

Théâtre et cinéma

Enseignant : Pierre Eugène
pierre.eugene@u-picardie.fr

Plan de cours

1. (28 sept.) / L'évolution du langage et du dispositif cinématographique et ses liens avec le dispositif théâtral (1)

- la notion de mise en scène

2. (5 oct.) / L'évolution du langage et du dispositif cinématographique et ses liens avec le dispositif théâtral (1)

- les débuts du parlant.

Sacha Guitry / Marcel Pagnol

=> film à voir : *Tous en scène (The Band Wagon, 1953)* de Minnelli

3. (12 oct) Le cinéma classique américain et le théâtre.

1) La comédie, de Broadway aux opérettes viennoises.

Études de cas : Ernst Lubitsch et George Cukor

=> films à voir :

- *Jeux dangereux (To be or not to be, 1942)* de Lubitsch
- *Madame porte la culotte (Adam's Rib, 1949)* de Cukor

4. (19 oct) Le cinéma classique américain et le théâtre.

2) La comédie musicale.

Études de cas : Vincente Minnelli et Busby Berkeley

=> film à voir : *Tous en scène (The Band Wagon, 1953)* de Minnelli

5. (26 oct) Jean Renoir et le théâtre.

=> film à voir : *La Règle du jeu (1939)* de Renoir

----- vacances -----

6. (9 nov.) Cinéma / théâtre / modernité (1).

Cinémas de la modernité puisant dans la scène théâtrale.

=> films à voir :

- *La Vengeance d'un acteur (Yukinojō henge, 1963)* de Kon Ichikawa
- *Les larmes amère de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972)* de Rainer Werner Fassbinder

7. (23 nov.) Cinéma / théâtre / modernité (2).

Les inspirations cinématographiques du théâtre contemporain.

=> Captation à voir : Orlando Katie Mitchell

8. (30 nov.) Cinéma / théâtre / modernité (3).

Suite et fin.

Conclusion du cours.

9. (7 déc.) Examen

Évaluations

DS (dernier cours, 2h) 7 décembre.

DM possible en note supplémentaire (analyse d'un film du FIFAM ou autre œuvre de théâtre ou de cinéma) à partir des notions vues en cours.

[Sujet « seconde chance » dossier d'analyse d'un film imposé.]

Introduction

C'est dans les années 30. On a loué, bien entendu. La salle a six mille places, mais on n'est jamais certain d'entrer en se présentant à la caisse un dimanche après-midi, au dernier moment. Le Palace a été refait, complètement transformé, la façade est d'une pagode en béton, panneau-affiche énorme, échafaudage, les héros du drame ont vingt mètres de haut. Quatorze heures. Les familles se pressent, tout le quartier est là, escaliers à n'en plus finir, ascenseurs. On a une loge au deuxième balcon, tous les quatre, comme chaque dimanche ou presque, mon père nous fait tirer au sort, quatre papiers dans son chapeau : « cinéma », « promenade à pied », « promenade en voiture », « musée ». Il suffit de mettre quatre papiers « cinéma », ça a marché plusieurs semaines. Il fait très chaud, la nef est immense, c'est une manifestation de masse, on est là pour l'après-midi entière. Première partie, music-hall : danseurs, jongleurs, clowns, chanteurs, prestidigitateurs, animaux savants, trapézistes. Entracte pour le goûter, à n'en plus finir. Puis concert d'orgue électrique : le bonhomme surgit lentement des profondeurs, soudé à son instrument – comme dans un rêve, smoking bleu ciel, pleins feux multicolores, musique douce, l'extase. Vers dix-sept heures, le film. On sortait de là fourbus,

Claude Ollier

[1922-2014]

CLAUDE OLLIER

Souvenirs
écran



CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

LA RAMPE

D'abord, bien sûr, la peur. Paris, au début des années cinquante, un cinéma qui pouvait très bien s'appeler le Cyrano-Roquette et un enfant qui n'avait qu'à descendre un escalier et rencontrer une rue pour se retrouver au cinéma, planqué. J'étais cet enfant peureux.

On n'allait pas « voir un film », on « allait au cinéma ». Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait « mauviétonne »), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de « Prochainement sur cet écran ». Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions (« Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats »), la scène — calme horreur — se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les « attractions ».

ridés, des chansonniers de rien du tout prenaient lentement possession de ce qu'il fallait bien appeler « la scène ». Le micro était mal réglé, le bruit des planches était celui — atroce — du retour-au-réel, la salle redevenait un hangar de misère. Un pauvre répertoire de vieux airs (« Étoile des neiges »), de tours faciles, d'hypnotismes grivois s'y donnait à tout hasard pour un public gêné et las. Dans ce public, venus en voisins, ma mère et moi.

Les attractions ne duraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.

Que faire ? Quelle attitude adopter ? Rentrer sous terre ? Leur lancer un regard vide ? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais ? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les « attractions » la partie amère de ces délices

Serge Daney

[1944-1992]

SERGE DANNEY

La rampe

Cahier critique 1970-1982

“Et quand il eut
dépassé le pont,
les fantômes vinrent
à sa rencontre.”

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

(plus tard, il dirait : leur refoulé). De toute façon, le « grand film » allait commencer, la copie la plus délabrée serait encore somptueuse, et le noir, le plus beau des refuges. Le cinéma de la pauvreté nous tiendrait quittes du théâtre de la misère et la musique du générique du micro bonimenteur. Bref, on serait sauvés, irrémédiablement. Alors, pour que l'obscurité revienne plus vite, par peur de la lumière et de ses monstres, on donnait un peu d'argent aux « attractions ». Pas beaucoup (on était pauvres, nous aussi).

Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire. Presque un métier. Régulièrement, j'ai croisé dans les films les attractions de l'entracte. En 1960, par exemple, les lépreux langiens du Tombeau hindou faillirent venir vers moi dans un cinéma de la banlieue nord. Ils avaient la même façon de tendre leurs moignons comme des mains et d'en appeler en râlant doucement à mon bon cœur. « A ma place », heureusement, il y avait Sabine Bethmann étendue sur le sable gris-bleu, les regardant avec une calme horreur que je connaissais bien. Ce n'était pas la même peur : le cinéma était devenu pour moi le lieu du hors-champ, du montage, de la suture, de la « place du spectateur », en un mot le contraire du théâtre. D'ailleurs, dans le film, le souterrain s'écroulait sur la meute lépreuse, et le fidèle Asagara se sacrifiait pour maintenir ces acteurs un peu trop réels dans la caverne du cinéma, dans le tombeau du plan. Dans le noir.

La rampe, c'est un peu tout cela. Le chiffre d'une peur archaïque. L'architecture encore théâtrale de la salle de cinéma : ici, un bout de scène, là une avancée de planches, un reste de coulisses, une fosse pour une absence d'orchestre, un balcon menaçant, un rideau. La rampe, c'est la ligne de fracture dans le cube scénographique que des fantômes gris (gris de ne plus baigner dans la lumière) emprunteraient pour sortir de l'écran et ramper vers moi telle une cour des miracles, exigeant ma pitié, riant de ma gêne. La rampe : les limbes du cinéma, le lieu louche d'un rapt redouté.

Serge Daney

[1944-1992]

SERGE DANNEY

La rampe

Cahier critique 1970-1982

"Et quand il eut
dépassé le pont,
les fantômes vinrent
à sa rencontre."

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

La salle : ce qui allie théâtre et cinéma ?

- Jacques Aumont (né en 1942)

Voie « Edison » (visionnage individuel)

≠ voie « Lumière » (projection publique)

=> Notion de spectacle

Étymologie (Dictionnaire historique de la langue française) :

- Spectacle : emprunt au latin *spectaculum* (« vue, aspect »), dérivé de *spectare* (regard, observer, contempler, en particulier un spectacle). 1^{ère} valeur : voir, contempler (1280), être exposé à la vue (1355), attirer l'admiration de tous (1455), « être en spectacle » (1694). Mise en scène de théâtre, tout ce qui s'expose à la vue (1675); expression « à grand spectacle » (1797).

Évolution de l'art théâtral

- Par Éric de Kuypffer (né en 1942)
- Théâtre des ducs de Meiningen (Allemagne) : Georges II de Saxe-Meiningen et Hildburgausen [1826-1914] surnommé « le duc de théâtre ».
- Richard Wagner [1813-1883] et sa *Gesamtkunstwerk*.
- Adolphe Appia [1862-1928]
- André Antoine [1858-1943]

Théâtre populaire

- Invention de la figure de l'entrepreneur, du producteur de théâtre.

⇒ but: spectaculaire, fascination, attraction

Cinéma des attractions / séries culturelles

André Gaudreault / Tom Gunning

- Attraction (montrer, exhibitionnisme)

vs Narration (contempler, voyeurisme)

Le cinéma: art ou attraction ?

- Trois considérations du cinéma :
 - 1) comme pur attraction (>1907)
 - 2) comme art en rapport aux autres arts
(±1907)
 - 3) comme nouvel art (±1911)

Georges Méliès [1861-1938]

Théâtre Robert-Houdin (acquis en 1888). Puis dans son propre studio à Montreuil (1897).

Film : *Le Diable au couvent* (1899)

- « Méliès n'est pas un pionnier du cinéma mais le dernier homme du théâtre de féerie » (Jacques Deslandes)

Films de commande pour plusieurs spectacles:

- le chanteur Paulus (1897)
- *Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile* (1905)
- *Les Quat' Cents Coups du diable* (1906)

Georges Méliès [1861-1938]

Maintes fois, j'ai entendu dans les salles d'exhibition les réflexions les plus saugrenues, qui prouvaient, à n'en pas douter, qu'une bonne partie des spectateurs étaient à cent lieues de se figurer la somme de travail représentée par les vues qu'ils voyaient défiler. Certains, ne comprenant rien à la manière dont « cela peut se faire », concluent simplement et naïvement en disant : C'est des trucs ! ou bien : Ils doivent prendre cela dans les théâtres ! et, satisfaits de leur explication, ils terminent par : C'est égal, c'est bien fait tout de même !

Évidemment, il ne faut pas réfléchir une minute pour émettre semblable opinion : l'absence de jour dans les théâtres, l'impossibilité d'éclairer convenablement au magnésium d'une façon régulière et continue la scène et les décors, la mimique très spéciale des vues cinématographiques, fort différente de la mimique théâtrale, ainsi qu'on le verra plus loin, la longueur très limitée des pellicules sont autant de causes qui rendent impossible ou à peu près la prise d'une vue dans ces conditions. La peinture des décors de théâtre elle-même fait, en cinématographie, un piteux et déplorable effet, comme je l'expliquerai au chapitre concernant la décoration. D'autres ne cherchent même pas à se rendre compte et s'en soucient fort peu.

Georges Méliès [1861-1938]

Les vues dites à transformations. – J'arrive enfin à la quatrième catégorie des vues cinématographiques. Celle-ci a été dénommée par les exhibiteurs « vues à transformations » ; mais je trouve l'appellation impropre. Il me sera permis, je pense, puisque j'ai créé moi-même cette branche spéciale, de dire ici que mon opinion est que le nom de vues fantastiques serait beaucoup plus exact. Car, si un certain nombre de ces vues comportent en effet des changements, des métamorphoses, des transformations, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation,

Georges Méliès [1861-1938]

mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique, et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de « truquage », nom peu académique mais qui n'a pas son équivalent dans le langage choisi. Quoi qu'il en soit, le domaine de cette catégorie est de beaucoup le plus étendu, car il englobe tout, depuis les vues de plein air (non préparées ou truquées, quoique prises sur nature) jusqu'aux compositions théâtrales les plus importantes, en passant par toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitation, l'optique, les truquages photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre, les jeux de lumière, les effets fondants (*dissolving views*, comme les ont nommés les Anglais), et tout l'arsenal des compositions fantaisistes abracadabrantes à rendre fous les plus intrépides. Sans aucune inten-

Georges Méliès [1861-1938]

Pour le genre spécial qui nous occupe, il a fallu créer un atelier disposé *ad hoc*. En deux mots, c'est la réunion de *l'atelier photographique* (dans des proportions géantes) à la scène de théâtre. La construction est en fer vitré ; à un bout se trouve la cabine de l'appareil de l'opérateur, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve un plancher construit exactement comme celui d'une scène de théâtre, divisé comme lui en trappes, trappillons et costières. Bien entendu, de chaque côté de la scène se trouvent des coulisses, avec magasins de décors, et derrière, des loges pour les artistes et pour la figuration. La scène comporte un dessous avec le jeu de trappes et tampons nécessaires pour faire apparaître ou disparaître les divinités infernales dans les féeries ; des fausses rues par où s'effondrent les fermes dans les changements à vue, et un gril placé au-dessus avec les tambours et treuils nécessaires aux manœuvres nécessitant de la force (personnages ou chars volants, vols obliques pour les anges,

les fées ou les nageuses, etc.). Des tambours spéciaux servent à la manœuvre des toiles panoramiques ; des projecteurs électriques servent à éclairer et à mettre en vigueur les apparitions. En résumé, c'est, en petit, une image assez fidèle du théâtre de féerie. La scène a environ dix mètres de large, plus trois mètres de coulisses à la cour et au jardin. La longueur de l'ensemble, de l'avant-scène à l'appareil, est de dix-sept mètres. Au-dehors, des hangars de fer pour la construction des accessoires en menuiserie, praticables, etc., et une série de magasins pour les matériaux de construction, les accessoires et les costumes.

[...]

... jusqu'à ses personnages, jouant la comédie les uns avec les autres. Enfin, en employant mes connaissances spéciales des illusions que vingt-cinq ans de pratique au théâtre Robert-Houdin m'ont données, j'introduisis dans le Cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation, etc. Avec tous ces procédés

Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » (1907)





Le théâtre au service du cinéma comme art

« Le Film d'Art »

- Société de production fondée en 1908->1919

Film marquant: *L'Assassinat du duc de Guise*
(1908) – 18 min.

- Réalisation: André Calmettes (mise en scène), Charles le Bargy (direction des comédiens)
- Scénario: Henri Lavedan (Académie Française)
- Musique originale: Camille Saint-Saens

article dans le journal *Le Temps*, le chroniqueur théâtral Adolphe Brisson (1860-1925) confère pour la première fois à un film le statut d'œuvre et cherche à identifier les lois de cette nouvelle forme de spectacle.

LE FILM D'ART (1908)

Le Film d'Art nous a convié, Salle Charras, à son premier spectacle. Vous savez l'origine et le but de cette ingénieuse tentative. Elle ne peut être vulgaire, puisque Henri Lavedan¹ y a attaché, avec son nom, son concours assidu et personnel. Notre éminent confrère avait été frappé du développement inouï, vertigineux, qu'a pris en peu d'années l'industrie du Cinématographe. Elle rayonne à Paris, en province, dans l'univers. Les usines de Vincennes alimentent des milliers de petits théâtres qui, sans elles, n'existeraient pas ou végéteraient. Je les ai visitées. Rien n'est plus singulier. C'est un monde, un monde muet, où tout s'accomplit dans le silence. C'est le royaume de la physionomie, l'empire des gestes. On y joue des comédies, des drames, des farces, des féeries, devant le photographe – spectateur unique – qui en fixe les mouvantes images. Et ces images, après de savantes manipulations, s'en vont porter au loin le mouvement et la vie...

« Elles sont marquées de l'estampille française, pensa Lavedan. Il faut qu'elles soient belles. Demandons aux écrivains en réputation d'en inventer, d'en combiner de choisis et de rares, aux acteurs et aux actrices célèbres de les réaliser, à tous d'y appliquer l'ingéniosité de leur esprit, la finesse de leur goût. »

Tel est l'œuf d'où sortit la conception du *Film d'Art*. M. Henri Lavedan s'entoura d'habiles collaborateurs. Le

1. Henri Lavedan (1859-1940), auteur dramatique et romancier, membre de l'Académie française, directeur littéraire du *Film d'Art*, écrit le scénario de *L'Assassinat du duc de Guise* (NDR).

grand talent d'acteur et de metteur en scène de M. Le Bargy, l'expérience pratique de M. Pathé lui vinrent en aide. À son appel, les dramaturges accoururent, curieux d'expérimenter avec lui une forme de théâtre neuve, d'en déterminer, et si l'on peut dire, d'en codifier l'esthétique. Qu'est-ce que la pièce cinématographiée ? Que doit-elle être ? À quelles nécessités, à quelles lois est-il indispensable qu'elle se plie ? Quelles sont les conditions du genre, et ses limites ?... Cela peut-il se définir ?... Essayons...

Et d'abord tout ce que la seule parole est en état de traduire, c'est-à-dire la méditation, l'idée abstraite, la passion concentrée, en est exclu. Nous sommes dans le concret. Il faut que les personnages agissent et qu'ils agissent clairement et non point confusément, et que chacun de leurs mouvements soit expressif, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet. Il faut, en quelque sorte, les filtrer, les dégager de toute superfluité, les réduire à l'essentiel. Or, ce travail d'épuration est un travail d'art. Dès que la nature est simplifiée par l'effort du cerveau humain, le style apparaît. Le comédien qui pose pour le Cinématographe et s'applique exactement à rendre ce qu'on attend de lui *stylise* par la sobre harmonie de ses attitudes, par la juste expression de son visage, les actes du personnage qu'on l'a chargé d'incarner.

Dans le théâtre parlé, le détail du dialogue, la variété des intonations suppléent, dans quelque mesure, à la précision du geste. Ici, le geste étant nu est obligé d'être vrai ; il ne peut pas ne pas l'être sous peine de créer un malaise intolérable... À cette école, s'ils la fréquentaient, les élèves du Conservatoire apprendraient à s'observer, à se corriger de leurs exubérances maladroitesses, de leurs gaucheries. S'ils voyaient ces défauts projetés sur l'écran, ils les prendraient en horreur. On devrait bien leur faire faire un peu de Cinématographe à la veille du concours...

Alors cet art, d'où le verbe est retranché, se confondrait avec la pantomime?... Nullement... La pantomime possède une langue, une grammaire spéciales, des signes immuables dont le sens ne varie point; l'un d'eux veut dire *avarice*, un autre *orgueil*, un autre *coquetterie*, ainsi de suite. Le Cinématographe s'abstient d'user de cet alphabet; son but est la vie. Saisir, trier, fixer, en les stylisant, les formes vivantes et leurs aspects fugitifs, c'est la tâche qu'il s'assigne. Il prétend encore ne pas se borner à la reproduction des choses actuelles, mais animer le passé, reconstituer les grandes scènes de l'histoire, par le jeu de l'acteur, l'évocation de l'atmosphère et du milieu.

Le Film d'Art nous a donnés des échantillons de ces diverses manières: *Le Secret de Myrto*, des danses exécutées par Mlle Régina Badet sur un poème musical mélodieux, élégant et fin de M. Gaston Berardi; *L'Empreinte*¹, une série d'épisodes réalistes, où je ne sais trop pourquoi – ceci étant contraire à leur théorie – les auteurs ont introduit la silhouette conventionnelle de Pierrot: ces tableaux sont d'ailleurs très pittoresques, mimés avec une extraordinaire fantaisie par Mistinguett et Max Dearly, soutenus d'une musique colorée de M. Le Borne, enfin *L'Assassinat du duc de Guise*, d'Henri Lavedan...

Ce drame rétrospectivement vécu est restitué en raccourci dans sa tragique horreur. Le duc de Guise s'arrache des bras de la marquise de Noirmoutiers pour courir au guet-apens où l'attend une mort froidement concertée. Le roi arme les assassins, les aposte sur le passage de la victime, va de l'un à l'autre, « furet, inquiet, souris, agité », touche leurs épées, demande à les voir, s'assurant si elles sont bonnes, essayant le piquant sur le bout du doigt. Et le duc survient, hardi, l'œil décidé, le port hautain, confiant dans son courage. Comme il franchit le seuil de la chambre

1. *L'Empreinte ou la Main rouge*, Paul-Henry Burguet, production Le Film d'Art, 1908 (NDR).

royale, huit bras se lèvent sur lui, le frappent, le lacèrent; il fait quelques pas, traînant cette meute après ses chausses; nous le suivons à travers les corridors du palais; nous assistons à son agonie. Il tombe. Son corps est étendu, souillé de sang, déchiré, les vêtements en lambeaux. À terre sont les oreillers du roi à l'H couronné que Guise a pu saisir au hasard, pour se défendre avec n'importe quoi et parer les coups. La besogne achevée, les meurtriers soufflent. « Voilà qui est fait. » Et Henri s'approche doucement, allégé et soucieux, heureux et craintif. Il fait fouiller le cadavre; un billet qu'on y découvre ranime sa haine inassouvie: « Fi! le vilain, qu'on l'emporte, je ne veux plus le voir!... » Et les six meurtriers descendent à grand-peine le corps immense du duc dans l'escalier tournant qui mène au rez-de-chaussée. On l'enfouit dans la paille, on le précipite sur les chenets brûlants du foyer; on attise le feu. Ce « récit visuel » que Lavedan a reconstruit avec une attention minutieuse et passionnée, se grave dans l'esprit en traits inoubliables. Il ne languit pas. Ses images se succèdent, un peu trop rapides parfois et trop fiévreuses, parfois aussi trop ramassées, trop compactes, mais étrangement suggestives. C'est la plus impressionnante leçon d'histoire... Rien ne vaut l'enseignement par les yeux... Il a trouvé en M. Albert Lambert pour le duc, en M. Le Bargy pour le roi, de remarquables interprètes. Voilà désormais l'emploi de M. Le Bargy, non plus les amoureux, mais les rôles de composition, les rôles de traîtres vipérins, de scélérats distingués. Il serait un Iago, un Salluste incomparable.

Eh bien, le croiriez-vous? Après une heure et demie de ce spectacle, qu'agrémentait la féerie des vues photographiques en couleurs rapportées d'Orient par le maître artiste Gervais-Courtellemont, nous éprouvions l'impérieux besoin d'entendre le son d'une voix humaine. Et ceci prouve bien que le « cinéma » n'est pas une concurrence au théâtre; il le fait désirer, il en crée la nostalgie. On ressent à la longue comme un agacement du mutisme obstiné de

ces silhouettes gesticulantes. On a envie de leur crier : « Mais dites donc quelque chose ! » [...]

Un mot encore... M. Camille Saint-Saëns a écrit pour *L'Assassinat du duc de Guise* un chef-d'œuvre de musique symphonique. Il eût été impardonnable de n'en pas proclamer les beautés... Ce fut une des parties les plus goûtées de cette représentation un peu tâtonnante, imparfaite, mais intéressante ainsi que tout ce qui commence et promet.

•

Distinguer le cinéma du théâtre: André Antoine (en 1919-1920)

- « l'œuvre d'un auteur cinématographique qui doit être surtout un inventeur d'image, reste purement plastique ».
- *Mise en scène* : « C'est-à-dire le choix des tableaux, les mouvements des personnages, la disposition des groupes. »
- Expérience qui relève de « l'expérience d'un parfait metteur en scène de théâtre, rompu au maniement des acteurs et des figurants, habile aux aménagements des meubles et des accessoires ».

« mise en scène » au cinéma

- Victorin Jasset : « Étude sur la Mise en scène en Cinématographie » (1911)
- Henri Diamant-Berger (*Le Film*, 1917):
« Le rôle du metteur en scène est trop important et trop universel pour qu'il ne subisse pas d'indispensables restrictions... Le rôle du metteur en scène doit être simplement de réaliser aveuglement la pensée de l'auteur. Si l'auteur et le metteur en scène ne font qu'un, cela signifie ... qu'il y a là deux travaux successifs nettement séparés. [...] Le principal est qu'il soit dans ses choix l'esclave des intentions de l'auteur, et tout son mérite consiste à s'en rapprocher le plus possible »

Distinguer le cinéma du théâtre: André Antoine (en 1919-1920)

- « Mais « L'un des apports inestimables du Cinéma est de centupler les aspects d'un personnage, de décomposer ses mouvements, ses expressions, ses attitudes à l'infini, selon les distances et des formats sans cesse changeants, par la multiplication des tableaux et le déplacement incessant du spectateur ».
- Il engage à ce que « l'appareil [...] cesse d'être un point fixe et immuable vers lequel tout est ordonné » et que l'opérateur suive désormais [les acteurs] « pas à pas », prêt à « surprendre tous leurs aspects, de quelque côté qu'il se présentent ».

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et le montage des attractions

- Texte de 1923, revue *Lef*.

Additif à la mise en scène de *Assez de simplicité chaque homme sage* de Ostrovsky (Théâtre Proletkult de Moscou)

A — LA LIGNE THEATRALE DU PROLETKULT

En deux mots : Le programme théâtral du Proletkult n'est pas « l'utilisation des richesses du passé » ni « l'invention de nouvelles formes de théâtre », mais la suppression de l'institution du théâtre en tant que telle, et le remplacement du stade démonstratif de ses succès par l'élévation du niveau de qualification de l'équipement des masses pour tout ce qui concerne la vie quotidienne.

L'organisation des ateliers et l'élaboration d'un système scientifique destiné à l'élévation de cette qualification est la première mission de la section scientifique du Proletkult dans le domaine du théâtre.

Tout ce qui se fait par ailleurs reste sous le signe du « temporaire » ; de la réalisation de tâches accessoires, qui ne sont pas essentielles pour le Proletkult.

Ce travail « temporaire » se développe selon deux lignes sous le signe commun d'un contenu révolutionnaire.

1 — La première est celle d'un théâtre narratif et figuratif (statique, prosaïque. Il constitue l'aile droite : « Les Aubes du Proletkult » « Léna » et toute une suite de mises en scènes non terminées de ce même type, de la ligne de l'ancien théâtre ouvrier auprès du comité central du Proletkult).

2 — La seconde est celle d'un théâtre d'agitation et d'attraction (dynamique et excentrique). Il constitue l'aile gauche et suit la ligne mise en avant par G. Arbatov et moi-même pour le travail de la troupe ambulante du Proletkult de Moscou.

B — LE MONTAGE DES ATTRACTIONS

Ce terme est employé pour la première fois et demande à être éclairci... Les moyens fondamentaux du théâtre naissent du spectateur lui-même — et du fait que nous menons le spectateur dans la direction que nous voulons (ou dans l'atmosphère que nous voulons), ce qui est la tâche primordiale de tout théâtre fonctionnel d'agitation, de propagande, (pamphlet, éducation, etc.). Les moyens d'action, dans ce but, peuvent être trouvés dans tous les accessoires négligés du théâtre (Le « bagout » d'Ostuzhev aussi bien que la couleur du maillot de la *prima donna*, un roulement de tambours, aussi bien que le monologue de Roméo, le grillon du foyer autant que les coups de feu tirés au-dessus des têtes des spectateurs). Car chacun d'eux, à sa façon, est ramené à une même unité qui légitime leur existence et qui est leur qualité commune d'*attraction*.

L'attraction (dans notre diagnostic du théâtre) en est chaque moment agressif — c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique — tout élément qui peut être mathématiquement calculé et vérifié de façon à produire telle ou telle émotion choc. Celle-ci sera située à sa place convenable dans l'ensemble de l'ouvrage. Ce sont là les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre. (Ce chemin de la connaissance — « à travers le jeu vivant des passions » — s'applique spécialement au théâtre).

Naturellement, aussi bien sensuel que psychologique, dans le sens de l'action la plus efficace, — aussi directement actif qu'au théâtre du Grand Guignol de Paris, sur la scène, où l'on arrache un œil à un acteur, ou bien l'on ampute un bras ou une jambe sous les yeux mêmes du public ; ou bien, où l'on introduit dans l'action un coup de téléphone, pour décrire une action particulièrement effroyable qui a lieu à quelques dix kilomètres de là ; ou bien où l'on introduit une situation où un ivrogne sent sa fin proche et dont on prend les supplications et l'appel au secours pour de la folie. Plutôt donc dans ce sens que dans cette branche du théâtre psychologique où *l'attraction* ne réside que dans le thème lui-même, existe et agit *en dehors* de l'action, même si le thème est suffisamment d'actualité (l'erreur commise par la plupart des théâtres « d'agitation » est de se contenter de telles attractions dans leurs mises en scène).

Je considère l'attraction comme étant un élément indépendant et initial dans la construction d'une production théâtrale — une unité moléculaire — c'est-à-dire une composante de *l'efficience* du théâtre, *du théâtre en général*. Cela est en tous points semblable au « magasin d'images » qu'utilise George Grosz, ou aux éléments d'illustration photographique (photo-montage) qu'emploie Rodchenko.

Une approche authentique montre que l'attraction change fondamentalement les principes de construction et rend possible le développement d'une mise en scène active. Au lieu du « reflet » statique d'un événement où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action, apparaît une nouvelle forme — le montage libre d'attractions indépendantes et arbitrairement choisies indépendantes de l'action proprement dite (choisies toutefois selon la continuité logique de cette action) — le tout concourant à établir un effet thématique final, tel est le montage des attractions.

Le théâtre est obligé de résoudre le problème qui consiste à transformer ses « images illusoires » et ses « présentations » en un montage de « choses réelles » tout en incluant dans le montage des « pièces entières de représentation », liées au développement de l'action, désormais, non plus comme force en soi et toute puissante, mais choisies pour leur force pure et participant consciemment à l'ensemble de la production, autant que peuvent l'être des *attractions actives*.

Ce n'est pas sur la « révélation » des intentions de l'auteur dramatique, ou sur « l'interprétation correcte des idées de l'auteur », ou sur « l'image réelle d'une époque », qu'une production théâtrale peut être basée. La seule base solide et efficace pour l'action de cette production ne peut s'établir que sur des *attractions* et sur leur *système*.

Une école pour le *monteur* peut être trouvée au cinéma, et surtout au music-hall et au cirque, car à proprement parler, faire un bon spectacle (du point de vue formel), c'est construire un programme solide à base de music-hall et de cirque, en partant de la pièce qu'on a choisie, comme exemple — l'énumération de la partie des numéros de l'épilogue du *Sage* : 1) monologue d'exposition du héros, 2) passage d'un film policier (le vol du journal), 3) une entrée musicale excentrique : la fiancée et trois prétendants repoussés (d'après la pièce, un seul visage) dans le rôle de garçons d'honneur ; scène de tristesse sous forme de couplets « Vos doigts sentent l'encens » et « Tant pis la tombe » (En projet — xylophone pour la fiancée et jeu de grelots sur les boutons des officiers), 4, 5, 6) trois entrées sur deux motifs, parallèles et clownesques (thème du paiement pour l'organisation de la noce), 7) entrée de l'étoile (la tante) et des trois officiers (thème du retard des fiancés repoussés), passage calembouresque à travers le rappel au souvenir du cheval au numéro de voltige à trois à cru sur un cheval (comme il est impossible de l'introduire dans la salle — traditionnel « cheval à trois »), 8) chœurs de chants d'agitation politique ; « le pape avait un chien », sous eux un pape en caoutchouc sous forme de chien (thème du début de la célébration du mariage), 9) éclatement de l'action (voix du marchand de journaux pour la sortie du héros), 10) apparition du criminel masqué, passage d'un film comique (résumé des 5 actes de la pièce dans les transformations de Gloumov, thème de la publication du journal), 11) prolongation de l'action (interrompue) dans un autre groupe (mariage avec les trois repoussés simultanément), 12) couplets antireligieux

S.M. Eisenstein

- *Un nouveau théâtre qui le conduit vers le cinéma*
 - Montage « agressif » / Music hall / Guignol...
=> Corps + mécanique
- *Théorie du « choc » => La Grève (real. 1924, sortie 1925)*

Le théâtre offre au cinéma des moyens pour résoudre deux de ses problématiques

- 1) l'espace, le lieu, la scène.
- 2) la parole, le verbe, la communication par les mots, le langage (au temps du muet, puis du parlant).

La scène théâtrale

- Un regard « tout voyant », global, sur la scène (Christian Metz).
- Un point de vue différent selon les places des spectateurs dans la salle.
- Éloignement du spectateur de l'action montrée.

La scène cinématographique

- La scène de cinéma:
un « cube scénographique » (Jean-Louis Comolli):
 - 6 types de hors-champs:
 - gauche/droite/haut/bas
 - fond du décor
 - arrière de la caméra (4^e mur).
 - + Hors-champ interne (notion discutable)

La scène et le plan: comment rendre l'espace ?

Extraits:

David Wark Griffith:

- *The Sealed Room* (1909)

Charles Chaplin:

- *A Night in the Show* (1915)

Fatty et Buster Keaton:

- *The Cook* (1918)

Inscrire le cinéma au sein de la scène théâtrale

George Méliès :

- *L'homme orchestre* (1900)
- *L'homme a la tête de caoutchouc* (1901)

Buster Keaton :

- *Sherlock Junior* (1924)

Découpage : le nerf de la mise en scène

- **Éric Rohmer (en 2004) :**

« Le découpage [...] est l'élément premier de la mise en scène. C'est pourquoi je n'ai pas le mot de réalisateur, parce qu'à mon avis ce n'est pas ça le cinéma, ce n'est pas de la réalisation. La réalisation, c'est ce que fait l'équipe. Mais le nerf de la mise en scène, c'est le découpage. Qu'est-ce que c'est que filmer ? C'est savoir où mettre la caméra et combien de temps elle restera. Le découpage, pour moi, c'est le mystère ».

Jacques Aumont

« Sans le découpage, la mise en scène de cinéma aurait été condamnée à rester indéfiniment le décalque de la mise en scène de théâtre (entre autres, à s'interdire l'ubiquité du point de vue) soit à faire virevolter la caméra n'importe comment. Le découpage est un outil de régulation, qu'il était dans la logique du cinéma d'inventer, pour le substituer aux règles théâtrales »

Découpage

- « Le découpage dissocie l'action du point de vue sur elle » (J. Aumont)

≠ du regard totalisant du théâtre (du moins à cette époque)

David Wark Griffith:

- *The Lonedale Operator* (1911)

Méliès en 1930, contre le découpage

« Or, que dire des vues actuelles, où l'objectif est censé suivre des personnages *de la vie réelle*, et les photographier à leur insu, quand on use à chaque instant des fondus, des surimpressions, de trous s'ouvrant dans une muraille pour laisser voir ce qui se passe de l'autre côté, de titres qui se gondolent ou se déforment sur l'écran, de sous-titres qui viennent constamment couper l'action et vous enlever toute illusion en vous rappelant que "vous êtes au

cinéma" ? Que dire aussi des décors qui se déplacent horizontalement, ou de bas en haut, pour laisser voir les différentes parties d'une pièce, des personnages qui grossissent subitement, quand ce ne sont pas leurs pieds ou leurs mains qui deviennent énormes pour laisser voir un détail. Évidemment, on nous dira : c'est la technique moderne ! Est-ce la bonne ? Voilà la question : est-ce naturel² ? »

Un cinéma « sourd » mais très « parlant »

- Michel Chion : « cinéma sourd »
- « Intertitres » (~~« Carton »~~)
- Bonimenteur / Accompagnement musical
- Langage du corps => *pantomime*

La Pantomime (art. Arnaud Rikner)

- Théorisée par : François Delsarte [1811-1871] à partir de la *physiognomonie*
- *Mimique et physiognonomie*, de Theodor Piderit, 1888 (orig: 1857)
- *L'Art mimique*, Charles Aubert, 1901

Extrait : *Mme Balybas aime les animaux*, Alfred Machin, 1911

Gabriel Reuillard d'affirmer, en retour, dans *Les Hommes du jour*, en janvier 1914 :

On dit, à tort, que la pantomime se meurt. Je crois au contraire qu'elle se décuple d'une façon toute moderne par le cinématographe¹⁷.

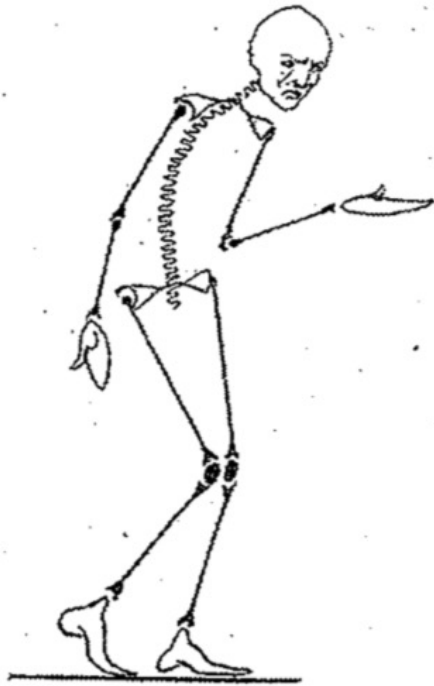


Fig. 35.

Timidité.
Doute de soi.
Humilité.
Hypocrisie.
Honte.
Remords.

Préméditation.
Dissimulation.
Appréhension.
Terreur.
Vieillesse.
Souffrance physique.

Les deux mains réunies en forme de vase (fig. 135) :
Action primitive de puiser de l'eau.
Par extension :
Recueillir. Faire provision.
Plein les mains. Qui tient dans les mains.



Fig. 131.



Fig. 135.



Fig. 136.



Fig. 137.

Une main ouverte, devant soi, la paume tournée en dehors, la pointe des doigts en bas (fig. 136) :

Des yeux.



Fig. 101.

Regard direct, la tête étant droite (fig. 101) :
Regard naturel.



Fig. 102.

Regard direct, la tête étant penchée (fig. 102) :
Méditation. Sévérité.
Effort intellectuel. Malveillance.
Tristesse. Examen.

Illustration 2. Charles Aubert, *L'Art mimique*.



Illustration 5. Plan 1, à 8”.



Fig. 186.

Impertinence.
Arrogance.

Défi.
Révolte.

**Illustration 6. Aubert, p. 127 :
« Impertinence. Arrogance. Défi. Révolte. »**



Illustration 7. Plan 1, à 12”.



Fig. 14.

**Illustration 8. Aubert,
p. 28 : « Admiration ».**



Fig. 192.

Extase.

Ravissement.

**Illustration 9. Aubert,
p 162.**



Illustration 14. Plan 3 à 53".



Illustration 12. Plan 2, à 45".

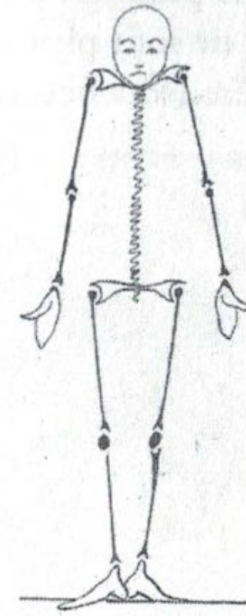


Fig. 98.

Illustration 15. Aubert, p. 52.



Fig. 171.

Vision agréable.
Amour.

Admiration.

**Illustration 13. Aubert, p. 142 :
« Amour, Admiration ».**



Illustration 20. Plan 16, à 3'39".



Illustration 19. Plan 16, à 3'38", et Aubert, p. 158.

Une main enserrant la tête un peu renversée, l'autre bras allongé, s'éloignant un peu du corps (fig. 46) :



Fig. 46.

Que faire?
Que devenir?
Ma tête éclate!

C'est à devenir fou!
Tout est perdu!
Désespoir.

**Illustration 21. Aubert,
« Désespoir », p. 59.**



Fig. 188.

Pleurer.

Éclater en sanglots.

Mime Séverin (1929)

On parle, d'ailleurs, au cinéma; la plupart du temps on voit remuer des lèvres qui n'émettent aucun son, mais qui dessinent des phrases, soit en anglais, soit en français. Lorsque l'acteur ne parle pas, c'est le sous-titre qui parle pour lui. [...] C'est un nouvel art qui vient de naître. [...] Mais il n'a aucun rapport avec la pantomime. Beaucoup de personnes se plaisent, bien à tort, à comparer ces deux arts. Il est devenu assez courant de dire que la pantomime est morte parce que le cinéma, autre « art muet », l'a remplacée. C'est une très grande erreur. [...]. La pantomime est faite de silence et non de mutisme. Elle ne doit jamais faire regretter la parole; sa propre langue doit lui suffire à tout exprimer. Sans l'aide de mots, ni de phrases, elle parle au spectateur, elle projette dans son cerveau des idées et des images. [...] Au cinématographe, l'action est expliquée, traduite par des phrases, souvent même avant le jeu de l'acteur [i.e. par des pancartes]. [...] La pantomime laisse donc au cinéma cette qualification d'« art muet » dont elle ne saurait s'accommoder⁵.

Sacha Guitry (1885-1957)

- *Ceux de chez nous* (1915)
- *Un roman d'amour et d'aventures* (1918) réal. René Hervil et Louis Mercanton
- *Pasteur* (1935)
- *Bonne chance !* (1935) avec Jacqueline Delubac
- *Le Nouveau Testament* (1936) – pièce de 1934
- *Faisons un rêve* (1936) - pièce de 1916

Guitry « Pour le théâtre et contre le cinéma » (1932)

« Je veux croire — et j'espère — que nous ne reverrons plus jamais cela. Et le cinématographe aura commis du moins un meurtre bienfaisant : il a porté un coup fatal, un coup mortel aux représentations inconcevables que les théâtres de province imposaient au public. Je dis bien "imposaient", car le pauvre public de Brest ou de Poitiers ne pouvait pas choisir. Il est bien évident qu'aujourd'hui les spectacles mal présentés, les interprétations défectueuses de tant de tournées, sont devenus impossibles. Je suis navré de voir le cinématographe prendre dans nos grandes villes la place du théâtre, mais je comprends très bien, hélas ! qu'un spectateur n'hésite pas entre une représentation dite "de gala" et un film qui lui promet une distribution éclatante; car au moins celui-ci tiendra sûrement sa promesse — et puis, même en admettant que le film soit mauvais, il n'aurait pas été meilleur à Paris ».

Guitry

- « Théâtre en conserve »
- « L'acteur, sur l'écran, ne joue pas, *il a joué* »

Marcel Pagnol [1885-1957]

- *Trilogie marseillaise : Marius* (réal. Alexander Korda, 1931)
- *Trilogie marseillaise : Fanny* (réal. Marc Allégret, 1932)
- *Le Gendre de monsieur Poirier* (d'après la pièce d'Émile Augier, 1933)
- *Angèle* (1934)
- *Topaze* (avec Arnaudy, 1936)
- *Trilogie marseillaise : César* (1936)
- *Topaze* (avec Fernandel, 1951)

1229 « Pagnol faisait répéter ses comédiens comme au théâtre, longtemps à l'avance. Ensuite, il passait tout son temps dans le camion du son. Ce qui l'intéressait le plus, c'était d'entendre le texte pendant que l'on tournait. C'était d'écouter si les acteurs parlaient juste, de sentir l'effet d'une réplique. Alors moi, j'étais sur le plateau, je disais: "Partez! Coupez!" Puis, dès que le plan était tourné, il sortait du camion et venait rectifier le jeu des comédiens.» (*Suzanne de Troye, chef monteuse, in Pagnol au travail, par ses collaborateurs, les entretiens qui précèdent ont été réalisés au magnétophone par Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, André-S. Labarthe et Jacques Rivette, Cahiers du cinéma, n°173, décembre 1965, p. 57-58*)

Les influences théâtrales de Hollywood

Broadway et Hollywood

- « *photoplays* »
- Remédiation
- MPPDA [1930-1968] : Code Hays.
« Tout ce qui est possible sur scène ne l'est pas sur l'écran »
- Proportion d'adaptations de Broadway :
1930 : 19,16%
1935: 6,83%
1947: 3,54%

Je pensais que le scénario situerait le début dans un manoir colonial avec soixante-quatre colonnes et une armée de laquais en livrée. Qu'il nous conduirait somptueusement vers des bains romains, des orgies, et encore des bains romains, pour se terminer par une poursuite en voiture exaltante, sur le sommet d'une montagne où l'aube dorée nimberait les traits des deux amants ensorcelés mutuellement par leurs beautés.

C'est à cela que je m'attendais. Mais à la place je n'ai vu que ma pièce. Bien que vous l'ayez élégamment adaptée ; bien que le casting soit magnifique ; bien que le film soit plein de bon goût et de discrétion ; et bien que personne ne résiste à la jeune Sidney Fox, votre production me laisse dans un état de tristesse et de désillusion⁸³.

Note du Hays Office (en 1933) sur la pièce *Design for living* (Noël Coward, Première en 1933) adaptée par Ernst Lubtisch en 1933

Cette pièce n'est évidemment jamais à prendre au sérieux. [...] Bien que l'auteur justifie l'anticonformisme des actes des personnages par le fait qu'ils sont artistes et par là obéissent à leur propre code moral, *on peut douter du fait qu'un public de cinéma partage ce point de vue*; une adaptation cinématographique aurait donc à résoudre cette difficulté fondamentale¹⁸.

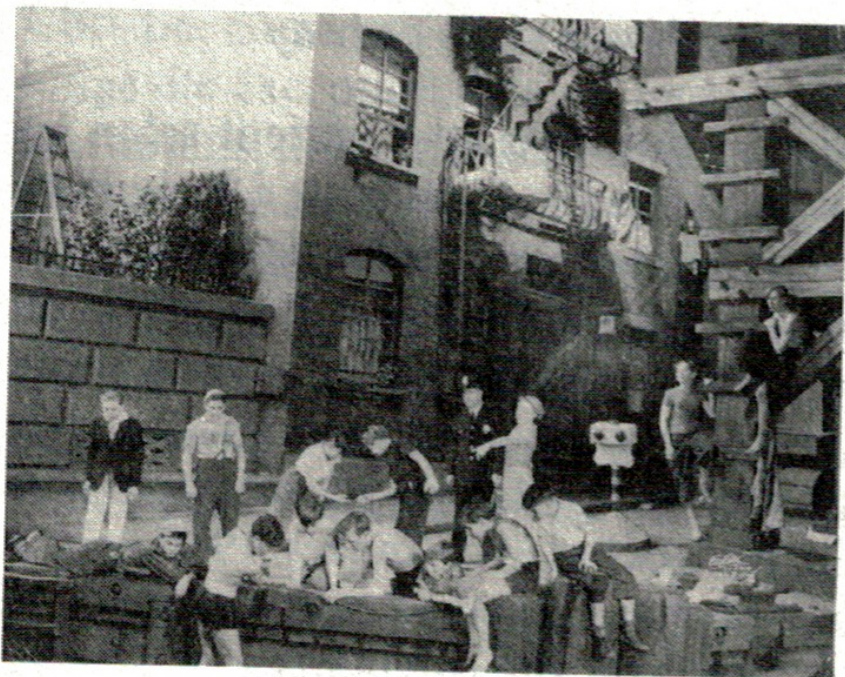


Fig. 3.4. Décor de Norman Bel Geddes pour *Dead End* (Belasco Theatre, 1935), la référence en matière de réalisme théâtral. Photo White Studio. © Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

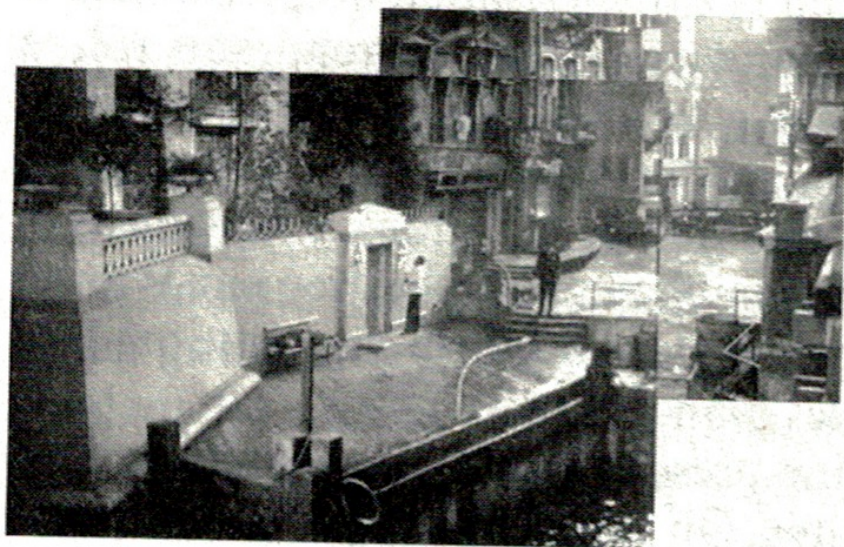


Fig. 3.5. Vision d'ensemble de l'espace du film (William Wyler, 1937) d'après deux photogrammes du plan de situation initial (direction artistique : Richard Day).

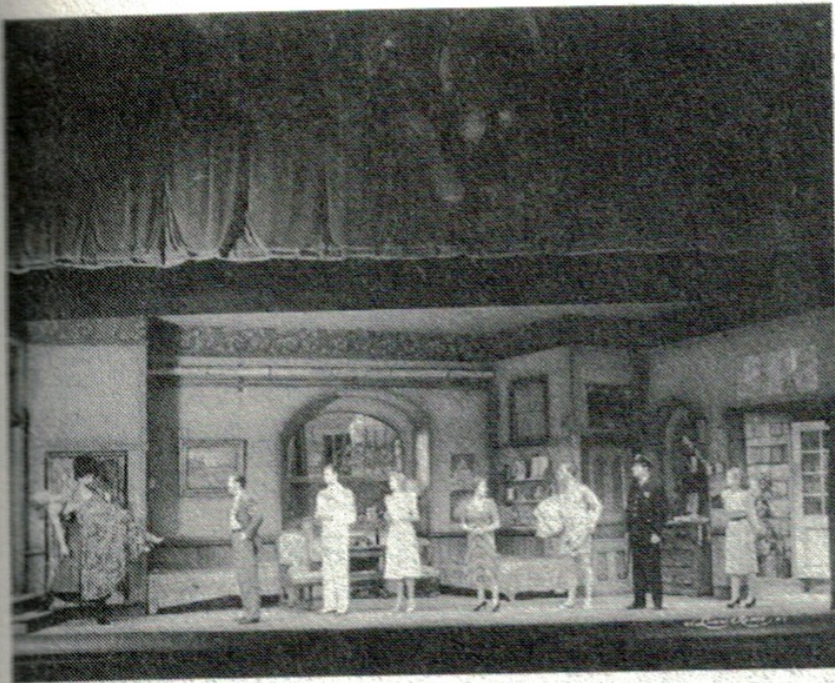


Fig. 3.6. Décor de Donald Oenslager pour *My Sister Eileen* (Biltmore Theatre, 1940). Photo Lucas Monroe. Collection du Museum of the City of New York.

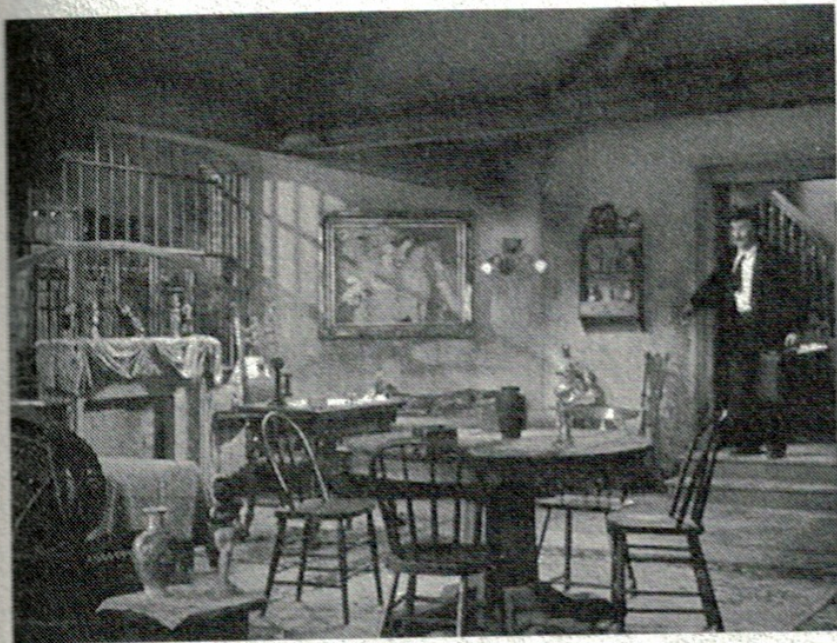


Fig. 3.7. Photogramme du film *My Sister Eileen* (A. Hall, 1942). Direction artistique Lionel Banks.

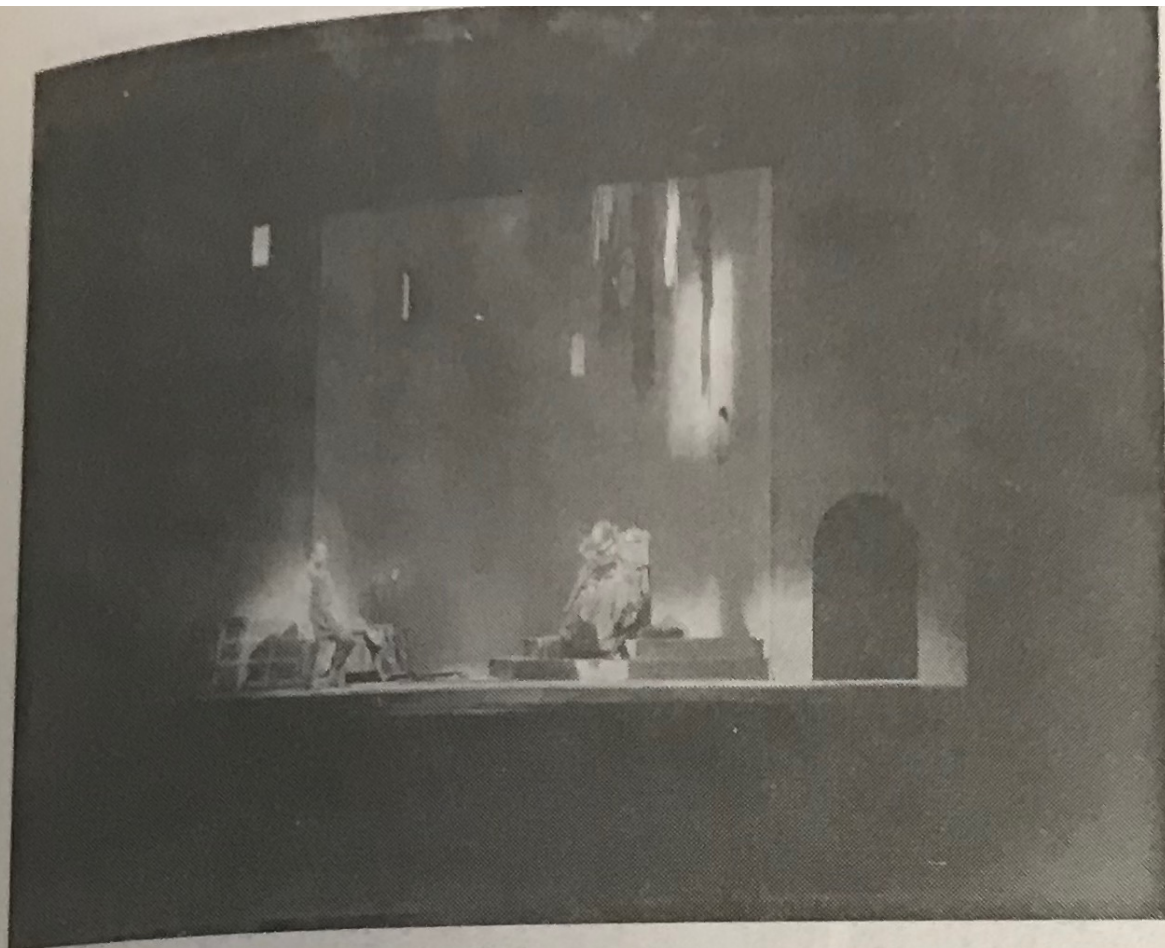


Fig. 3.16. Alfred Lunt et Lynn Fontanne dans *Elizabeth the Queen* (production de la Theatre Guild, 1930, décor de Lee Simonson). Photo Vandamm studio © Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

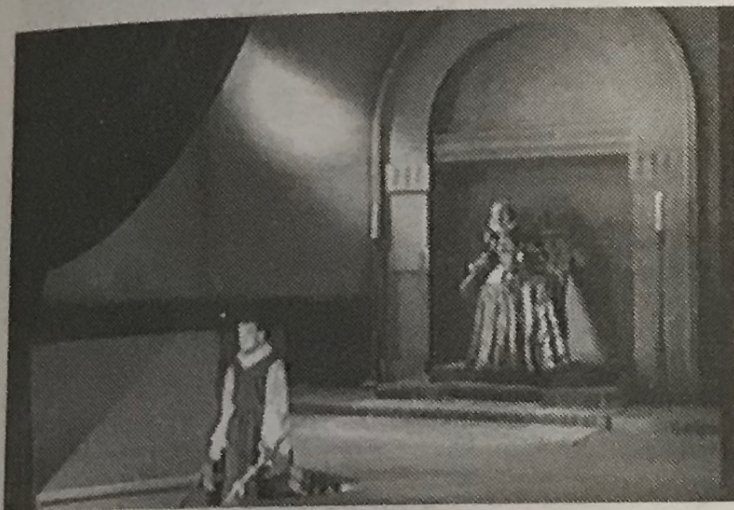


Fig. 3.17. Citation du spectacle au début du film *The Guardsman* (S. Franklin, 1931).



Fig. 3.18 et 3.19. Photogrammes de la fin de
The Private Lives of Elizabeth and Essex
(M. Curtiz, 1939). Direction artistique
d'Anton Grot.

- « comédie sophistiquée »
- « comédie loufoque » (*Screwball comedie*)

Frank Capra, *New York-Miami* (1933)

George Cukor [1899-1983]

- *The Women* (1939)
- *The Philadelphia Story* (1940)
- *Adam's Rib* (1949)

Max Reinhardt [1873-1943]

- Fonde le Festival de Salzbourg en 1920 avec Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal.
- Anciens élèves ou assistants :

Otto Preminger [1905-1986]

Emil Jannings [1884-1950]

Edgar Ulmer [1904-1972]

Ernst Lubitsch [1892-1947]

Max Reinhardt et les acteurs

« C'est à l'acteur et à personne d'autre qu'appartient le théâtre. Et quand je dis cela je ne pense pas bien sûr au seul professionnel. Je pense avant tout et essentiellement à l'acteur comme poète. Tous les grands dramaturges ont été et sont aujourd'hui des acteurs-nés, qu'ils aient ou non adopté cette appellation... Je pense aussi à l'acteur comme metteur en scène, directeur artistique, musicien, décorateur, peintre et, certainement pas le moindre, l'acteur comme spectateur... »

Ernst Lubitsch [1892-1947]



Ernst Lubitsch dans le rôle du clown de *Sumurun* (1920), son dernier rôle au cinéma, qu'il avait créé sur scène chez Max Reinhardt.

1931 : *Le Lieutenant souriant* (*The Smiling Lieutenant*)

1932 : *Haute Pègre* (*Trouble in Paradise*)

1933 : *Sérénade à trois* (*Design for Living*)

1937 : *Ange* (*Angel*)

1939 : *Ninotchka*

1942 : *Jeux dangereux* (*To Be or Not to Be*)

1946 : *La Folle ingénue* (*Cluny Brown*)

Le Marchand de Venise (1596-1597)

SHYLOCK. — J'ai encore là une mauvaise affaire, un banqueroutier, un prodigue, qui ose à peine se montrer sur le Rialto ; un mendiant, qui vous venait faire l'agréable sur la place. Qu'il prenne garde à son billet. Il avait coutume de m'appeler usurier..... Qu'il prenne garde à son billet. Il avait coutume de prêter de l'argent par charité chrétienne..... Qu'il prenne garde à son billet.

SALARINO.—Mais je suis bien sûr que, s'il manquait à ses engagements, tu ne prendrais pas sa chair ; à quoi te servirait-elle ?

SHYLOCK.—A amorcer des poissons. Elle nourrira ma vengeance, si elle ne nourrit rien de mieux. Il m'a humilié ; il m'a fait tort d'un demi-million ; il a ri de mes pertes ; il s'est moqué de mon gain ; il a insulté ma nation ; il a fait manquer mes marchés ; il a refroidi mes amis, échauffé mes ennemis, et pour quelle raison ?

Parce que je suis un Juif. Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? un Juif n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des affections, des passions ? ne se nourrit-il pas des mêmes aliments ? n'est-il pas blessé des mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes remèdes, réchauffé par le même été et glacé par le même hiver qu'un chrétien ? si vous nous piquez, ne saignons-nous pas ? si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? si vous nous empoisonnez, ne mourons-nous pas ? et si vous nous outragez, ne nous vengerons-nous pas ? si nous sommes semblables à vous dans tout le reste, nous vous ressemblerons aussi en ce point. Si un Juif outrage un chrétien, quelle est la modération de celui-ci ? La vengeance. Si un chrétien outrage un Juif, comment doit-il le supporter, d'après l'exemple du chrétien ? En se vengeant. Je mettrai en pratique les scélératesses que vous m'apprenez ; et il y aura malheur si je ne surpasse pas mes maîtres.

La comédie

- « comédie sophistiquée »
- « comédie loufoque » (*Screwball comedie*)

Frank Capra, *New York-Miami* (1933)

La comédie musicale

- Le Vaudeville
- « *combination house* »

La comédie musicale

Vincente Minnelli [1903-1986]

- 1940, contrat avec la MGM

Un américain à Paris (An American in Paris, 1951)

Tous en scène (The Band-Wagon, 1953)

George Cukor [1899-1983]

- *The Women* (1939)
- *The Philadelphia Story* (1940)
- *Adam's Rib* (1949)

La comédie musicale

Vincente Minnelli [1903-1986]

- 1940, contrat avec la MGM

Un américain à Paris (An American in Paris, 1951)

Tous en scène (The Band-Wagon, 1953)

Arthur Freed (1894-1973)

Metro Goldwyn Mayer



TRADE

MARK



87. Judy Garland dans « *Hoe Down* »,
Babes on Broadway (Busby Berkeley, 1941)



88. Nanette Fabray dans « *Louisiana Hayride* »,
The Band Wagon (Vincente Minnelli, 1953)

Florenz Ziegfeld (1867-1932)



Florenz Ziegfeld (1867-1932)



La comédie musicale

Busby Berkeley [1895-1976]

Dames (1934)

The Gold-Diggers (1933, 1935, 1937).

The Gang's all here (1943)

Berkeley (en 1966)

au tout. Je dois être conscient à chaque instant du fait que la seule manière que j'ai de m'adresser au public est de le faire à travers l'œil d'une caméra. Il faut donc étudier les pouvoirs qui sont propres à cet appareil et en tenir compte. Ainsi sommes-nous parvenus à une certaine technique qui tient à la manière de concevoir le numéro, de le tourner, de le monter, etc., que l'on a appelé « The Berkeley technic » et que l'on a essayé de copier. En vain, car la différence est dans la conception. Il m'est arrivé de voir ces temps-ci, en particulier à la télévision, des numéros musicaux très jolis, mais que vous pourriez aussi bien voir dans un cabaret ou dans un théâtre : cela ne m'intéresse pas. Il n'y a plus alors aucun rapport avec le spectacle cinématographique, qui était pour moi le résultat auquel il fallait aboutir. Ce que j'ai fait de ce point de vue est spécifique, on ne pouvait le faire qu'au cinéma, et même au cinéma, on ne l'a pas refait.

Michel Gondry

Clip : « The hardest
button to button »,
White Stripes (2009)



=> Voir aussi **Jean-
Christophe Averty**

Jean Renoir (1894-1979)

1926 : Nana

1927 : Marquitta

1928 : La Petite Marchande d'allumettes

1928 : Tire-au-flanc

1928 : Le Tournoi dans la cité

1929 : Le Bled

1931 : On purge bébé

1931 : La Chienne

1932 : La Nuit du carrefour

1932 : Boudu sauvé des eaux

1932 : Chotard et Cie

1933 : Madame Bovary

1935 : Toni

1936 : Le Crime de monsieur Lange

1936 : Partie de campagne

1936 : La vie est à nous

1936 : Les Bas-fonds

1937 : La Grande Illusion

1938 : La Marseillaise

1938 : La Bête humaine

1939 : La Règle du jeu

1941 : L'Étang tragique (Swamp Water)

1943 : Vivre libre (This Land Is Mine)

1945 : L'Homme du sud (The Southerner)

1946 : Le Journal d'une femme de chambre (The Diary of a Chambermaid)

1946 : Salut à la France (Salute to France)

1947 : La Femme sur la plage (The Woman on the Beach)

1951 : Le Fleuve (The River)

1953 : Le Carrosse d'or

1955 : French Cancan

1956 : Elena et les Hommes

1959 : Le Testament du docteur Cordelier

1959 : Le Déjeuner sur l'herbe

1962 : Le Caporal épinglé

1971 : Le Petit Théâtre de Jean Renoir

Renoir en 1938

« Plus j'avance dans mon métier, plus je suis amené à faire de la mise en scène en profondeur par rapport à l'écran. Plus ça va, plus je renonce aux confrontations entre deux acteurs placés sagement devant l'appareil comme chez le photographe. Cela m'est commode de placer plus librement mes personnages à des distances différentes de la caméra, de les faire bouger. Pour cela, j'ai besoin d'une grande profondeur de champ. »

Rainer Werner Fassbinder [1945-1982]

Antitheater

- *Prenez garde à la sainte putain* (1971)
- *Les Larmes amères de Petra von Kant* (1972)
- *Roulette chinoise* (1976)
- *Querelle* (1982)

- Werner Schroeter (1945-2010)

Salomé (1971) d'après O. Wilde, à Baalbek.

- Daniel Schmid (1941-2006)

- Rosa Von Praunheim (1942-)

Ulrike Ottinger (1942-)

- Magdalena Montezuma (1942-1984)
- Delphine Seyrig (1932-1990)





La Fiancée de Frankenstein (James Whale, 1935)



61





Les Ménines (Diego
Velasquez, 1656-1657)





Francis Bacon (1909-1992)



Figure accroupie, 1949



Triptyque (1970)





Narcisse (Le Caravage,
1598-1599)



61

Don't drink, Leni. That's enough.



Freaks (1932) de Tod Browning





61





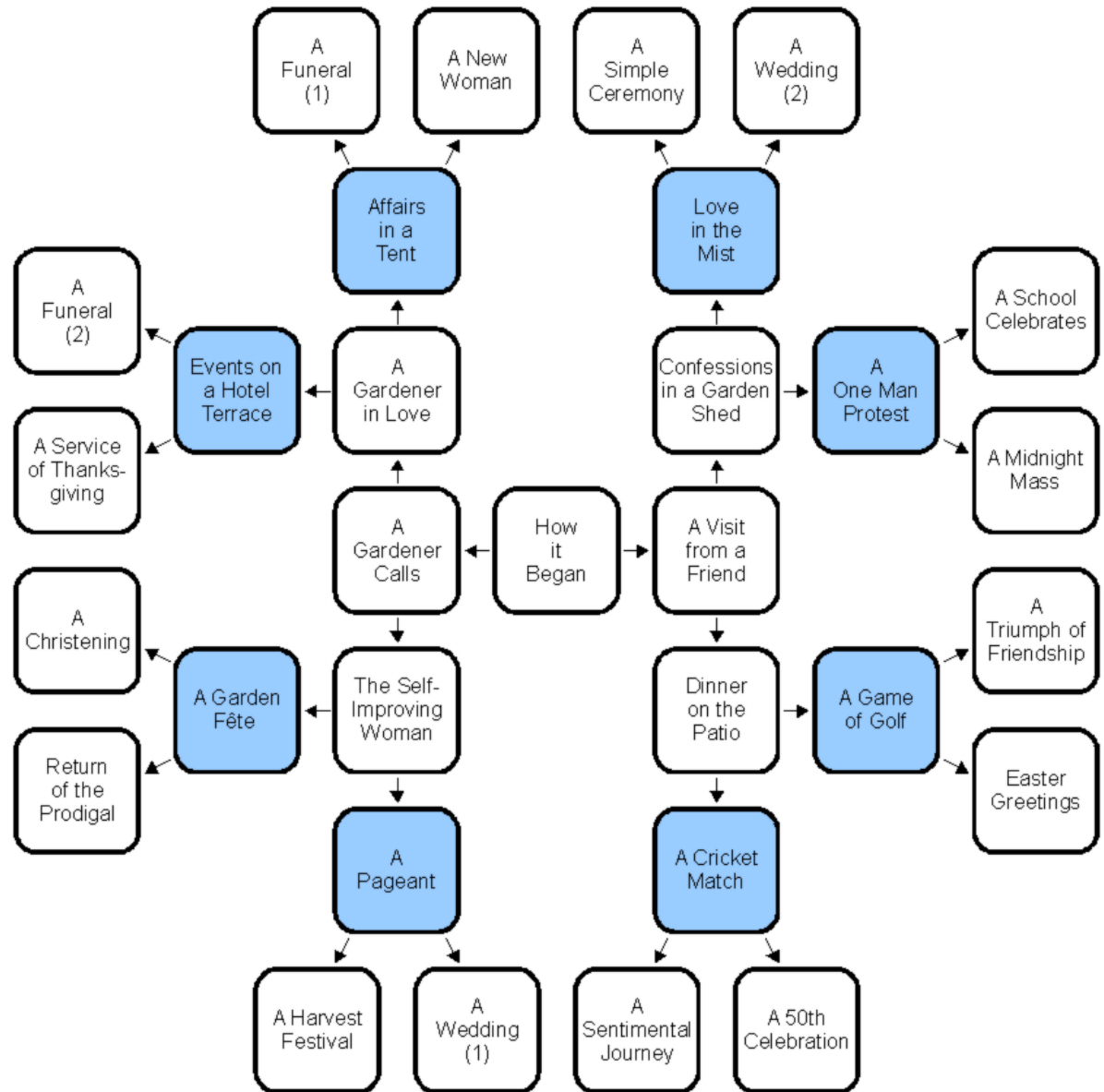
Le travesti oriental ne copie pas la Femme, il la signifie; il ne s'empoisse pas dans son modèle, il se détache de son signifié; la Féminité est donnée à lire, non à voir : translation, non transgression; le signe passe du grand rôle féminin au quinquagénaire père de famille : c'est le même homme; mais où commence la métaphore ?

Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970)

Alain Resnais (1922-2014)

- 1986 : *Mélo* [pièce H. Bernstein]
- 1993 : *Smoking / No Smoking* [Pièce *Intimate Exchanges* (1982-1983) A. Ayckbourn]
- 2003 : *Pas sur la bouche* [livret André Barde]
- 2012 : *Vous n'avez encore rien vu* [deux pièces de J. Anouilh]
- 2014 : *Aimer, boire et chanter* [A. Ayckbourn]

Sabine Azema (1949-)
 Pierre Arditti (1944-)



Intimate Exchanges (1982-1983) Alan Ayckbourn