

Présentation



Cette petite anthologie s'est proposé trois objectifs :

- permettre aux curieux de découvrir les grandes étapes de l'histoire du cinéma ainsi que les films-clés qui l'ont construite ;
- accompagner les étudiants dans leur formation, puisque le cinéma peut si bien nourrir leurs représentations, leurs questionnements et leurs imaginaires ;
- susciter chez chacun le désir de voir les films et d'y faire sa place.

Il ne s'agit en aucun cas d'un parcours obligé, simplement d'un guide pour apprendre à se repérer — à se perdre et à se trouver — dans un ciné-monde finalement assez méconnu.

Organisation de l'ouvrage

Les films sont classés par ordre chronologique, afin de faire percevoir les évolutions et les variations des regards. Ils sont regroupés en quatre grands chapitres, correspondant peu ou prou à une génération : le cinéma muet, le cinéma classique, le cinéma moderne, le cinéma contemporain. Placée en tête de chapitre, une introduction pose les enjeux principaux de chaque période.

Destiné en particulier aux étudiants et aux professeurs, un système de renvois et d'annexes permettra d'articuler les films aux différents programmes scolaires. On trouvera ainsi :

- des entrées thématiques, destinées à problématiser les questions qui sont souvent proposées aux différents concours et examens ;
- des ouvertures sur les programmes de français, d'histoire et de philosophie du lycée, classées en fin d'ouvrage par objets d'étude.

Organisation de chaque fiche

- « Générique » succinct ;
- Citation du réalisateur, qui éclaire son regard, donc, son travail ;

- Description du film, si possible dans l'ordre de son déroulement ;
- Analyse des choix de réalisation ;
- Analyse d'une scène ou d'une séquence-clé ;
- Quelques pistes de réflexion : thèmes abordés et connexions avec les grandes questions de culture générale.

Remarque sur le choix des films

Cette sélection — c'est la règle du jeu — est subjective et incomplète. Elle se limite à un film par cinéaste, exceptionnellement deux (c'est le cas, en particulier des réalisateurs du muet, qui ont eu à inventer des formes qui n'existaient pas jusqu'alors). De plus, elle est centrée sur les longs métrages de fiction : la naissance du documentaire, du court métrage, du cinéma d'art, est bien sûr évoquée, mais l'évolution de ces genres est laissée dans l'ombre. Enfin, cette anthologie témoigne d'un état de l'histoire du cinéma, construit notamment par le regard de la critique française. Il y a probablement des films qui seront redécouverts, d'autres qui seront remarqués dans des cinématographies encore méconnues, à l'autre bout du monde peut-être, sans compter les œuvres qui restent à venir.

Des points de repère aux points de suspension, donc, chacun pourra ensuite aller un peu plus loin.

Glossaire

Abréviations utilisées

Réal. : réalisateur

Scén. : scénariste

Im. : directeur de la photographie

Mus. : compositeur

Prod. : studio ou société de production

Distrib. : liste des interprètes

Termes techniques

Pour rendre aisée la lecture de l'ouvrage, on ne les a pas multipliés. Voici ceux qui sont utilisés :

Cadre : c'est la limite de l'image. En peinture, cette limite est fixe, mais au cinéma, elle est mouvante et poreuse. Le cadre peut en effet se déplacer grâce à un mouvement de caméra ; on peut y entrer ou en sortir.

Champ : c'est la portion d'espace visible à travers l'objectif de la caméra. Il est limité par le cadre.

Contrechamp : c'est l'espace qui vient compléter le champ, c'est-à-dire, qui est perçu comme lui faisant face. Par exemple, si on filme un personnage en train de parler, le contrechamp sera celui qui l'écoute.

Hors-champ : c'est l'espace qui n'est pas filmé durant une prise de vue, le prolongement imaginaire de l'image. Par exemple, si le champ montre une rue, nous imaginons qu'elle est entourée par une ville entière. Dans la réalité, le hors-champ accueille les techniciens chargés d'enregistrer la scène, et nous, qui la regardons.

➤ **Les différents plans :**

Un plan est une prise de vue sans interruption. Le montage du film revient à coller les différents plans les uns à la suite des autres. Le corps humain sert couramment d'échelle pour classer les différents plans.

Gros plan : on cadre une partie du personnage, par exemple, le visage.

Plan rapproché : on cadre le personnage à la poitrine ou à la ceinture.

Plan américain : on cadre le personnage à mi-cuisse (pour saisir à la fois le regard du cow-boy et son colt, qui sera peut-être dégainé).

Plan moyen : on cadre le personnage en pied.

Plan d'ensemble ou plan général : on cadre l'ensemble du décor et des personnages qui s'y trouvent.

Plan d'insert : gros plan d'un objet ou d'un détail, qui est inséré au montage en vue d'un effet à produire.

➤ **Les mouvements de caméra :**

Ce sont les techniques utilisées par les réalisateurs de films pour donner un effet de mouvement à l'image.

Le travelling : la caméra se déplace au cours de la prise de vue, pour suivre un sujet en mouvement, pour s'approcher d'un élément quelconque (travelling avant) ou pour s'en éloigner (travelling arrière). Le **zoom** permet d'obtenir un effet assez similaire sans déplacer la caméra.

Le panoramique : la caméra se déplace sur son axe, par exemple en effectuant une rotation de droite à gauche.

➤ **Les enchaînements de plans :**

Le montage « cut » : les plans sont montés sans transition. C'est le cas de tous les plans qui forment une scène. Quelquefois, le montage « cut » est utilisé entre différentes séquences.

Les intertitres ou « cartons » : l'image présente un texte qui explique la situation. Ils étaient évidemment beaucoup utilisés au cinéma muet.

Les fondus : l'image disparaît progressivement. Elle devient noire dans le cas d'un fondu au noir, ou est remplacée par une autre dans le cas du fondu enchaîné.

➤ **Les éléments narratifs :**

Scène : comme au théâtre, c'est une action qui se déroule dans un lieu donné et qui se termine par l'entrée ou la sortie d'un personnage. Au cinéma, la scène se confond assez souvent avec la séquence.

Séquence : c'est une série de plans qui constitue une unité narrative. À la différence de la scène, elle implique des ellipses. On parle de plan-séquence quand la prise de vue a été faite d'une seule traite, sans coupure (on devrait dire plan-scène, d'ailleurs).

Première partie : le cinéma muet



« Le mythe fondateur du cinéma [...] c'est celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèseraient ni l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste, ni l'irréversibilité du temps. »

André Bazin

Introduction

L'enchantement originel

C'est à la Renaissance que l'idée d'une reproduction réaliste du monde se fait jour en Europe : Vinci invente la *camera obscura*, les peintres florentins, la perspective, et les écoles du Nord rendent le moindre détail avec un soin maniaque. Tout se passe comme s'il fallait garder la trace de ce qui est, ou fut, dans un rectangle de toile blanche, comme si en arrachant la peau du réel, on allait bien finir par voir ce qu'il y a dessous. Ce désir-là court à travers l'histoire de l'art, pour s'accomplir au XIX^e siècle, quand la science permet enfin d'obtenir des reproductions mécaniques de la réalité. En 1822, Niepce met au point la technique de la photographie, mais bien vite, on ne se contente plus d'une image immobile et les expériences vont bon train : en 1870, Heyl projette des « photographies animées » ; en 1882, Marey utilise son « fusil photographique » pour décomposer le mouvement ; en 1895, les frères Lumière présentent les premiers au public une invention qu'ils n'étaient pas tous seuls à travailler¹ — le cinématographe.

On a peine aujourd'hui à imaginer l'effet que produisirent ces images fragiles, grises et un peu saccadées. Un bébé devant sa bouillie, des ouvriers qui sortent de l'usine, un train en gare de la Ciotat, cinquante secondes de plan fixe, la belle affaire. Et pourtant, la surprise, l'effroi, la fascination, sont rapportés par les commentateurs de l'époque, le mouvement de la vie est enregistrable, on n'en revient pas. Pariant sur le succès, les Lumière envoient leurs opérateurs tout autour du monde pour en rapporter des « vues », ainsi que pour organiser des projections devant tous les publics. Un de ces opérateurs, Félix Mesguich, a présenté le cinéma à l'Amérique en 1896 : « Il faut avoir vécu ces moments d'exaltation collective, avoir assisté à ces séances frémissantes pour voir jusqu'où peut aller l'emballement d'une foule. D'un coup d'interrupteur, je plonge plusieurs milliers de personnes dans l'obscurité. Chaque tableau passe, accompagné d'une tempête d'applaudissements ; après la sixième vue, je rends l'éclairage à la salle. L'assistance est trépidante. » Il y a tant de ferveur, tant d'espoirs qui s'agrègent à ces images que porte la lumière qu'on imagine que « 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 et dans leur action, dans leurs gestes familiers avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue ». Rien de moins.

1. On peut citer Edison, qui reste l'inventeur du cinéma pour les Américains, Léon Bouly qui déposa en 1892 le brevet d'un « cinématographe » (le terme est donc de lui), Augustin Le Prince qui projeta les images du pont de Leeds en 1888, parmi beaucoup d'autres.

Du son et de la couleur

Il peut paraître étrange, vu d'aujourd'hui, que cet effet de réel ait été ressenti si fortement, d'autant qu'imaginer un monde sans images animées paraît bien difficile. Cela dit, un certain nombre d'écrits sur la perception de l'image de cinéma permettent de comprendre un peu le phénomène : d'une part, le plan d'une rue nous fait inférer l'existence d'une ville entière ; d'autre part, on ne perçoit pas les limites de l'écran, ni l'obscurité tout autour. Autrement dit, on a l'impression d'être plongé dans un autre monde, l'air est connu, mais pour les premiers spectateurs l'expérience devait être médusante — la réalité s'est purement et simplement dérobée sous leurs yeux pour être *remplacée*.

De la même façon, on peut s'étonner qu'un « réel sans le son » impressionnât tant ; on a vite fait de penser qu'une locomotive sans « tchou-tchou » ou un bébé sans gazouillis n'existent pas beaucoup. Mais il faut se souvenir que le cinéma a toujours fonctionné avec le son, orchestre, pianiste, ou phonographe. Car, si l'on en avait privé les spectateurs, ils se seraient inquiétés d'être dans l'obscurité, du bruit du projecteur, du silence anormal. Au final, la projection eût été manquée, puisque les sensations se seraient toutes tournées vers ce qui se passe dans la salle. D'où la musique : elle couvrait le bruit du projecteur et tranquillisait le spectateur en ne le laissant pas tout seul dans le noir — elle permettait, donc, de renforcer la présence des images. Partout où on n'accompagnait pas les films, en Russie par exemple, l'expérience du cinéma tenait souvent de la déception : « Hier soir, j'étais au royaume des ombres. [...] Un monde sans couleur, sans son. Tout ici — la terre, l'eau et l'air, les arbres, les gens — tout est fait d'un gris monotone. Pas le mouvement de la vie mais une sorte de spectre muet », écrivait Maxime Gorki.

Le « gris monotone » qui le fit tiquer n'était pas la norme. En fait, la pellicule est souvent teintée — du bleu pour la nuit, des jaunes pour le jour, des sépias, des rouges assourdis — pour tous les films qui comportent plusieurs bobines. Ainsi, le regard est-il toujours tenu en éveil et la réalité du monde, en couleur, est-elle suggérée.

Réenchantelements : la fiction s'empare du cinéma

L'enchantement des premières images, au tournant du siècle, a passé. De 1895 à 1900, le catalogue Lumière (des bobines d'une minute, présentant des « panoramas », des « portraits de ville », des « jeux d'expressions faciales » des « féeries », etc.) s'est constamment enrichi, puis c'est le déclin de leur cinéma à dominante documentaire. Quant aux films de fiction qui sont diffusés, pour la plupart, ce sont des farces grossières et des mélodrames à l'eau de rose ; ces petits récits sont une enfilade de plans fixes liés par des intertitres (les « cartons ») qui disent le dialogue ou expliquent les changements de décor. Ces divertissements anodins sont bien loin du défi que lançait naguère le cinéma à la mort.

Mais certains commencent à trouver des solutions pour redonner un peu de souffle aux plans fixes qui composent les films. Il y a Méliès, qui utilise son expérience

de la prestidigitation pour inventer les effets spéciaux : voilà de la magie qui revient. Certains acteurs déploient une personnalité fascinante, en particulier dans le registre burlesque (dès 1905, Max Linder impose un personnage de dandy français en butte aux situations les plus cocasses ; le haut-de-forme avantageux et la virevolte élégante, il est la première « vedette internationale du cinéma »). À partir de 1915, ce sont les Américains qui enchantent le public, parce qu'ils font tant rire : Fatty Arbuckle, Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd. Lourds ou légers, toniques ou gracieux, leurs corps occupent le cadre, l'emplissant d'une énergie extraordinaire. Autour d'eux, s'organisent des narrations simples, propices au gag visuel (Fatty poursuit ses ennemis ; Charlot essaye de se faire musicien, boxeur, soldat ; Buster oppose son flegme inaltérable aux situations les plus folles ; quant à Harold, c'est un bien gentil garçon, mais il souffre d'une malchance chronique : une scène célèbre le coince sur la façade d'un gratte-ciel, suspendu à la grande aiguille d'une horloge).

Même si elles utilisent quelques « trucs » de cinéma (la surimpression et les accélérés, notamment), ces fantaisies doivent beaucoup au music-hall : l'espace du plan est peu ou prou le même que celui d'une scène de théâtre. La rupture se fait avec David Wark Griffith qui, en développant l'ambition d'une narration beaucoup plus complexe, définit les moyens d'expression qui sont propres au cinéma : ce qui se passe dans le cadre compte, évidemment, mais compte aussi la façon d'articuler les différents plans. Grâce au montage, le cinéma peut embrasser de vastes espaces, circuler dans le temps et développer des rapports subtils entre les personnages ; ce n'est plus seulement le territoire de l'acteur, mais aussi celui du réalisateur. De ce point de vue, la *Naissance d'une nation* (p. 25), en 1915, est aussi celle du cinéma que nous connaissons.

Pour comprendre le processus qui opère dans le montage, les expériences que le théoricien russe Lev Koulechov a menées dans les années vingt sont particulièrement éclairantes. Il enregistre d'abord en plan fixe le visage d'un acteur à qui il demande d'être le plus neutre possible ; puis, il monte ce plan avec successivement, les plans d'un plat fumant, d'une tombe, d'une femme étendue sur un canapé — et nous voyons surgir sur le visage de l'acteur, où il n'y avait rien, la gourmandise, la douleur, le désir. Autrement dit, nous lions nécessairement deux images qui se suivent. Dans notre esprit, les deux se situent dans un même espace-temps et entretiennent une relation logique : c'est le principe du champ-contrechamp. Lorsque la collure de deux plans est travaillée (par un fondu, ou une surimpression par exemple), nous postulons une ellipse, du temps qui a passé. Ainsi, ce qui se passe *entre* les différents plans est notre part du travail, et notre désir de faire sens ouvre au cinéma un espace d'expression sidérant.

À partir de ce moment-là, le plan comme scène n'est plus la seule solution possible : le spectateur n'est plus, comme au théâtre, installé à distance toujours égale de l'action, il peut s'en approcher ou s'en éloigner selon ce que décide le réalisateur. Des procédés relativement anciens voient dès lors leur impact renouvelé : le gros plan, qui existe depuis 1891 (un homme qui articule « je vous aime » devant le chronophotographe de Marey) vient donner sa part d'intimité à l'action ;

travellings et panoramiques, que Promio avait inventés en filmant Venise vue d'une gondole, découvrent l'ampleur de l'espace. Grâce à cette possibilité de faire varier notre point de vue, le montage propose ainsi un nouvel enchantement, la possibilité d'un nouveau voyage.

Une industrie florissante

Pendant les années 1910 et 1920, le cinéma s'affirme en tant qu'art, puisqu'il développe ses moyens d'expression propres, mais aussi en tant qu'industrie. Très vite, en effet, on a compris le potentiel commercial des films. Estimant que le « cinéma sera le théâtre, le journal et l'école de demain », Charles Pathé investit dès 1896 dans les appareils de cinématographie ; bientôt, on tourne dans son studio, à Vincennes, on développe dans son usine de tirage, à Joinville, et on projette les films Pathé partout, grâce aux succursales qui sont montées dans le monde entier. Son rival, Léon Gaumont n'est pas en reste : il collabore avec les meilleurs auteurs (Alice Guy et Louis Feuillade, par exemple), fonde des studios aux Buttes-Chaumont et à Nice pour les tournages, produit des bandes d'actualité, possède un réseau de salles à Paris et en province.

Ce modèle de développement est transposé à Hollywood, une petite bourgade américaine qui deviendra très vite la capitale du cinéma. En 1912, Mack Sennett fonde le studio Keystone, qui a lancé les carrières d'Arbuckle, Chaplin, Lloyd ou Langdon. Il y développe la *slapstick comedy*, qui suscite le rire à coup de tarte à la crème, bastonnades et autres batailles échevelées. En dix ans, les studios de la Columbia, de la Paramount et de la MGM se sont installés dans la banlieue de Los Angeles et ces « usines à films » ont sous contrat de nombreux écrivains, acteurs, réalisateurs. Ainsi, dans les années vingt, les studios hollywoodiens produisent jusqu'à 800 films par an, nombre phénoménal qui ne sera jamais plus atteint par la suite. Et le public est fasciné, vraiment, par les premières stars de l'écran — Rudolph Valentino ou Greta Garbo deviennent des mythes vivants. Les vrais patrons du cinéma, du coup, sont les producteurs, ils tiennent les cordons de la bourse. Dès ce moment-là, le grand débat sur le cinéma — art ou industrie ? — fait rage. Les artistes d'ailleurs, décident de fonder leur propre studio pour avoir le contrôle de leurs œuvres : United Artists est fondé en 1919 par Griffith et Chaplin, accompagnés des acteurs Douglas Fairbanks et Mary Pickford.

Le paysage cinématographique

On ne soulignera jamais assez la créativité des réalisateurs du muet, qui avaient tout à inventer : ce furent à proprement parler des démiurges. Leurs propositions de cinéma sont multiples et passionnantes. Certaines se sont maintenues et développées par la suite, d'autres, curieusement, sont restées lettre morte.

Ainsi, l'opposition Lumière-Méliès (cf. p. 21-24) est-elle toujours restée une ligne de partage très claire entre les cinéastes qui choisissent d'enregistrer le

réel (tournages en extérieur, intérêt pour le quotidien) et ceux qui s'attachent à le transformer (tournages en studio, utilisation des effets spéciaux, intrigues « extraordinaires »). En revanche, c'est le montage « à l'américaine » — clair, efficace, dynamique — qui l'a emporté sur les autres solutions (les associations d'idées de Dziga Vertov ou les cadavres exquis de Buñuel). Ont sombré également, les expérimentations sur le format de l'écran (dans les films de Griffith, par exemple, l'image projetée est parfois ronde, ou en demi-cercle). De même, les métaphores obtenues par surimpressions (chez Gance ou chez Murnau) ne fleurissent plus guère.

Du point de vue des genres cinématographiques, les grandes catégories sont d'ores et déjà installées : la science-fiction (*Le Voyage dans la lune*, p. 23), l'anticipation (*Metropolis*, p. 43), le film « historique » (*Napoléon*, p. 45, *La Passion de Jeanne d'Arc*, p. 47), le documentaire (*Nanouk l'Esquimau*, p. 31), le western et la comédie (*Le Mécano de la General*, p. 41, qui couple les deux), le film d'aventures (*Le Voleur de Bagdad*, p. 35), le film fantastique (*Nosferatu*, p. 33), le film expérimental (*Un chien andalou*, p. 53). Quelques-uns ont même tenté, quelquefois de façon sublime, de fonder des genres qui n'ont pas survécu : la fable (*Intolérance*, p. 27, *L'Aurore*, p. 39) ou bien le poème visuel (*L'Homme à la caméra*, p. 49).

Cela étant, les préoccupations des cinéastes du muet ne furent pas seulement d'ordre esthétique : ils ont compris très vite à quel point leur art pouvait être *utile*. Le cinéma, spectacle si populaire, était capable d'accompagner l'Histoire, de la transmettre et peut-être même de la construire, quelle découverte ! De fait, Le cinéma américain, depuis ses débuts, charrie les mythes d'un pays neuf (*Naissance d'une nation*, p. 25), comme s'il était voué à en bâtir la légende. En URSS, de la même façon, le cinéma a découvert les horizons révolutionnaires (*Le Cuirassé Potemkine*, p. 37), art nouveau pour un monde nouveau. En Allemagne, enfin, le mouvement expressionniste a rendu compte du délabrement des années vingt (*Le Cabinet du Dr Caligari*, p. 29, *Loulou*, p. 51).

Voilà le champ très vaste qu'ont su ouvrir les premiers réalisateurs du monde. On a dit quelquefois que le cinéma n'a jamais été plus foisonnant et libre — c'est peut-être vrai.

L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat

(et autres films Lumière)
1895/France

Fiche

1

- **Autres titres :** *Entrée de train en gare* ou *Arrivée d'un train en gare*. **Réal. :**
- Louis Lumière. **Prod. :** Louis Lumière. **Distrib. :** famille Lumière et anonymes.
- **Durée :** 50 secondes

« Il s'agit de "garder un œil ouvert sur le monde". » Louis Lumière

Le film (n & b)

Le quai d'une gare, en 1895. Tout au fond, un train est à l'approche. Presque tous les voyageurs se sont postés bien à distance des rails ; les deux chefs de gare éloignent quelques quidams de la bordure du quai. Le train s'arrête, un des chefs de gare court vers l'avant, l'autre reste devant les wagons, les portes s'ouvrent, les passagers montent et descendent.

La réalisation

Ce n'est pas le premier film de l'histoire du cinéma, mais l'on s'accorde à penser que c'en est le premier chef-d'œuvre. Car voici un train qui trouve l'écran : surgie des profondeurs du champ, sa locomotive finit par s'arrêter en dehors du cadre, inventant une troisième dimension absente. En 1896, les spectateurs ont crié, plongé sous les sièges, cru qu'elle fonçait droit sur eux — il y avait là sans doute aussi le désir de se faire peur, il n'empêche : quel effet de réel ! quel effet de cinéma ! Plastiquement, cet effet est obtenu par un point de vue bien choisi : déterminé par la ligne des voyageurs, celle des quais et celle des rails, le point de fuite est situé à droite de l'écran, à mi-hauteur ; le train doit donc traverser quasiment tout le champ, puisque la locomotive sort du cadre par la gauche, ajoutant sa ligne mouvante à la perspective. Dramatiquement, le suspense pèse, non pas sur les « personnages », bien prudents, mais sur les spectateurs : où donc le train va-t-il s'arrêter ? Cinématographiquement, enfin, cette simple vue de 48 secondes contient déjà la possibilité du montage, qui sera bientôt développée pour retrouver cette puissance d'évocation primitive : du plan d'ensemble au gros plan, toute l'échelle est parcourue par ce train qui entre en gare.

Les frères Lumière disputent à Edison, Bouly, Muybridge, Marey ou Le Prince le titre d'inventeur du cinématographe. Ce qui est certain, c'est qu'ils proposèrent la première projection publique et payante, le 28 décembre 1895, au Salon indien, dans les sous-sols du Grand café de Paris. *L'Arrivée d'un train...* n'y fut pas présentée (le film fut diffusé dix jours plus tard) mais pour un franc de l'époque, les premiers « cinéspectateurs » au monde — ils étaient 33 — assistèrent à un programme de dix « vues » d'une minute chacune environ. On présente souvent les frères Lumière comme des champions du réel : il est vrai que parmi ces dix « vues » certaines semblent enregistrer la réalité sans interférer (*La Baignade en mer*), posant les jalons du film documentaire (*La Place des Cordeliers à Lyon*, *Les Forgerons*) ou du reportage d'actualités (*Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon*). Mais déjà, la mise en scène intervient : les ouvrières effectuent leur *Sortie des usines Lumière* toutes endimanchées (elles sont filmées pour l'Histoire, après tout). Et la fiction n'est pas loin derrière, avec les premiers gags (*L'Arroseur arrosé*, bien sûr, et aussi *La Voltige* d'un cavalier qui ne parvient pas à tenir en selle, ou les chutes d'un jeune homme qui tente *Le Saut à la couverture*). De façon générale, les films Lumière sont construits avec une ambition narrative (un début, un milieu, une fin). Cela étant, toute la grâce de ces petits films tient à ce qu'ils ne maîtrisent pas : le grand chien qui se promène devant les usines Lumière ou les visages des enfants sous leurs bouclettes apprêtées (*La Pêche aux poissons rouges*) ; surtout, on est séduit encore par cette liberté accordée au regard, qui n'est pas forcé vers un centre : ce qui enchantait les premiers spectateurs ne fut pas tant *Le Repas de bébé*, mais les feuilles d'arbres qui frissonnaient en arrière-plan.

Entre 1895 et 1905, les frères Lumière produisirent ainsi près de 1 500 vues. Quelques-unes explorent les possibilités techniques du cinéma, retourner le temps, par exemple, avec la *Démolition d'un mur* qui se reconstruit aussitôt par l'inversion du mouvement de la pellicule. La grande majorité se présente comme un travail de reportage, sur la France et sur le monde entier (plus de 31 pays actuels existent dans les archives Lumière), saisissant Paris et Lyon au tournant du siècle, la modernité de New York, le couronnement de Nicolas II en Russie. Nous voyons ainsi la réalité d'un monde disparu, mais aussi la représentation qu'une certaine classe sociale — mettons, la bourgeoisie — s'en faisait : *Les Français au travail*, les nombreux exercices militaires, les bonnes dames européennes jetant des pièces aux enfants annamites en haillons.

- **Thèmes** : la ville ; les classes sociales
- **Français** : le registre comique (le gag)
- **Histoire** : l'âge industriel ; l'Europe et le monde dominé
- **Philo** : la perception ; le travail ; la technique