Le cinéma : naissance d'un art 1895-1920

textes choisis et présentés par
DANIEL BANDA & JOSÉ MOURE



Bibliothèque arts plastiques - Paris 1
D 004 0000010340 2

Champs arts


9.0.1 GOD
9.0.1 GOD
9.0.1 GOD
Les Nouveaux Essentiels
9.0.1 HIS
9.0.1 ISH
PANTHÉON SORBONNE
Le cinéma: l'art d'une civilisation
1920-1960
textes choisis et présentés par
DANIEL BANDA & JOSÉ MOURE
SCD PARIS 1
DE RENÉ CLAIR À JEAN RENOIR
RÉALISMES DES ANNÉES 1930

Sommaire

Avant le cinéma, Guillaume Apollinaire 17

Avant-propos 19
Dans le pas à pas des textes, 20 – Redessiner un paysage, 21 – Un sentiment d'étrangeté ſoulé, 23 – Naissance d'un art. Naissance d'un cours, 24

Note éditoriale 29

I. AU TEMPS DU CINÉMATOGRAPHE 1895-1906

Introduction 33

1. Entre ombres et lumière : devant l'écran 39

Le Radical du 30 décembre 1895
L'illusion de la vie réelle... 39

La Poste du 30 décembre 1895
La mort cessera d'être absolue... 40

Jules Claretie
Le spectre des vivants... (1896) 42

LUIS GONZAGA URBINA
Le sentiment de la réalité... (1896) 44

MAXIME GORKI
Au royaume des ombres... (1896) 48
Vos nerfs se tendent... (1896) 52

2. Vocation et usages du cinématographe 59

AMADO NERVO
Comme du haut d'une étoile... (1898) 59

BOLESLAW MATUSZEWSKI
Une nouvelle source de l'Histoire (1898) 61
Destination réelle de la photographie animée (1898) 65

FRANK NORRIS
Le clou de la soirée (1899) 68

KAREL SCHEINPFLUG
Les fonctions pédagogiques du cinématographe (1904) 71

FRANÇOIS DUSSAUD
Depuis Gutenberg... (1906) 74

GIUSTINO LORENZO FERRI
Dans les coulisses du cinématographe (1906) 78

II. LE TEMPS PREMIER D'UN DISCOURS 1907-1908

Introduction 91

1. Pensées en mouvement 95

GEORGES MÉLIÈS
Les vues cinématographiques (1907) 95

A. GÜNSBERG
La réalisation artistique des prises de vue... (1907) 108

CHARLES URBAN
Une reconnaissance nationale... (1907) 112

LE CINÉMATOGRAPHE

SALON INDIEN

GRAND CAFÉ

14, Boulevard des Capucines, 14

PARIS

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

SUJETS ACTUELS

1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon.
2. La Voltige.
3. La Pêche aux Poissons Rouges.
4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon.
5. Les Forgerons.
6. Le Jardinier.
7. Le Repas.
8. Le Saut à la Couverture.
9. La Place des Cordeliers à Lyon.
10. La Mer.

1895 : faire-part de naissance. Un des premiers programmes du Cinématographe au Grand Café.

Il y a par exemple *la scène des forgerons*. L'un fait fonctionner la soufflerie, la fumée s'échappe du foyer ; l'autre prend le fer, le frappe sur l'enclume, le plonge dans l'eau, d'où monte une large colonne de vapeur blanche.

La vue d'*une rue de Lyon* avec tout son mouvement de tramways, de voitures, de passants, de promeneurs, est plus étonnante encore ; mais ce qui a le plus excité l'enthousiasme, c'est *la baignade en mer* : cette mer est si vraie, si vague, si colorée, si remuante, ces baigneurs et ces plongeurs qui remontent, courent sur la plate-forme, piquent des têtes, sont d'une vérité merveilleuse.

À signaler spécialement la sortie de tout le personnel, voitures, etc. des ateliers de la maison où a été inventé le nouvel appareil auquel on a donné *le nom un peu rébarbatif de Cinématographe*.

Le directeur de la maison M. Lumière s'en est d'ailleurs excusé. Les inventeurs sont ses deux fils : MM. Auguste et Louis Lumière qui ont recueilli hier les applaudissements les plus mérités.

Leur œuvre sera une véritable merveille s'ils arrivent à atténuer, sinon à supprimer, ce qui ne paraît guère possible, les trépidations qui se produisent dans les premiers plans.

On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus.

*

La Poste du 30 décembre 1895

La mort cessera d'être absolue...

MM. Lumière, père et fils, de Lyon avaient hier soir convié la Presse à l'inauguration d'un spectacle vraiment étrange et nouveau, dont la primeur a été réservée au public parisien.

Ils ont installé leur ingénieux appareil dans l'élégant sous-sol du Grand Café, boulevard des Capucines.

Figurez-vous un écran, placé au fond d'une salle aussi grande qu'on peut l'imaginer. Cet écran est visible à une foule. Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici rien de nouveau. Mais tout à coup l'image de grandeur naturelle ou réduite suivant la dimension de la scène, s'anime et devient vivante.

C'est une porte d'atelier qui s'ouvre et laisse échapper un flot d'ouvriers et d'ouvrières avec des bicyclettes, des chiens qui courent, des voitures ; tout cela s'agite et grouille. C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif.

Ou bien c'est une scène intime, une famille réunie autour d'une table. Bébé laisse échapper de ses lèvres la bouillie que lui administre le père, tandis que la mère sourit. Dans le lointain, les arbres s'agitent ; on voit le coup de vent qui soulève la collerette de l'enfant.

Voici la vaste Méditerranée. Elle est encore immobile, comme dans un tableau. Un jeune homme, debout sur une poutre, s'apprête à s'élancer dans les flots. Vous admirez ce gracieux paysage. À un signal, les vagues s'avancent en écumant, le baigneur pique une tête, il est suivi par d'autres qui courent plonger dans la mer. L'eau jaillit de leur chute, le flot se brise sur leur tête ; ils sont renversés par le brisant, ils glissent sur les rochers.

La photographie a cessé de fixer l'immobilité. Elle perpétue l'image du mouvement.

La beauté de l'invention réside dans la nouveauté et l'ingéniosité de l'appareil.

Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.

*

AU ROYAUME DES OMBRES... (1896)

J'étais hier au royaume des ombres.

Si vous saviez comme cela est *effrayant !* Il n'y a là ni sons, ni couleurs. Tout : la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur grise uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre. Ce n'est pas la vie, mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement, mais une ombre de mouvement, dépourvue de son.

Je m'explique, sous peine d'être soupçonné de symbolisme ou de folie. J'étais chez Aumont et j'assistais à une séance du Cinématographe Lumière – les photographies animées. L'impression qu'elles produisent est si inhabituelle, si originale et si complexe que j'aurai du mal à la transmettre dans toutes ses nuances. J'essaierai toutefois d'en dire l'essentiel.

Lorsque la lumière s'éteint dans la pièce où l'on présente l'invention des Lumière, sur l'écran apparaît soudain un grand tableau gris, une « Rue de Paris » qui a la teinte d'une mauvaise gravure. En la regardant, on voit des gens figés dans diverses attitudes, des voitures, des maisons, tout cela est gris, et le ciel lui-même au-dessus est gris. Avec une vue aussi familière, on ne s'attend à rien d'original, combien de fois a-t-on déjà vu ces rues de Paris sur des images... Mais soudain, l'écran est agité d'un étrange tremblement, et le tableau s'anime. Depuis la perspective, des voitures viennent droit sur vous, fonçant vers l'obscurité dans laquelle vous êtes assis ; des gens apparaissent dans le lointain et grandissent au fur et à mesure qu'ils se rapprochent ; au premier plan, des enfants jouent avec un chien, des cyclistes foncent à toute allure, des piétons traversent la rue, se frayant un chemin entre les voitures : tout cela bouge, vit, bouillonne, se dirige vers le premier plan du tableau pour disparaître quelque part au-delà.

Lev Kouléchov

En 1920, Kouléchov enseigne dans la première école de cinéma d'État et rédige La Bannière du Cinématographe *– livre inachevé, inédit jusqu'en 1979 – qui propose la première théorie du montage. La question de l'essence du cinéma ou du moyen spécifique capable de produire une impression artistique sur le spectateur trouve ici sa réponse dans le montage en tant qu'agencement du matériau.*

L'ESSENCE DU CINÉMA... C'EST LE MONTAGE... (1920)

[...] La spécificité de chaque discipline artistique réside dans le moyen qu'elle met en œuvre pour produire une impression artistique c'est-à-dire le moyen susceptible de produire une impression, un effet sur le public et de susciter telle ou telle émotion, *indépendamment du sujet choisi*. Le moyen dont dispose la peinture pour atteindre cet effet artistique est la composition de la couleur et de la forme. Autrement dit, plus la composition formelle et colorée que crée le peintre sur sa toile sera artistique, plus l'impression produite sera forte. En musique, c'est la composition tonale et sonore qui constitue ce moyen, et plus un musicien maîtrise la composition, plus l'œuvre musicale est parfaite et artistique. À l'analyse des différentes disciplines artistiques, on s'aperçoit que leur authenticité est déterminée par la présence d'un moyen, spécifique à chaque art, produisant l'impression artistique. Le mode d'obtention de cette impression est spécifique à chaque art et chaque artiste se caractérise par la maîtrise qu'il en a acquis.

Ainsi, si nous parvenions à trouver pour le Cinématographe un moyen susceptible de produire une impression artistique, et que nous sachions comment l'obtenir, à condition que celui-ci lui soit spécifique, nous pourrions sans hésiter considérer le cinéma [*Kino*] comme un art. Lorsque les discussions sur le « grand muet », la « création

lumineuse », etc., étaient à la mode, la plupart des artistes, y compris les plus célèbres qui avaient une expérience dans ce nouveau domaine, exprimaient l'opinion que le Cinématographe était, certes, un art, mais qu'il ne possédait pas de moyen d'impression artistique en propre et qu'il le puisait dans les autres arts.

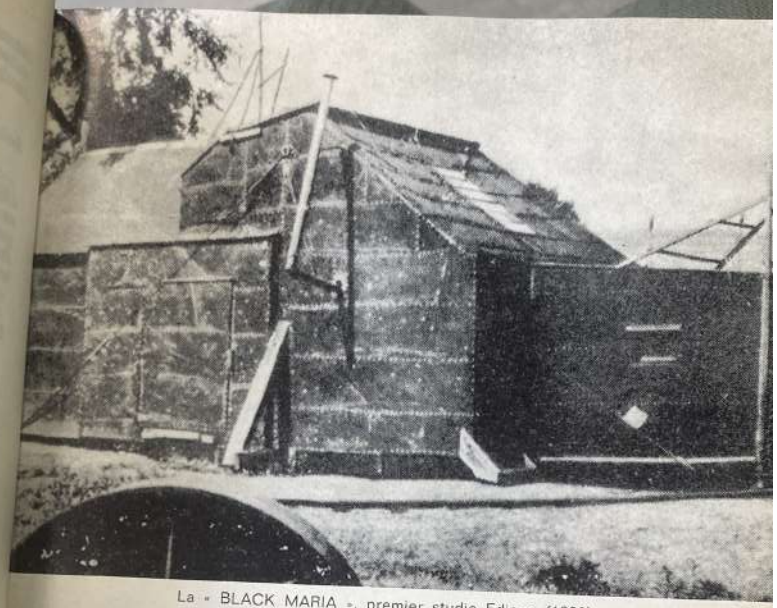
Si nous défendions ce point de vue et admettions que le Cinématographe rassemble différents éléments de l'art, nous n'aurions pas pour autant résolu le problème du Cinématographe. Il faudrait de toute façon combiner ces différentes composantes, et pour cela il serait nécessaire de définir les lois présidant à ces combinaisons, autrement dit de trouver le moyen permettant d'obtenir une composition particulièrement impressionnante.

Le Cinématographe s'est développé de la façon suivante : on a commencé par inventer l'appareil (1893-1896), puis on a tourné quelques tableaux très simples, peu à peu les tableaux se sont améliorés, ce qui a fait naître des prétentions à rattacher le Cinématographe à l'art, alors même que le processus de création des ciné-tableaux relevait du hasard et ne se fondait sur rien. La plupart des arts ont une origine si ancienne qu'il y a longtemps que leur légitimité est établie et qu'ils donnent matière à différentes interprétations ; enfin et surtout, leurs critères et leurs caractéristiques sont évidents. Comme on le voit, ce n'est pas du tout le cas du Cinématographe : un art est né mais sa légitimité demande encore à être démontrée.

[...] Le moyen dont dispose le cinéma pour *produire une impression artistique* réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés. Autrement dit, pour produire une impression, l'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils s'enchaînent, dont ils sont combinés. *L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments !* Afin de clarifier la portée de cette déduction, nous nous référerons aux peintres, pour



Une des premières affiches du CINEMATOGRAPHE LUMIERE (1895).



La « BLACK MARIA », premier studio Edison (1893).



W.K.L. Dickson enregistrant le passage de l'EMPIRE STATE EXPRESS, en 1896.

Jean MITRY

Griffith et les débuts du langage cinématographique

Les travaux de Jean Mitry représentent l'un des plus sérieux efforts de synthèse dont le cinéma ait été l'objet à ce jour. Ses recherches sur les pionniers ont précédé le renouveau des études théoriques sur le film et comme toute pensée véritable ses analyses sont aujourd'hui l'objet d'un débat. Il lui revient donc naturellement d'ouvrir ce volume par une étude qu'il considère lui-même comme un « rappel historique ».

L'histoire du cinéma, surtout du cinéma muet, est moins l'histoire d'un art que celle d'un moyen d'expression nouveau dont on découvre peu à peu les capacités à la faveur d'expériences sans cesse renouvelées mais qui, en raison du public auquel on s'adresse, ne peuvent être accomplies que d'une façon toujours précaire sur des œuvrettes de circonstance.

Le public cultivé, en effet, boude le cinéma. On ne voit en lui que des images animées qui reproduisent tant bien que mal un spectacle théâtral déjà médiocre par essence puisque privé de paroles, des images qui ne peuvent faire vivre que des fantoches. On ne comprend pas qu'un message puisse être communiqué autrement que par des mots.

L'indigence du cinéma des premiers âges ne le doit pas seulement aux faiblesses d'un moyen dont on ignore encore les capacités fondamentales mais surtout à la difficulté de se faire entendre. Car il ne s'agit pas seulement d'un moyen d'expression nouveau susceptible de devenir un art mais d'une sorte de langage dont les conditions sont totalement différentes de celles qui sont à la base du langage proprement dit.

Découvrir peu à peu une façon nouvelle de raconter, de dire, de traduire avec des images, cela entraînait une façon nouvelle de saisir et de comprendre, de penser. Intuitivement les chercheurs des premiers âges se rendirent compte qu'il y avait là un domaine