beaucoup écrire, penser le cinéma. Il va réaliser des films sur le cinéma dont un film: "Naissance d'un cinéma" où il revient sur les débuts du cinéma.

Il va réaliser en 1948: "Les dernières vacances" et dira qu'il a écrit ce film comme un roman sans penser à un éditeur. Le cinéma comme une écriture à part entière.

Il réalise ses films en dehors de toutes contraintes commerciales ou techniques.

La nouvelle vague va naître dans un lieu qui sera leur école qui sera la cinémathèque française à l'ancien emplacement à Chaillot. Godard et Truffaut vont s'y rencontrer et se connaître et seront des rats de cinémathèque à passer des heures à regarder des anciens films. Ils vont fonder là-bas une communauté spirituelle. Des valeurs cinématographiques. La cinémathèque est, à l'époque, dirigée par Henri Langlois. C'est un maître à penser et un formidable pédagogue. Il a une conception du cinéma, il l'expose mais surtout, Langlois organise la programmation des films au musée du cinéma. Il choisit ses films en fonctions de leurs relations intrinsèques. Des films qui exploitent la même figure. (Exemple: "La règle du jeu" pour la profondeur de champs et "Citizen Kane" pour la profondeur de champs). Il fait du montage de films en quelque sorte ce qui favorise le regard sur le cinéma.

Quand on en regarde un deuxième, on a encore tout frais le souvenir du premier.

Il y a aura de gros problèmes de gestion à la cinémathèque française et Langlois sera limogé. Il y aura des protestations et les cinéastes de la nouvelle vague vont très fortement se mobiliser en faveur de Langlois et le considère comme leur père à tous.

En tant que critique, ils vont énoncer dans leurs textes toutes sortes de rejets et toutes sortent de célébrations. Ecrivant dans plusieurs revues dont les "Cahiers du cinéma", ils vont donc énoncer dans ces revues tout ce qu'ils rejettent. En 1954 paraît un texte emblématique qui s'appelle: "Une certaine tendance du cinéma français" et signé François Truffaut. Il s'agit d'une attaque en règle du cinéma français officiel, institué en France à l'époque. C'est un cinéma que Truffaut décrit comme celui du réalisme psychologique, un cinéma de scénaristes. Bref, un cinéma non cinématographique.

Il va fustiger Aurenche et Bost. Il va énoncer son refus de la grammaire classique du cinéma. Avec des figures d'écritures qui viennent des années 20 (fondu au noir, etc...). Refus du scénario, des dialogues littéraires, etc...

L'article va donner lieu à un vaste mouvement polémique et Truffaut, encore jeune, va avoir beaucoup d'ennemis à cause de ce texte et sera fustigé.

L'appellation "La politique des auteurs". La politique c'est le fait de reconnaître des cinéastes comme auteur. C'est le fait de reconnaître comme auteur Bresson, Rossellini, Hawks, etc.... dans "La Nuit Américaine" de Truffaut.

La politique des auteurs avec la politique des américains: Hawks, Hitchcock, Lubitch, Welles. Ensuite, le néo-réalisme italien avec la figure de Rossellini.

La nouvelle vague est donc un processus lent.

3. Projection

Il s'agit d'une série de court-métrages dans lesquels ces cinéastes vont apprendre leur métier. Ce sont des films qui sont vraiment bricolés. Ce sont des films réalisés par des gens à peine plus âgés que nous et qui veulent faire du cinéma malgré tout. C'est un cinéma fait avec très peu de moyen. On utilise toujours de la pellicule à l'époque. Ils ont beaucoup difficilement accès à l'outil cinématographique comme on peut l'avoir aujourd'hui. Ce sont des esquisses préparatoires les films qu'on va voir. Ce sont des films dans lesquels les cinéastes se sentent libre.

4. Une école à part entière.

Michel Marie. Ce qui permet de la reconnaître comme école à part entière, c'est l'homogénéité sociale des cinéastes du noyau dur, une conception du cinéma partagée, etc.... (cfr plus haut). Contribuent à reconnaître la nouvelle vague comme une école.

Le programme esthétique

C'est donc bien un cinéma qui s'inscrit dans l'histoire sur le mode de la rupture. Sur ce qui se faisait jusqu'alors et de rompre avec un mode de production qui est celui des studios dans le but de réaliser des films personnels. Des films réalisés par leur auteur. Les différents court-métrage que nous avons vu ont tous été écrits ou co-écrits par le réalisateur.

Ils vont refuser l'esthétique traditionnelle des studios sans pour autant imposer une nouvelle esthétique qui serait codifiée. Ce qu'ils refusent ouvertement dans le cinéma classique est de réaliser des films à partir des codes.

C'est un cinéma d'auteur qui revendique un statut d'auteur. Le réalisateur est le véritable auteur du film. Dans le cinéma classique, on considère que l'auteur est le scénariste, c'est celui qui écrit.

Il s'agit de s'opposer à la division du travail qui caractérise la réalisation de studio et de faire porter le film sur la seule épaule de l'auteur.

C'est un cinéma de metteur en scène. Le scénario est secondaire.

On peut avoir une première idée de la rupture de la nouvelle vague avec le cinéma de studio en comparant deux films réalisés dans les années 50. Un au début: "Le casque d'or" et en 59: "A bout de souffle" de Godard.

Il y a un gros plan de visage d'une part et un plan d'ensemble de couple et on voit le traitement stylistique des images. On a soigné les costumes et éclairages dans le premier film. Ensuite, on voit comment l'éclairage est contrôlé particulièrement soigné par les petits reflets lumineux sur le visage de Simone Simonet. .

A l'inverse, Godard va filmer dans les rues de Paris. Il n'hésite pas à filmer l'actrice en contre-plongée sur fond de ciel. Il fait des plans en rue dans de long travelling qui sont filmés à partir d'une chaise roulante car Godard n'a pas de sous. Sans qu'il y aille de préparation du lieu de tournage. On voit donc les passants dans la rue qui regardent la caméra. Godard conserve tous ces éléments-là dans le film.

Autre exemple: "Casque d'or" d'une part de Jacques Becker et "Tirez sur le pianiste" de Truffaut.

En ce qui concerne les codes du langage cinématographique classique, les cinéastes ne vont plus avoir le souci du découpage et ensuite du montage en raccord. Il n'y a plus guère de soucis pour faire en sorte que les plans soient raccordés les uns aux autres. Ils sont soignés et chez Godard, plus particulièrement, on va trouver des plans qui sont montés par la technique du faux raccord. Dans la logique du cinéma classique, c'est un raccord qui ne fonctionne pas bien (saute d'axe par exemple). Chez Godard, on va trouver des faux raccords qui sont tout à fait délibérés. Il n'y a plus de continuité visuelle. On a des plans qui semblent sauter d'un à l'autre. Exemple dans "A Bout de Souffle" de Jean-Luc Godard.

Premier plan: voiture de Belmondo

Deuxième plan: on voit la voiture de Belmondo dépasser

Troisième plan: on voit un camion et des arbres.

Quatrième plan: d'autres voitures. On voit donc des voitures différentes de plan en plans et des endroits différents.

Plus tard, dans le film, Belmondo va abattre un policier en 4 plans. Il ne regarde pas le policier à cause d'un faux raccord. Un gros plan de la main, un gros plan du barillet du revolver et enfin, un gros plan du canon du revolver.

Ce type de montage a pour effet de donner une grande hétérogénéité des plans.

Première conséquence: On ne succombe plus au piège de l'illusion.

Deuxième conséquence: On est face au film comme face à la réalité elle-même. Il n'y a jamais de continuité dans la réalité, il y a pleins de choses qui interviennent.

Autre exemple de faux raccord dans "A Bout de Souffle" qui est une saute d'axe. On voit des voitures aller dans un sens dans un plan et dans le deuxième plan, on voit des policiers rouler dans l'autre sens alors qu'ils sont en train de suivre Belmondo!

Il y a aussi un montage elliptique et des faux raccords dans "Une femme est une femme" de Godard.

Chaque fois, on a des angles de vues qui ne raccordent pas. Ils sont habillés de la même façon mais on ne saurait pas reconstituer l'espace autour d'eux de manière continues.

Il y a une volonté délibérée de pratiquer un dérèglement des codes et des codes du langage cinématographique tout particulièrement.

Cela passe aussi par une volonté d'expérimenter et d'improviser, de faire confiance à ce que Rossellini appelait l'inspiration du moment. A ce qui n'a pas été prévu, écrit dans le scénario.

On va intégrer dans le film des choses improvisées au moment où on les jouent. On laisse faire le hasard, on n'écrit pas les dialogues et on intègre dans le film la matière que l'on a.

Dans "Les Mistons", il y a toute une séquence où Bernadette Lafont fait la sotte devant la caméra. Elle regarde la caméra (rupture de code), elle joue avec la caméra, se détourne, rit. Ce n'est pas un plan prémédité! Cela s'inscrit dans l'esthétique de ce film. C'est quelque chose qui s'est passé au moment du tournage et Truffaut l'a gardé au moment du montage.

Dans "Pierrot le Fou", lorsqu'ils sont sur une île, on voit la femme déambuler sur la plage en disant "Qu'est-ce que je peux faire, je ne sais pas quoi faire". C'est une phrase qu'elle disait tout le temps au moment du tournage. Elle a été trouver Godard car elle ne savait pas comment jouer et lui a dit de dire cette phrase au moment du tournage!

L'énervement de l'acteur si une porte ne s'ouvre pas et que cela est vrai au moment du tournage, Godard le garde tandis que Fritz Lang ferait réparer la porte.

On tourne en extérieur et en son direct. Parmi les extérieurs qui sont privilégiés sont Paris. Même si Godard est suisse, ils sont parisiens de coeur parmi les cinéastes de la nouvelle vague.

Autre caractéristique, c'est la cinéphilie. Les cinéastes de la nouvelle vague en sont venu à faire des films par leurs goûts du cinéma. Ils vont, très souvent, faire des citations de films qu'ils connaissent dans leurs propres films. Ou bien sur celui de la parodie. Il y a la citation de l'arroseur arrosé dans "Les Mistons" de Truffaut.

Autre exemple dans "A bout de souffle". Belmondo joue un personnage de truand directement inspiré des films noir américains. Ce film est dédié à la Monogram Pictures qui produisait des films noirs à petits budgets. Dans une scène, on voit Belmondo devant

un cinéma regardant une affiche avec Alfred Bogard et refait le même geste que ce dernier.

Il y a aussi des citations comme dans "Les Mistons". Les amoureux vont voir "Le coup du berger" de Jacques Rivette.

C'est un cinéma extrêmement cultivé. Il y a de très nombreuses citations littéraires, picturales, musicales ou encore toutes sortes de choses qui témoignent d'une vaste culture qui est celle des cinéastes et des comédiens qui travaillent avec eux. Toute cette culture apparaît dans les films de diverses manières. Dans "Les 400 coups" de Truffaut, le petit Antoine est un cancre qui ne cesse de brosser l'école parce qu'il s'y ennue et pour faire les 400 coups. Mais il adore les romans de Balzac. Il va même faire une rédaction en classe en se souvenant de textes de Balzac mais le professeur reconnaîtra Balzac dans son texte et recevra une claque.

Dans "Une femme est une femme", il y a une dispute et ils le font en montrant des noms de romans pris dans la bibliothèque "Monstre", "Te faire foutre", "Filou", etc... C'est une dispute conjugale sans avoir dit un mot.

La stratégie économique de la nouvelle vague. Ce sont des jeunes qui veulent faire du cinéma sans avoir de l'argent et ont réussi grâce à la révolution des petits budgets. Il n'était pas courant de faire des films qui ne coûtaient rien. En général, un film coûte cher! Ils travaillent avec peu de moyens, en filmant chez eux directement. Ils travaillent sans éclairage ou très peu, juste ce qu'il faut. On n'utilise pas d'acteurs vedettes. On utilise des copains ou eux-mêmes. On n'utilise pas de machinerie. On utilise la caméra à l'épaule ou bien sur une chaise roulante pour handicapé. On exploite la débrouille à tous les niveaux. Cela donne quand même des films.

Cela dit, cela ne suffit pas pour en faire des longs métrages en 35 mm. Ils seront aidés par Claude Chabrol qui va faire en 57, un héritage important et faire sa propre maison de production. Il apparaît que ces films qui n'ont rien coûté vont être appréciés par le public et vont faire de l'argent. Les producteurs vont se rendre compte qu'ils se font beaucoup d'argent sur des films réalisés avec très peu de moyens.

Il y a quelques grands producteurs qui vont comprendre l'intérêt de travailler avec ces cinéastes: De Beauregard, Brauneberger, Dauman vont comprendre qu'on peut faire du cinéma avec peu de moyens et vont les aider.

Il y a une série de grands acteurs qui vont émerger: Bernadette Lafont, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Gérard Blain, etc...

Séance 20

Le cinéma italien moderne

La séance de répétition est reportée au 6 mai au lieu de la semaine prochaine!

Comment le cinéma italien est passé du néo-réalisme au cinéma moderne? Ce sera le but de cette séance de cours

1. Les lendemains du néo-réalisme: les années 50

Le néo-réalisme s'est très vite académisé et est devenu un "nouveau classicisme". La mode est passée de mode et le néo-réalisme va s'effriter tout doucement au début des années 50. Parallèlement à cela, on va assister au re-développement de l'industrie. L'industrie italienne va bénéficier du plan Marshall (cfr. livre sur le XX^{ème} siècle). C'est la rentabilité qui va primer sur les questions esthétiques et politiques. Abandon du néo-réalisme et l'industrie reprend ses droits.

Cette production industrielle promet le pittoresque (de pacotille), un pittoresque gentil, plaisant, qui ne prête pas à la réflexion. Un pittoresque régional, on peut aussi parler d'un régionalisme italien ou d'un exotisme régional. Les films de cette période met en évidence les différences régionales de l'Italie. (En France "Bienvenue chez les Ch'tis" est de l'exotisme régional.)

Autant le néo-réalisme exaltait des valeurs populaires, ici, on parle de populisme avec une arrière-pensée conservatrice.

C'est un cinéma de comédie, d'un comique parfois grossier, grillard mais qui renoue avec la comédie de moeurs qui caractérisait le cinéma italien des années 30 de la période dite des "téléphones blancs".

C'est une période de films en série, ce qui va engendrer des recettes importantes qui vont permettre à l'industrie de se refaire une santé.

Le premier exemple est la série des "Don Camillo". Etonnement, le premier film de cette série est faite par un français: Julien Duvivier avec "Le petit monde de Don Camillo".

Histoire d'un curé de campagne et du maire du village qui est communiste montre cette Italie partagée entre pouvoir catholique représenté par le curé et pouvoir communiste représenté par le maire. Il ne faut pas chercher un discours politique mais l'enjeu réel est l'exotisme régional.

Deuxième série: "Pain, amour et ..." (les trois petits points changent d'épisodes en épisodes) réalisé par Luigi Comencini. Jeune sauvageonne dans un petit village et un fringant maréchal interprété par Vittorio de Sica. Comédie régionaliste italienne.

Cette production commerciale se développe notamment grâce au système des co-productions, avec la France (qui a des liens étroits à ce moment avec l'Italie). Il y aura de nombreux films franco-italiens. Ensuite, des co-productions avec les Etats-Unis. Ils envahissent le marché avec leurs films et pour assurer leurs mains mises sur l'industrie cinématographique, ils enverront des techniciens, metteurs en scènes, acteurs à Cinecittà. (Modèle de studio calqué sur Hollywood).

Ce modèle a pour effet que les grands metteurs en scène du néo-réalisme des années 40 vont avoir plus de difficulté à faire des films (Visconti ne fera plus de films pendant longtemps). Rossellini va changer sa manière de travailler.

Rossellini est mis sur la touche puisque l'industrie occupe le terrain et il ne souhaite pas travailler de cette manière-là.

On a une situation du cinéma italien dans les années 50 qui est totalement inversée par rapport aux années 40. La situation économique était mauvaise dans les années 40 mais on produisait des films de qualités alors que dans les années 50, la situation économique était plus favorable mais on produisait de moins bons films.

Mais il y a des films marginaux, d'exception de Rossellini, Visconti ("Bellissima" en 1951) et puis, il y a les films qui sont, alors, réalisés par ceux qui vont devenir les tous grands représentants de la modernité en Italie mais qui sont toujours dans leur phase d'apprentissage.

Les années 50 sont donc bien des années de transition.

Deux films emblématiques de cette transition: "Lo Sceicco Bianco" de Federico Fellini (1952) ("Le Scheik blanc" mais traduit réellement par "Courrier du coeur"). Ce film raconte une histoire très commune: Une jeune femme, d'origine populaire, vivant de manière très modeste et qui s'ennuie, a pour seul passe-temps, la lecture de romans-photos. Il y avait de gros moyens investit pour produire les romans-photos à l'époque. Elle va rencontrer son Scheik blanc et va se laisser rentrer par l'univers de son roman-photo et va à un tournage de roman-photo. Mais tout cela n'est qu'un visage et non pas la réalité. Elle va se rendre compte de la vraie personnalité de son Scheik Blanc.

Il y a un mélange de plusieurs choses: ce film se passe dans le milieu des petites gens, un milieu modeste dans lequel on n'a que le rêve et le roman-photo. Il y a un ancrage dans la réalité sociale qui poursuit la tradition du néo-réalisme. Mais il y a aussi de la comédie teintée de mélo-drame.

Enfin, on retrouve des choses qui sont propre à l'univers de Fellini: le monde du spectacle. Le spectacle est là comme cadre et cet univers qui est propre à Fellini se résume dans une phrase qui est prononcé dans le film qui est: "La vraie vie est dans le rêve mais le rêve conduit parfois à de funestes abîmes". C'est l'impossible conciliation du rêve et de la réalité qui est la caractéristique du film mais aussi de l'époque.

Deuxième film représentatif de cette période: "Bellissima" de Luchino Visconti (1951). C'est l'histoire d'une jeune mère, qui a une petite fille. Et qui voudrait tellement que sa petite fille devienne une star du cinéma. La maman va apprendre qu'un cinéaste (interprété par un vrai cinéaste de Cinecittà de l'époque), travaillant à Cinecittà organise des auditions parce qu'il recherche une petite fille pour jouer dans un film. La maman présente sa petite fille et va arriver le matin de l'audition, se rendre compte qu'il y a en a 250 comme elle. Cela se fait très vite et c'est filmé réellement dans les studios de Cinecittà, tourné avec les moyens de l'industrie (du monde, caméras, plateau). La petite fille est encore plus impressionnée et se met à pleurer devant tous ce monde.

On est encore dans un milieu modeste dont la mère veut que sa fille aie de l'argent. Un monde de rêve fait de paillette mais un rêve qui conduit à de funestes abîmes car cette envie de faire de sa fille une star de cinéma la fera renvoyer à sa dure réalité de la vie.

2. 1960, le renouveau

En 1960, on perçoit tout à coup un véritable renouveau du cinéma italien. En 1960, vont sortir presque simultanément 4 grands films :

“La Dolce Vita” de Fellini, “L’avventura” de Antonioni, “Rocco et ses frères” de Visconti et “Accattone” de Pasolini. Quelque chose de nouveau se passe à ce moment-là et témoigne d’une conception du cinéma très différente et donc, d’un renouvellement formel du cinéma italien. On peut considérer que ces 4 films constituent le début du modernisme italien ou de la modernité italienne.

Que s’est-il passé ? Pourquoi ce renouveau autour de 1960 ?

Tout d’abord, on constate qu’il se passe en Italie quelque chose de comparable à ce qu’il se passe en France. Pourtant, on ne parle pas de nouvelle vague italienne et cela serait incorrect. Néanmoins, il y a des éléments de comparaisons.

1. Le rôle important de la cinéphilie, des revues de cinéma et des ciné-clubs. En Italie, comme en France, le cinéma se fait de plus en plus reconnaître comme un Art et une culture et il y a un public de plus en plus nombreux qui apprécie les films d’auteurs. Un nouveau public apparaît, formé par ces revues et ces ciné-clubs. Publics qui ont des exigences fortes à la qualité des films. Les producteurs vont s’en rendre compte et vont admettre que la qualité d’auteur n’est pas forcément anti-commercial. Les producteurs italiens, observant la situation en France vont vouloir donner leur chance à de jeunes cinéastes et leur donner la possibilité de passer au long-métrage. La différence avec la situation française est cependant, la venue. En France, la nouvelle vague était le fait d’un petit groupe de cinéastes qui étaient des critiques de cinéma, qui n’étaient pas formés dans une école mais qui voulaient faire des films à tout prix. Le renouveau italien est le fait de cinéastes déjà bien établis. Ce sont des gens qui ont déjà de longues expériences et qui vont évoluer. Le seul qui n’en a pas est Pasolini. “Accattone” sera son premier film. Mais il était déjà connu avant en Italie car il était un célèbre poète. On peut considérer que le renouveau du cinéma italien autour de 1960 n’est pas un phénomène de rupture. On peut, par contre, parler de maturité. Le cinéma italien acquiert une certaine maturité.
2. La nouvelle vague avait renoncé au scénario (c’est ce qu’il prétendait, Godard l’a fait, Truffaut beaucoup moins). Le cinéma se valait par sa mise en scène et non par le scénario. Avec les cinéastes italiens, c’est tout le contraire. Le renouveau du cinéma italien s’inscrit à l’intérieur du système de studios. C’est dans le système de studios qu’une voie va s’ouvrir pour faire des films différents. Il y aura toujours des scénarios, on travaillera toujours avec des scénaristes si ce n’est que le cinéaste ou metteur en scène travaille avec plusieurs scénaristes. C’est ainsi que cette nouvelle modernité qui se met en place en Italie en 1960 met en place beaucoup de scénaristes dont Tonino Guerra. La plupart des grands films de la modernité italienne seront écrits par ou avec l’aide de Tonino Guerra.
3. Enfin, il y a un renouveau, certes, mais en même temps, ce renouvellement ne passe pas par une rupture des codes et des codes de langages (faux raccord dans la nouvelle vague par exemple). On ne va pas dénoncer les codes cinématographiques. La modernité se situe à d’autres niveaux dans les films.

3. Michelangelo Antonioni (1912-2007)

Antonioni, récemment décédé (la même semaine qu'Ingmar Bergman), va commencer sa carrière assez tôt. Tout d'abord en réalisant des documentaires mais en travaillant aussi au fameux Centro expérimentale de Rome. Ce centre d'étude du cinéma créé à Rome à la fin des années 30. Et, là-bas, Antonioni va étudier le cinéma par le film. Ainsi, par exemple, il va longuement analyser à la table de montage une séquence très célèbre du film "L'argent" de Marcel L'Herbier. Film français des années 20. Il se servira de cette analyse, en 1962 pour faire un film.

Il commence en faisant des films documentaires et puis, en 1950, il réalise son premier long-métrage de fiction. "Chronique d'un amour" en 1950. Lorsqu'on a, en 1962, interrogé Antonioni sur ses débuts en 1950, il a répondu ceci:

Cfr Verso de la feuille jointe.

Ce texte montre bien que Antonioni, quand il réalise son premier long-métrage, a vraiment le sentiment d'arriver après le néo-réalisme, dans une situation "d'après-après" guerre. Il va rompre avec les postulats du néo-réalisme: le rapport entre l'homme et son milieu qui doivent être saisi globalement. On ne dissocie pas l'individu de son milieu. Ce qui est important, c'est de dépeindre la réalité, la réalité la plus objective. Antonioni, lui, quand il entreprend "Chronique d'un amour" (1950) s'intéresse aux relations de l'individu avec lui-même ou avec ses proches. Avec ses sentiments (à prendre au sens large du terme (sentiments amoureux, sentiments d'existence (pour soit et pour les autres))). Le cinéma d'Antonioni a été considéré comme un cinéma existentialiste.

Le cinéma comme porteur des symptômes d'une évolution. On ne cherche plus à dépeindre un milieu social, de montrer ce que la guerre a pu exercer sur l'évolution de la société. Au contraire, on s'arrête sur la dimension psychologique et même, au-delà, sur tout ce qui sera considéré comme le refoulé. Sur tout ce qui ne s'exprime pas mais qui n'en est pas moins agissant dans le comportement des individus. Bref, on va tenter de montrer ce qui ne se montrait pas auparavant: la vie intérieure.

Dans les années 50, le cinéma d'Antonioni se cherche. Ses films sont des expérimentations. Dans "Chronique d'un amour" (1950), il raconte comment un industriel milanais engage un détective pour en savoir plus sur le passé de son épouse. Il y a là dans ce scénario, quelque chose de classé. Cela rappelle "Monsieur Arkadin" d'Orson Welles.

Quelques autres films des années 50: "Le cri" (1957), histoire d'un couple qui se défait. D'un homme qui est désespéré par la fin de son histoire amoureuse. On découvre que dans ce film, comme dans les autres, Antonioni s'intéresse plus particulièrement à l'individu, au couple mais aussi à l'impossibilité de communiquer. Mais aussi, à cette espèce de trou vers lequel les individus sont aspirés. Le trou, le vide intérieur, lorsque tout à coup, l'homme ne sait plus à quoi s'accrocher, lorsque tout à coup, l'homme ne sait plus où il va et qu'il commence à errer. C'est un des thèmes l'errance. Mais il y a aussi l'absence.

Cette dimension-là va être développée, creusée, par Antonioni et occuper finalement tout l'espace du film.

Quand on voit comment Antonioni a évolué jusqu'à "Avventura (1960), il n'a fait que développer une thématique sur le monde. "Avventura" n'est pas du tout un film qui rompt avec ce qui précède. C'est un film qui va radicaliser les options principales prises par Antonioni dans les années 50.

"Avventura" est un film difficile à regarder. Avec une histoire très simple mais rocambolesque. Deux jeunes femmes issues de riches familles se rejoignent un matin

pour faire une ballade en bateau accompagnées d'hommes, d'amis. Ils débarquent dans une île qui semble déserte. Le petit groupe se disperse et puis on se retrouve pour repartir et c'est à ce moment-là qu'on se rend compte qu'une des jeunes femmes a disparu. On part à sa recherche mais on ne retrouve aucune trace. Finalement, à la tombée du jour, on décide de repartir sans la jeune fille. Ce qui est le plus surprenant, alors qu'Antonioni met une trame narrative avec une énigme, il va l'abandonner en cours de route et ne va plus se préoccuper à donner une solution à cette énigme. Une de ces deux jeunes femmes va se lier avec l'ancien petit ami de la disparue qui, lui aussi, va oublier cette femme qui a disparu et une histoire va se nouer entre eux et ils vont oublier cette femme disparue qui était son amie et à l'autre, sa petite amie. Il y a l'oubli mais aussi l'émergence d'un nouveau sentiment amoureux. Le film va suivre cette nouvelle histoire d'amour entre cet homme et cette femme qui n'ont pas de but particulier ni de besoins particuliers. Qui vont errer, partir à l'aventure au sens premier du terme. C'est-à-dire sans savoir ce qu'il va advenir.

Film étonnant, surprenant qui rompt avec le schéma des films classiques au profit du portrait extrêmement détaillé, minutieux de ces deux personnages, sur comment ils se sentent et leur relation.

L'épure narrative est à mettre en rapport avec l'épure visuelle. Antonioni préfère les plans qui sont vides. Montrer des hommes dans un monde désertique ou déserté. Il n'hésite pas à montrer dans un plan de grands pans de murs pour montrer le vide intérieur des personnages.

Trois grands films d'Antonioni dans les années 60:

"L'Avventura", "L'éclipse" (1962), "La notte".

La question de la disparition va revenir plus tard, dans les années 70 avec Jack Nicholson avec le personnage joué par Nicholson qui veut changer de vie. Il va faire la connaissance d'un autre homme, d'un américain. Cet homme va décéder et sur un coup de tête, il va endosser l'identité de l'autre et puis, forcément, il va se retrouver avec quelques casseroles qu'il avait dans les pattes. Ce qui compte ici est qu'on va suivre un personnage qui se fait disparaître lui-même et qui se retrouve face à un vide qui n'est plus intérieur mais vide de lui-même, vide d'identité. Le personnage de Nicholson va vouloir être retrouvé par la famille. C'est un personnage confronté à son propre vide existentiel.

Les figures principales du cinéma d'Antonioni ont été appelées l'esthétique de la disparition. Le vide que cette disparition provoque.

Deuxième caractéristique et qui est très importante car on va la retrouver chez bon nombre d'auteurs par la suite. C'est la distinction que fait Antonioni entre temps fort et temps mort. Dans le cinéma classique, le récit classique est ponctué par des temps forts (des moments d'actions très construits avec du suspense et qui entraînent le spectateur). Le cinéma classique a organisé ses temps forts selon des schémas narratifs qu'il veut chercher dans la politique du récit tiré d'Aristote. Le cinéma classique donne la primauté au temps fort. Antonioni va travailler à l'opposé, il va privilégier les temps morts. Les temps forts vont littéralement passer à la trappe, ne seront quasiment jamais montrés. Antonioni va prendre son temps pour décrire des moments où il ne se passe rien. Des moments qui ne font avancer en rien l'action. Des moments d'attentes. Ou bien des moments de regards, de dialogues, des choses qui passent devant les personnages. Pour Antonioni, ce sont ces moments-là qui sont les plus importants car ils rendent compte de la vie intérieure des personnages. Dans "Professione reporter" (1974), il y a de l'action dans le film mais on ne le montre pas. La caméra sort de la pièce où dort Nicholson et lorsqu'elle rentre dans la pièce, il s'est fait tuer.

Il y a des ellipses et des amplifications pour donner de l'importance à des petits détails.

Des expressions, des petits gestes. On donne la primauté à l'accessoire, au temps mort,

au digressif et on l'amplifie. La notion de vide est centrale dans ce cinéma-là. Le vide qui est à la fois intérieure dans le récit.

Dernière chose, ce cinéma donne l'image d'un monde dont on a dit que c'était un monde en morceau. Le monde que représente Antonioni est un monde hétérogène. Il va tenter de dépeindre un monde où les choses ne collent pas entre eux (on est loin de l'homogénéité du cinéma classique avec le bon et le méchant).

4. Pier-Paolo Pasolini (1922-1975)

Il est au départ un poète réputé, reconnu. En même temps qu'un théoricien. Pasolini a écrit des textes théoriques sur l'Arts, la littérature et est connu dans le domaine de la sémiologie. C'est une figure troublante, tourmentée, souvent comparée aux artistes maudits. Il a été assassiné en 1975 par un voyou dans un terrain vague dans la banlieue de Rome. Une fin atroce et floue qui colle assez bien au personnage.

Trois grands cycles dans l'oeuvre de Pasolini:

"Accatone" (1960), par exemple dans lequel Pasolini rentre dans les milieux des petites frappes, des proxénètes. C'est encore proche du néo-réalisme mais cela n'est pas misérabilistes. Il n'y a pas de vision "sociologisante". Il y a quelque chose de la sublimation. Les personnages sont des personnages qui sont souvent coupés de leur monde, déconnectés, qui se cherchent. Qui cherchent une harmonie qu'ils ne trouvent pas. Ils cherchent le sens des choses, un sens aux choses.

Le film, par contre va décrire ce travail de recherche en jouant souvent sur une opposition caractéristique de l'oeuvre de Pasolini: Le sordide et le sublime. Ainsi, "Accatone" (c'est le nom du personnage) est un pauvre type qui n'hésite pas à exploiter les autres et les femmes en particulier. Il a un parcours chaotique et c'est cela qui est l'objet du film. Le film ne cherche pas à donner un sens mais le film va montrer que cette recherche du sens à quelque chose qui peut toucher avec le sublime. Pasolini va le traiter par l'adjonction de la musique de Jean-Sébastien Bach: "La passion selon Saint-Jean". Laissant la place à la musique dans les scènes les plus sordides (exemple, cette musique lorsqu'une prostituée se fait attaquer).

Deuxième cycle. Pasolini va s'attacher aux récits bibliques et réalisera "L'Evangile selon Saint Matthieu" (1964), "Médée" (1970), etc...

Enfin, il y a un cycle "crypto-érotique" qui sont souvent des paraboles et qui ont une dimension érotique. "Théorème" raconte la désintégration d'une famille bourgeoise et moderne. Tous sont un peu perdus. Ils ne comprennent plus très bien quel sens à leur vie. Dans cette famille va apparaître, un beau jour, un beau jeune homme, une espèce d'ange. On comprend très vite que c'est un ange qui exerce sur chacun des membres de la famille un envoûtement qui leur fera prendre conscience de ce qu'ils sont réellement par la jouissance sexuelle. Cet ange fera l'amour à chaque membre de la famille.

Ensuite, Pasolini va s'attacher au cycle de la vie avec des films haut en couleurs.

Adaptation: "Les contes de Canterbury", etc...

Enfin, il y a ce film totalement hors norme qui est "Salo, ou les 120 journées de Sodome" (1975) qui est à la fois une dénonciation du fascisme en même temps qu'une adaptation de Sade couplé à une adaptation de l'enfer de Dante. Ce film évoque la fameuse république de Salò. C'est un film extrêmement violent avec des scènes presque insoutenables de meurtres, de viols, d'injections d'excréments, de scènes sado-masochistes. Il y a une expérience du spectateur face à ses horreurs. Tout le film prend

son sens dans la dernière scène du film qui est une scène de torture et qui est exposée, mis en scène pour le plaisir de ceux qui se mettent à regarder cette scène. Cette scène est liée au plaisir du déplaisir du spectateur et qui pousse ce film dans les retranchements du cinéma.

Le cinéma de Pasolini est un excès dans la violence, l'érotisme. Ecart entre la mythologie et la réalité. Ecart entre le cru et la beauté. Ecart entre l'érotisme et la quête religieuse.

5. Federico Fellini (1920-1993)

Au départ, Fellini est un journaliste qui commence à travailler pour la radio puis pour le cinéma dès 1939. Il sera, notamment, scénariste des films de Rossellini comme "Rome, Ville Ouverte". C'est en 51 qu'il fait son premier film: "Les feux du Music Hall" dans lequel on découvre l'univers de Fellini qui est celui du spectacle (le clinquant et les paillettes). Et on retrouve cela dans toute son oeuvre.

"I Vittelloni" (1953) Bande de désœuvrés qui veulent s'amuser.

"La Strada" en 1954. Avec Giulietta Masina qui est la femme de Fellini. La petite Julietta qui joue le rôle d'une jeune fille un peu simplette. Achetée à ses parents par un homme de cirque de rue. Qui va de place en place pour montrer sa force virile (il casse des chaînes sur son torse). La petite fille joue du tambour et récupère l'argent. Ce sont deux opposés: La grande brute virile et l'autre, une espèce d'ange, une âme innocente, fragile. Le film montre comment ils vont s'opposer et se découvrir, malheureusement trop tard. C'est un film extrêmement poétique et touchant.

Puis vient "La Dolce Vita" en 1960. Ce qui fait la marque du cinéma de Fellini est son rapport avec lui-même. C'est-à-dire la façon dont il s'inscrit lui-même, la façon dont il parle de lui. Dans "La Dolce Vita", un journaliste pour la presse people qui s'occupe des stars, qui fricote avec les paparazzi et n'a aucune morale. On va suivre les déambulations de cet homme qui ne s'intéresse à pas grande chose à part les choses frivoles, passager. On voit des séquences qui ne se raccordent pas les unes aux autres mais font partie d'une existence.

Plus tard, en 1963, Fellini réalise "8 1/2" dont le personnage principal est un cinéaste qui n'arrive pas à réaliser un nouveau film. Il rencontre de nouvelles femmes. Bref, portrait de Fellini qui n'a pas du tout une crise d'inspiration mais dans ce film-là, va parler de ce problème-là. "8 1/2" est en fait le vrai 8ième film et demi qu'il a réalisé.

Fellini parle de lui. Il y a toujours cette dimension biographique mais romancé, avec une part de fiction. On ne sait jamais quel est la part d'invention.

Il y a des thématiques récurrentes:

- La religion (dans "La Dolce Vita"). Le film commence par une scène du saint-sauveur transporté par hélicoptère au-dessus de Rome. "Roma", à la fin du film, il y a un défilé de mode pour ecclésiastique. On parle de la religion en tant que spectacle. La religion comme mascarade. Ce qui ne veut pas dire que Fellini n'a pas de préoccupation spirituelle. Fellini est un homme religieux mais ne s'intéresse pas à l'institution religieuse.
- La femme. La femme "felliniennes" est une femme bien en chair qui a un érotisme voluptueux et qui pèse sur la conscience des jeunes enfants. Cette dimension érotique est

très plaisant, gaie. On retrouve cela dans la fameuse scène de la fontaine de Trevi dans "La Dolce Vita". Il y a une scène de séduction amoureuse sous la fontaine de Trevi. Il y a des scènes de bordels dans les scènes de bordels. Il y a deux types de bordel: pour les pauvres (les filles descendent par un escalier) et pour les riches (les filles descendent par un ascenseur).

6. Projection

Dans "Roma", il y a une dimension biographique. Il y est réellement interrogé et on le voit réellement filmer. "Roma" est le portrait d'une ville. Le récit est très fragmenté. Fragmenté parce que ces scènes renvoient à des époques différentes: contemporaines, les années 30 (la période fasciste, l'enfance de Fellini) et la période de l'antiquité. Se promener dans Rome, c'est faire un voyage dans le temps. C'est difficile de faire le portrait d'une ville donc Fellini va montrer qu'il est impossible de tout montrer et il va avoir un discours global. La question du point de vue va revenir à plusieurs reprises. Fellini va nous montrer le film en train de se faire. C'est la reconnaissance qu'il est impossible d'avoir une vue globale d'une ville mais il y a l'intérêt de montrer cette ville par diverses vues partielles et point de vue partielle de cette ville.

Cette multiplication des points de vue renvoient à un seul point de vue qui est celui de Fellini lui-même. C'est sa vision de Rome. A partir de ses propres souvenirs et de ce qui l'émeut dans cette ville.

La réflexivité est très présente dans ce film. Le cinéma est partout, que ce soit dans de grandes affiches ou bien la famille qui va au cinéma, etc... Le film, de ce point de vue-là exerce une certaine réflexivité.

Cours du 06/05/08

Déroulement de l'examen:

Appel à 8h30!

1ère question: Question générale sur la matière vu au cours. Question de pure connaissance mais qui prend une forme particulière. La question porte toujours sur deux séances. Nous avons parlé du cinéma burlesque, nous avons reparlé du burlesque à propos d'autres cinéastes 'Jean Renoir ou Jacques Tati. On peut demander ce qui différencie le burlesque des années 20 et le burlesque de Jacques Tati. Il faut parler de l'un et l'autre et établir des points de comparaison. Qu'est-ce qu'il y a de commun et en quoi est-ce qu'on les distingue?

Il peut nous donner une date en 1895 et 1995 et il peut nous demander où en est le cinéma en 1915 par exemple. Et de passer en revue la situation du cinéma dans les différents pays.

Cela peut être des comparaisons entre cinéastes. Même des cinéastes qui ne sont pas comparables. Exemple: Comparaison entre Hitchcock et Antonioni. Cela ne veut pas dire qu'il y a des éléments communs mais sur la manière dont il traite un problème au cinéma avec quel moyen le font-ils?

Les étudiants qui n'ont pas réussi le QCM sur René Raymond:
Une petite question d'histoire générale. Il est obligatoire de savoir y répondre pour poursuivre l'examen.

La troisième question d'examen est une question sur notre travail. Illustrer notre réponse par des éléments du film ou par d'autres films (comme ceux montrés au cours).

Différence entre genre/école/mouvement:

Le genre:

Le genre est donc une catégorie de films établies, a priori par l'industrie (du cinéma en l'occurrence). Mais c'est aussi vrai pour la musique, la littérature. Établie a priori donc, elles ont des caractéristiques fondées en amont de la réalisation du film. Un film de genre est un film qui s'inscrit dans cette catégorie.

Un genre est donc codé. Ces codes sont respectés par l'équipe de production du film. Ces codes sont de 3 ordres:

- Les codes référentiel
- Les codes cinématographiques
- Les codes narratifs

Le genre a pour fonction de permettre au spectateur de choisir le film qu'il veut voir. La notion de genre est indissociable de l'industrialisation du cinéma. À partir du moment où l'on est dans un cinéma dit d'auteur. L'auteur n'étant pas une donnée intégrée par l'industrie, forcément, l'auteur peut, s'il le souhaite, produire un film de genre, ou se situer en dehors de la logique des genres. La logique de genre n'a plus vraiment cours dans le cinéma moderne.

Elle domine le cinéma hollywoodien et le cinéma classique. Sacha Guitry se présente comme auteur.

Godard présente son film "Une femme est une femme" comme une comédie musicale. "À bout de souffle" comme un film noir.

Le mouvement:

Le mouvement ne concerne pas les films mais les hommes, les cinéastes. À certaines époques, dans certains pays, on va constater qu'un certain nombre de cinéastes partage une même conception du cinéma. Travaille avec les mêmes moyens. Ainsi, on peut parler du réalisme poétique comme étant un mouvement. On va reconnaître (ce sont souvent les historiens) a posteriori, on des préoccupations sociales, font des films de studios, s'inspire de la réalité sociales, etc... On va reconnaître un certains nombre de caractéristiques communes à ces cinéastes-là.

L'école:

L'école est quelque chose de beaucoup plus précis. C'est une notion qui vient de l'histoire de l'art ou de la littérature. Une école est constituée d'artistes, d'auteurs, qui en général, se connaissent. Ensemble, ils décident de produire des œuvres (picturale, littéraire ou cinématographique) qui ont des caractéristique communes. Ils expriment ces notions du cinéma dans des manifestes. L'école surréaliste est un ensemble de poètes (surtout) et d'artistes peintres et quelques autres, qui se connaissent, partagent une même conception de l'art et de la littérature et le reconnaissent dans le manifeste d'André Breton en 1924. La notion d'école peut aller jusqu'à un processus d'inclusion ou d'exclusion. Le petit groupe va inclure, au sein du groupe un artiste qui était à l'extérieur auparavant. André Breton était passé maître dans ce processus d'inclusion ou d'exclusion.

Des écoles en peintures: impressionniste, expressionniste,

Des écoles au cinéma: impressionniste, nouvelle-vague.

Qu'est-ce qu'un plan séquence:

Différence entre vue-tableau-plan. La vue est produite par les frères Lumières, le tableau caractérisent les films des premiers temps. Et le plan repose sur le découpage de l'action en différent plan. Le plan est le découpage de l'action en plan. La notion de plan est indissociable de la notion de découpage. Des cinéastes vont vouloir mettre en scène une action à l'intérieur d'un système de plan mais en inscrivant la plus grande partie de l'action en un seul plan. On découpe le moins possible pour laisser la cohérence de l'espace-temps. On a donc plusieurs actions qui se passent dans le même plan.

Un plan séquence est un plan qui peut être plus ou moins long et qui peut intégrer une ou plusieurs actions qui ont la même notion qu'une séquence. Une séquence étant constituée de plusieurs plans.

On retrouve ces plans séquences chez Renoir, Welles, etc...

Qu'est-ce que l'avant-garde?

La notion d'avant-gardé est une notion qui prévaut autant en politique qu'en art. En art, on considère qu'une pratique artistique est avant-garde à partir du moment où elle rompt avec les tendances dominantes de l'art au moment où l'avant-garde se fait connaître.

C'est donc, toujours une tendance artistique qui est à la recherche d'une manière nouvelle de concevoir ou de pratiquer l'art et qui tente à élargir la sphère de la production artistique. C'est la même chose en politique. On peut avoir des politiques d'avant-garde ou d'arrière-garde (plutôt du côté conservatrice). Le mot français à l'origine s'est aujourd'hui généralisé. Les anglos-saxons parlant aussi d'avant-garde.

Il est aussi historicisé. On peut utiliser l'expression avec l'art contemporain.

La plupart des mouvements d'avant-gardé abordé au cours sont des mouvements artistiques qui avaient des préoccupations politiques avec cette idée qu'il faut rompre avec le passé, faire table rase du passé pour faire du nouveau. C'est là que les avant-garde sont extrémistes.

La notion d'avant-garde n'est pas un seul mouvement. On parle des avants-garde. L'âge d'or se trouve dans les années 20.

La notion de "Character" chez Welles est une notion chevaleresque. C'est une attitude délibérée et consciente fasse au danger et à la mort. On retrouve ces valeurs-là dans "Citizen Kane". Quand Kane constate qu'il est pris au piège lors des élections par son rival. Il décide de continuer sa campagne électorale malgré les menaces. Il va droit vers le danger, dans le mur et vers la mort politique.

On retrouve cela dans la plupart des films de Welles.

L'Atalante de Jean Vigo est-il un film qui annonce le néo-réalisme? Le néo-réalisme est ancré dans un contexte social et politique propre à l'Italie. Le néo-réalisme étant ancré dans ce contexte-là, il est difficile de déplacer la notion vers un autre contexte.

Ce film est tourné hors-studio, qui improvise beaucoup des circonstances (le temps qu'il fait, la pluie qui tombe, le brouillard sur la scène etc...). En cela, le film de Vigo est très différent du cinéma classique français des années 30. En même temps, c'est un film qui va renouer avec des choses qui se faisaient 20 ans plus tôt avec Louis Feuillade, à la fin du cinéma des premiers temps (filmer à l'extérieur, en pleine rue, etc...). C'est une sorte de relais du réalisme tel qu'il est mis en place par Feuillade dans les années 10.

La notion d'ellipse: c'est une figure narrative. Lorsque l'auteur du récit décide de ne pas raconter tous les éléments de l'histoire. En tant que tel, l'ellipse n'est pas propre à tel ou tel période de l'histoire du cinéma. Dès qu'il y a de la littérature, il y a des ellipses. On ne peut pas tout raconter. Les cinéastes de la nouvelle vague vont cultiver l'ellipse. Jean-Luc Godard n'hésitera pas à créer des ellipses d'une grande ampleur qui ont pour effet de déstructurer le récit, perturber le spectateur.

La caméra stylo est une notion qui était élaborée et proposée par Alexandre Astruc (précurseur de la nouvelle vague (théoricien du cinéma)) qui va, dans un texte, avancer cette idée qu'à l'heure où il écrit (dans les années 50), on peut, avec les moyens du cinéma et de façon totalement libre, personnelle et indépendante, exprimer des pensées avec la même liberté d'un penseur qui utiliserait le stylo pour écrire. On peut, avec une caméra, s'exprimer de façon tout aussi indépendante qu'un écrivain avec son stylo. On peut penser en image, en cinéma.