



Fiche technique	1
Réalisatrice Alice Guy, la première femme réalisatrice	2
Contexte Aux premiers temps du cinéma	4
Genres Le cinéma des attractions	6
Récit Une pionnière de la fiction	8
Séquence Un faux poids mort	10
Mise en scène À la conquête de l'espace	12
Technique La fabrique du film sonore	13
Motif Objets de curiosité	14
Influences Une carte postale animée	15
Documents Un poème et une affiche	16

● Rédacteur du dossier

Élie Raufaste est critique aux *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Il est également doctorant en cinéma à l'université Paris-Cité, où il enseigne l'analyse de films et la théorie du cinéma.

● Rédacteur en chef

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC...*) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiches techniques

● ALICE GUY, UNE PIONNIÈRE DU CINÉMA Programme de 17 courts métrages

France | 1899-1907 | 53 min

Aucun monteur ni scénariste n'est indiqué dans les génériques.

Sauf indication contraire :

Production/Distribution L. Gaumont et Cie,

Société des établissements Gaumont

Format Numérique (d'après des films 35 mm), noir et blanc ou colorisé

1 FAUST ET MÉPHISTOPHÈLES

1903 | France | 2 min

Réalisation Alice Guy

Image Anatole Thiberville

Grâce à Méphistophélès, Faust redevient jeune et cherche à conquérir Marguerite, mais se heurte aux visions trompeuses du démon.

2 DANSE SERPENTINE PAR BOB WALTER

1899 | France | 1 min 30

Attribué à Alice Guy

Bob Walter, imitatrice de Loïe Fuller, interprète sur scène la chorégraphie de la danse serpentine.

3 LE MATELAS ALCOOLIQUE

1906 | France | 10 min 30

Réalisation Alice Guy

Un ivrogne se cache dans le matelas d'une matelassière partie au café. Le matelas devient incontrôlable, puis sème l'effroi chez les clients avant que le trouble-fête ne soit emmené par un gendarme.

4 LA MARÂTRE

1906 | France | 8 min

Réalisation Alice Guy

Veuf, un père élève seul son fils dans la misère. Il épouse une voisine venue les aider, avant de comprendre qu'elle bat l'enfant en son absence. Il la chasse alors avec sa fille.

5 QUESTIONS INDISCRÈTES

Vers 1906 | France | 3 min 30

Réalisation Alice Guy

Interprétation Félix Mayol

Genre Phonoscène

Format Colorisé

Félix Mayol chante « Questions indiscrètes », où il raconte sa tentative de séduction de Rosine, une voisine d'immeuble.

6 LE FILS DU GARDE-CHASSE

1906 | France | 5 min

Réalisation Alice Guy

En suivant en secret son père, garde-chasse, un jeune garçon voit deux braconniers provoquer sa chute mortelle. Il se lance alors sur leurs traces, et aide les gendarmes à les rattraper.

7 CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE

1900 | France | 2 min 10

Attribué à Alice Guy

Après l'amputation d'un bras et d'une jambe, des internes improvisent pour reconstituer tant bien que mal leur patient, qui découvre avec bonheur ses nouveaux membres.

8 LA FÉE AUX CHOUX OU LA NAISSANCE DES ENFANTS

1900 | France | 1 min

Réalisation Alice Guy

Au milieu d'un champ de choux, une fée récolte un par un des bébés, et les présente au spectateur.

9 SUR LA BARRICADE

1907 | France | 4 min 30

Attribué à Alice Guy ou Étienne Arnaud

Un jeune garçon, confondu avec un insurgé pendant la Commune alors qu'il allait chercher du lait, échappe au peloton grâce au courage de sa mère et à la pitié du capitaine.

10 L'HIVER : DANSE DE LA NEIGE

1900 | France | 1 min

Attribué à Alice Guy

Une danseuse en ballerines, drapée d'une cape de plumes blanches, se dévoile peu à peu sous une pluie de flocons.

11 COUCHER D'UNE PARISIENNE

1900 | France | 1 min

Attribué à Alice Guy

Dans sa chambre, une jeune femme se dévêt avant de passer sa chemise de nuit et de se mettre au lit.

12 LES CHIENS SAVANTS

1902 | France | 3 min 30

Attribué à Alice Guy

Image Anatole Thiberville

Interprétation Miss Dundee

Miss Dundee présente sa troupe de chiens savants, qui enchaînent peinture, acrobaties et saynète mélodramatique.

13 CHIEN JOUANT À LA BALLE

1905 | France | 1 min

Attribué à Alice Guy

Un maître clown et son chien, plus agile que lui, s'affrontent au ballon.

14 CHAPELLERIE ET CHARCUTERIE MÉCANIQUES

1900 | France | 1 min

Attribué à Alice Guy

Image Anatole Thiberville

Une machine fantastique engloutit des animaux vivants et les transforme en saucisses d'un côté, en chapeaux de l'autre.

15 CHEZ LE PHOTOGRAPHE

1900 | France | 1 min

Attribué à Alice Guy

Un photographe cherche à faire poser un client qui ne tient pas en place.

Après plusieurs échecs, ils se disputent et renversent l'appareil.

16 ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE DANS LES STUDIOS DES BUTTES-CHAUMONT

1907 | France | 2 min

Réalisation Inconnue

Making of du tournage d'une phonoscène dans le grand studio vitré de Gaumont, où Alice Guy et ses assistants répètent pour filmer la danse du « Bal des Capulets » issu de l'opéra *Roméo et Juliette*.

17 BONSOIR

1905 ou 1910 | France | 30 secondes

Attribué à Émile Cohl ou Alice Guy

Format Colorisé

Avec sa baguette magique, une fée fait apparaître une par une les lettres fleuries et colorés d'un « Bonsoir » adressé au public.

Réalisatrice

Alice Guy, la première femme réalisatrice

Alice Guy a écrit et mis en scène la majorité des vues du catalogue Gaumont jusqu'à son départ aux États-Unis en 1907. Longtemps méconnue du grand public, elle est aujourd'hui remise en lumière en tant que première femme réalisatrice et directrice de studio de l'histoire du cinéma.

● Jeunesse et rencontre avec Léon Gaumont

Tout au long de sa vie, Alice Guy a multiplié les allers-retours entre les pays et les continents. Née à Saint-Mandé en 1873, elle grandit d'abord en Suisse avec sa grand-mère, loin de ses parents installés au Chili, qu'elle rejoint à l'âge de 4 ans. Son père est éditeur et libraire ; ce contact précoce avec la lecture a été décisif pour ses inspirations futures. Comme toute jeune fille de bonne famille, elle est ensuite placée dans un pensionnat religieux, en France, puis rejoint ses parents à Paris, revenus appauvris du Chili. Elle endosse tôt des responsabilités : son père meurt jeune ; elle doit travailler pour soutenir sa mère. Elle se forme comme sténodactylographe, métier encore masculin à l'époque, puis rejoint comme secrétaire le Comptoir Général de Photographie, magasin spécialisé bientôt dirigé par Léon Gaumont. Là, elle côtoie beaucoup d'inventeurs, d'artistes et de notables amateurs de photographie, et s'initie à la technique.

Elle est surtout aux premières loges pour assister aux balbutiements du cinéma. Collaborant avec l'ingénieur Georges Demeny, Léon Gaumont cherche à se lancer dans le marché de la photographie animée. Dès mars 1895, Alice Guy aurait été présente avec lui à l'une des projections des frères Lumière, avant la première séance publique du Cinématographe, en décembre de la même année. Elle songe très tôt à se servir de cette invention pour raconter des histoires, et demande donc à son patron la permission de fabriquer ses propres films (on parlait alors de «vues»). Gaumont le lui permet, tant que ce loisir ne déborde pas sur ses missions de secrétaire. C'est durant cette période de liberté et d'expérimentation que «Mademoiselle Alice» réalise, sur une terrasse de la propriété de son patron à Belleville, *La Fée aux choux*, sa première création non-documentaire, inspirée du fameux mythe populaire de la naissance des enfants.

« Si on avait prévu le développement que prendrait l'affaire, je n'aurais jamais obtenu ce consentement. Ma jeunesse, mon inexpérience, mon sexe, tout conspirait contre moi »

Alice Guy

● Au cœur de la Gaumont

Avec le développement de l'entreprise Gaumont, Alice Guy voit ses responsabilités grandir, jusqu'à superviser la plupart des films tournés jusqu'en 1907. Très diversifiés (saynètes comiques, danses et féeries, scènes de rues), ceux-ci servent d'abord à la promotion des appareils. Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900, elle reçoit un diplôme de collaboratrice. La notion de réalisateur et plus encore d'auteur n'existe pas ; les vues, qui alimentent les catalogues de vente proposés aux clients, sont anonymes. En 1905, Léon Gaumont fait construire, dans le quartier qu'occupe sa société près des Buttes-Chaumont, un énorme théâtre de prises de vues. Alice Guy en devient la directrice à plein temps, et cumule les rôles : «J'étais, à la



Entre 1907 et 1914 © Coll. Gaumont



Avec le Kinora des frères Lumière (1896) © DR

fois, scénariste, metteur en scène, régisseur, habilleuse¹. »

Utilisant volontiers des décors extérieurs, choisissant avec soin ses collaborateurs, elle donne à ses fictions un style qui les distingue de celles des concurrents. Elle prend aussi en charge la fabrication des phonoscènes, ces films musicaux accompagnant le Chronophone, l'un des premiers systèmes de projection sonore. Après des tournages en Espagne, elle réalise son projet le plus ambitieux en France, *La Vie du Christ* (1906), d'une durée alors inhabituelle : plus d'une demi-heure. Avec son scénariste Louis Feuillade, futur cinéaste, elle tourne ensuite en Camargue, où elle fait connaissance avec l'opérateur anglais Herbert Blaché. Elle l'épouse en 1907, mais celui-ci doit partir aussitôt aux États-Unis, envoyé par Gaumont pour promouvoir le Chronophone. Elle le suit et quitte donc son poste, après douze ans de carrière.

● La carrière américaine

C'est la deuxième phase de son parcours, qui coïncide avec l'expansion mondiale du cinéma et la transition vers les films narratifs. Le couple s'installe près de New York,

¹ Alice Guy, « À propos des débuts de l'industrie cinématographique », note adressée à Louis Gaumont en vue de la réédition en 1939 de sa *Notice rétrospective sur les Établissements Gaumont*, où son nom n'était à l'origine pas cité. Fonds Louis Gaumont, Cinémathèque française, sans date.



où Gaumont ouvre un studio et, en 1910, après la naissance de sa fille, «Madame Blaché» monte avec son époux leur propre société, la Solax Company, dont elle est présidente et directrice de production. Elle produit tous les films et supervise à nouveau toute la chaîne de création, du scénario au montage. Le *star system* est en germe ; Alice Guy recrute une troupe d'acteurs fidèles. Sur les murs du studio, elle affiche sa phrase mantra, «*Be natural*» («Sois naturel»), pour les inciter à se dépouiller des codes du théâtre. Ses productions s'adaptent à la mode américaine (films de guerre, westerns, films d'aventures) et rencontrent vite beaucoup de succès, au point qu'en 1912, elle fait construire de nouveaux studios à Fort Lee dans le New Jersey, premier berceau du cinéma américain. C'est donc aux États-Unis qu'elle est pour la première fois identifiée comme une artiste et une femme d'affaires à part entière, interviewée dans la presse. Elle dirige des vedettes du muet comme Olga Petrova, Alla Nazimova ou Bessie Love.

Plusieurs crises viennent couper court à cette aventure. La distribution des films est freinée par la guerre en Europe, l'industrie du cinéma américain migre sur la côte ouest et se centralise, au détriment de studios indépendants comme Solax. Son mari Herbert accumule les dettes et la quitte pour une actrice ; contrainte de vendre le studio, elle tente de le rejoindre à Hollywood, mais ils divorcent en 1922.



● La quête de reconnaissance

À son retour en France, Alice Guy espère réintégrer des studios, sans succès : l'industrie du cinéma a subi les effets de la Première Guerre mondiale, et le milieu a bien changé depuis 1907. Elle publie des nouvelles et des traductions d'œuvres pour des magazines féminins ; elle continue aussi à écrire des scénarios. Dès les années 1930, elle cherche à retrouver des copies de ses films et à raconter son histoire, une quête de reconnaissance qui rencontrera un écho éphémère dans les années 1950, avec un hommage à la Cinémathèque française. «À une époque où les "rétrospectives" sont de mode, peut-être les souvenirs de la doyenne des femmes metteurs en scène trouveront-ils quelque faveur auprès du public²» : derrière la modestie affichée de ces mots, qui ouvrent le premier chapitre de ses mémoires, on peut lire aussi bien de l'ironie que de l'amertume.

À son décès en 1968, la majorité de ses films est considérée comme perdue. L'association féministe Musidora, dans les années 1970, joue un grand rôle dans sa remise en lumière en publiant ses mémoires, accompagnés d'une première filmographie signée Francis Lacassin. Elle est depuis devenue l'emblème d'une histoire féministe du cinéma, attentive aux oublis et aux effacements (beaucoup de ses films sont longtemps attribués à ses collègues masculins). La question des attributions reste épineuse, surtout pour sa carrière en France (1896-1907), à laquelle se rattachent les films du programme, qui distingue les films «réalisés par» et «attribués à» Alice Guy. Mais grâce au travail des chercheurs et chercheuses, sa carrière est de mieux en mieux connue. Selon l'universitaire Clara Auclair, elle aurait en tout tourné ou supervisé 600 films, dont subsistent près de 150. Alice Guy devient une figure familière du grand public : elle a été récemment le sujet de nombreuses émissions de radio, de documentaires, et l'héroïne de romans, de livres jeunesse et d'une bande dessinée. Son autobiographie a été rééditée par Gallimard et un long métrage de fiction est en préparation.

² Alice Guy, *La Fée-Cinéma : Autobiographie d'une pionnière* (1976), Gallimard, 2022.



clients fortunés.

Ces maisons ont chacune leur emblème: l'étoile noire pour Méliès, le coq pour Pathé et la marguerite pour Gaumont (à partir de 1903). Pour éviter le piratage des copies, le sigle est placé au milieu des décors, comme on peut le voir dans *La Marâtre* ou *Sur la barricade*. Dans *L'Hiver: Danse de la neige* ou *Chirurgie fin de siècle*, un petit carton surgit avec les initiales phonétisées du patron: Elgé, pour LG. Il est très courant, dans chaque studio, d'imiter la concurrence en reprenant les idées qui marchent (Alice Guy évoque des figurants espions, circulant d'un plateau à l'autre). *Le Matelas alcoolique*, par exemple, ressemble beaucoup à des films de Pathé et de Méliès sortis la même année, sans que l'on puisse dire qui a inspiré qui.

● Les premiers tournages

Contexte

Aux premiers temps du cinéma

Datés de 1899 à 1907, les films d'Alice Guy au programme invitent à se familiariser avec le contexte du cinéma des premiers temps, marqué par l'émergence d'une corporation, une fabrication encore artisanale et la persistance d'anciens codes du spectacle.

● Naissance d'un marché

La première projection publique et payante du Cinématographe Lumière, au Salon indien du Grand Café, a lieu le 28 décembre 1895. Dans un premier temps, Auguste et Louis exploitent eux-mêmes l'appareil, sans le mettre en vente. Leurs vues touchent déjà parfois à la fiction comique (*L'Arroseur arrosé*), mais sont la plupart du temps descriptives: leurs opérateurs enregistrent des scènes de vie en plein air. Très vite, Léon Gaumont commercialise son propre appareil, le Chronophotographie. C'est cette caméra réversible (qui permet à la fois la prise de vue et la projection) qu'Alice Guy utilise pour ses premiers essais. Trois maisons principales vont alors se partager le marché jusqu'en 1907. Dans son théâtre Robert-Houdin, Georges Méliès, venu du milieu de la magie, projette dès 1896 des vues, puis élabore des trucages. Il est le premier à faire construire un studio, l'«atelier de poses», à Montreuil. Les «scènes à trucs» de la Star Film, sa société, se distinguent par leur sophistication et leur univers purement fantaisiste.

● Gaumont versus Pathé

Mais Méliès travaille en indépendant. La rivale directe de Gaumont, partie comme elle de la fabrication et de la vente d'appareils, est la firme de Charles Pathé, le premier à envisager les films comme de véritables produits industriels. Son metteur en scène attitré (l'équivalent d'Alice Guy chez Gaumont) à partir de 1901, est Ferdinand Zecca, ex-chanteur de café-concert. Pathé est un pur commerçant, fils de charcutier, passé par le milieu forain; il vise un public populaire, et domine rapidement le marché mondial. Léon Gaumont, ingénieur, cultive de son côté une image de bourgeois respectable, qui se retrouve dans le profil des premiers metteurs en scène (Alice Guy, jeune femme de bonne famille, puis Louis Feuillade). Il préfère longtemps se concentrer sur la fabrication d'appareils destinés à ses

Que sait-on de la «confection», selon l'expression de Méliès, des vues d'Alice Guy? Au tout début du cinéma, les films sont tournés par un opérateur autonome, ou bien un homme à tout faire comme Méliès (les mots «réalisateur», «cinéaste» n'existent pas; on parle à la rigueur de «cinématographe»). Les premiers pas d'Alice Guy sont plus collectifs, même s'il est difficile de connaître le fonctionnement exact des plateaux. C'est Anatole Thiberville, son fidèle opérateur, qui tourne la plupart du temps la manivelle de la caméra, tandis qu'elle-même cumule les rôles.

«Le rôle de metteur en scène était complexe: scénario, choix des artistes, entente avec les décorateurs, les costumiers, les meubliers. Enfin, répétition, mise en scène, éclairage. Le film terminé, c'était la vérification, le coupage, les titrages»

Alice Guy

Au début, elle travaille à l'air libre, aidée des ouvriers de Gaumont (qui jouent eux-mêmes la comédie); les tournages se codifient avec la création des studios en 1905. Il y a peu d'improvisation, contrairement aux apparences: «[S]auf pour les tout premiers films [...] tout était préparé d'avance: l'histoire écrite avec soin, les listes d'artistes, de décors, de costumes préparés avec minutie et distribués à chaque service¹.»

L'un des premiers «*making of*» de l'histoire, *Alice Guy tourne une phonoscène dans les studios des Buttes-Chaumont [Technique]*, permet d'observer, de l'intérieur, le fonctionnement du monumental studio des Buttes-Chaumont. Cette vue fascinante est aussi un témoignage de la place centrale d'Alice Guy, dont la silhouette est tout de suite reconnaissable en contre-jour: on la voit de dos, absorbée dans le travail, aux côtés d'un opérateur et d'autres assistants.

● Les spectateurs des films d'Alice Guy

Hormis de rares salles spécialisées (celle des frères Lumière à Lyon, par exemple), le cinématographe est hébergé dans des lieux très divers: cafés-concerts, théâtres, restaurants, grands magasins... C'est d'abord un spectacle prisé par la

1 Alice Guy, *La Fée-Cinéma: Autobiographie d'une pionnière*, op. cit.

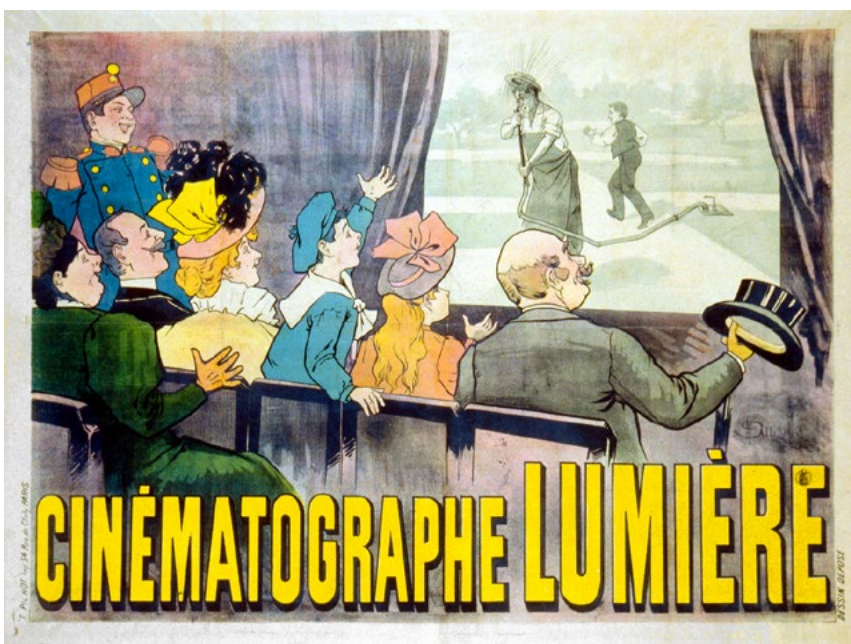


bourgeoisie, mais l'incendie meurtrier du Bazar de la Charité à Paris, en 1897, jette un temps le discrédit sur lui. Les vues vont être de plus en plus montrées par les forains, dans leurs baraques ambulantes, parfois très grandes, avec des places à différents tarifs. Ces exploitants achètent les bobines plus ou moins neuves et les projettent jusqu'à l'usure, face à un public urbain et plutôt populaire. Dans ses mémoires, Alice Guy se souvient de la famille Grenier et de leur dizaine de roulottes haut de gamme : « Nos premiers clients, les Grenier, une famille de forains, m'invitèrent à aller à Rouen

assister dans leur théâtre à la projection du *Matelas alcoolique*. Ce fut pour moi un jour de fête. Je ne connaissais pas "les gens du voyage". [...] Les projections avaient lieu dans une grande salle bâchée comme un cirque. J'y pris place avec le public et j'assistai là à une explosion de gaieté peut-être rarement dépassée à Cluny ou au Palais-Royal. Devant moi, une jeune femme se tortillait sur son banc et entre deux éclats de rire suppliait : "Assez, assez, j'ai fait pipi." [...] Ce fut ma première rencontre avec la Renommée.² »

La « séance de cinéma » n'a pas encore de forme stable : un bonimenteur (ou « conférencier », comme ils préféraient être appelés) s'approprie les vues, les commente à voix haute. Les projections sont souvent accompagnées de musique, par un ou plusieurs instrumentistes, et cohabitent avec d'autres numéros, voire d'autres curiosités scientifiques : au « Théâtre électrique » de la famille Grenier, le cinématographe prend place à côté du phonographe Edison et des rayons X. Dans les foires, le spectacle se poursuit même au-dehors, avec une parade pour attirer les clients. À partir de 1907 seulement, à la suite de Pathé, Gaumont passe à la location de ses films, ce qui bouleverse l'exploitation. Les salles fixes vont peu à peu se généraliser, et les films seront proposés sous la forme de programmes composés à l'avance – à ce moment-là, Alice Guy a déjà quitté la France.

En plus de l'accompagnement musical, l'aspect hétéroclite du programme, où les vues ne sont pas présentées par ordre chronologique, renoue donc avec l'esprit des premières séances, qui avaient pour modèle les « variétés » du music-hall. On retrouve aussi d'anciens codes du spectacle avec ce *Bonsoir* lancé à la toute fin du programme par une fée, qui en fait apparaître une par une les lettres sous forme de fleurs colorées. Ces annonces au public en forme de petites scènes (Gaumont proposait aussi *Au revoir et merci*, *Entr'Acte...*), déjà présentes dans les spectacles de lanterne magique, ouvraient ou clôturaient souvent les séances. Avec la phonoscène *Questions indiscretes*, c'est la seconde vue colorisée du programme, peinte à la main ou au pochoir. Dès ses débuts, le cinéma fut ainsi sonore et en couleurs, innovations qui mobilisaient toute l'attention de Léon Gaumont.



² Alice Guy, *La Fée-Cinéma : Autobiographie d'une pionnière*, op. cit.

Genres

Le cinéma des attractions

Pour comprendre l'esthétique d'Alice Guy, il faut la resituer dans son contexte, que les historiens appellent le « cinéma des attractions », expression qui rappelle le lien du cinéma à toutes les formes de spectacles qui l'entouraient et l'influençaient en profondeur.

● Un spectacle parmi d'autres

Cirques, spectacles de magie, expositions, music-halls : autant de lieux où, bien avant les débuts du XX^e siècle, comptent d'abord les sensations fortes, la curiosité, le plaisir des yeux... à égalité avec l'émerveillement suscité par les images animées. Au-delà de leurs différences, les films des Lumière, de Méliès ou d'Alice Guy appartiennent tous à ce « cinéma des attractions » qui cherche à susciter l'étonnement du spectateur plutôt qu'à l'immerger dans un récit. Une attraction est d'abord là « pour être vue », elle n'existe « que pour se donner à voir¹ ». Dans les vues du programme, la mise en scène est d'ailleurs frontale, comme si l'on faisait face à une scène de théâtre ou de music-hall.

Les vues d'Alice Guy reflètent toute la diversité des productions de son temps. Dans les catalogues de Gaumont, elles ont déjà leur étiquette : sujets comiques, scènes dramatiques, féeries, scènes officielles, sujets religieux, scènes instructives, danses et ballets, scènes de rues, panoramas. Il ne faut pas y voir des genres au sens artistique, mais une classification commerciale, car celui qui achète une vue doit pouvoir l'identifier selon l'effet qu'il cherche à produire sur le public : rire, surprise, instruction... Pour les spectateurs aussi, connaître à l'avance le contenu des vues renforce leur efficacité ; les titres, très descriptifs, permettent d'annoncer la couleur.

● Animaux de cirque

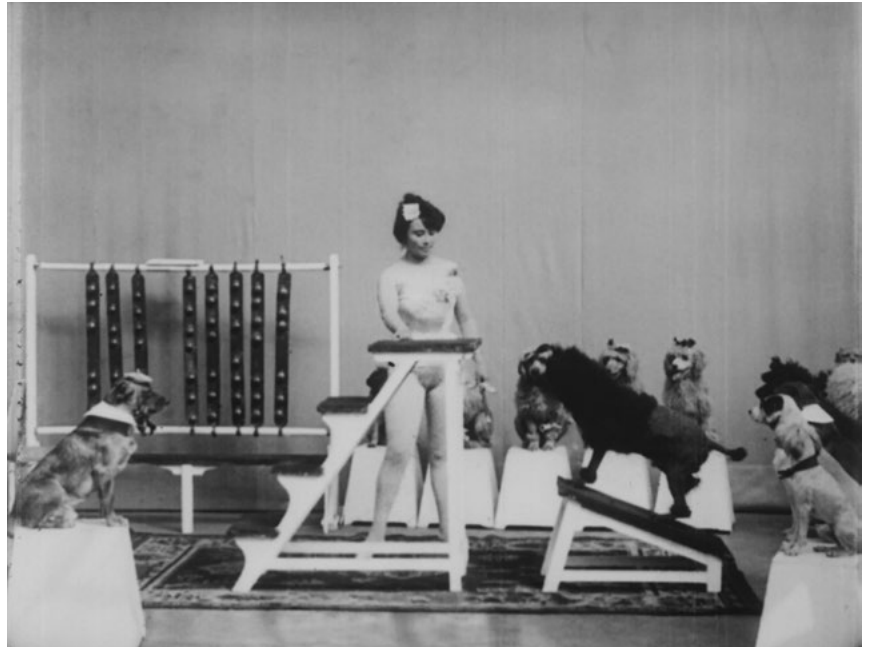
Alice Guy a filmé beaucoup de clowns, d'acrobates, de chiens savants, signe des échanges constants entre le cinéma et le cirque : ces derniers, tout comme les ménageries, faisaient partie des lieux où le cinématographe était montré en tant qu'attraction. Deux vues du programme présentent des numéros de clowns et de chiens dressés. *Chien jouant à la balle* est d'une simplicité enfantine. C'est surtout la tension entre contrôle et anarchie qui amuse, le tout à l'intérieur du cadre : la caméra reste fixe, et le maître cherche à garder le ballon dans le champ, tandis que le chien le projette de tous les côtés, y compris contre la toile en trompe-l'œil du décor. Les codes du spectacle se mêlent aux contraintes techniques du tournage : le clown soigne du mieux qu'il peut sa sortie de scène, saluant in extremis le spectateur avant la fin de la bobine.

Les Chiens savants est plus élaboré : une quinzaine de chiens enchaînent les acrobaties. C'est la captation d'un petit

Chien jouant à la balle (1905) © Gaumont



Les Chiens savants (1902) © Gaumont



spectacle préexistant, celui de la dresseuse Miss Dundee, qui tournait entre la France et l'Angleterre avec ses chiens grimés en peintres, musiciens (on aperçoit leur instrument, à gauche du cadre), ou acteurs de mélodrame, un caniche mimant ici la veuve éplorée au chevet de son mort.

● Magie et fantaisie

Le sophistiqué *Faust et Méphistophélès* est proche des « scènes à trucs » de Méliès (lui comme les frères Lumière ont aussi adapté *Faust*, le très populaire opéra de Charles Gounod, créé en 1859). Le public connaît déjà l'histoire : Alice Guy recrée donc quelques scènes clés (quasi illisibles pour le profane !) afin de multiplier les métamorphoses et les changements de décors, de plus en plus rapides. Elle se sert d'un des premiers trucages du cinéma : l'arrêt de caméra ou « truc à la manivelle », qui consiste à interrompre le défilement de la pellicule, le temps d'escamoter un corps ou d'en faire apparaître un autre.

¹ André Gaudreault, *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, 2008, p. 93.

Danse serpentine par Bob Walter (1899) © Gaumont



L'Hiver : Danse de la neige (1900) © Gaumont



Les apparitions magiques se retrouvent aussi dans *La Fée aux choux*, «très gros succès» selon les catalogues Gaumont. Un peu comme les transformations de *Faust*, l'attraction est ici non seulement le surgissement de vrais nourrissons, d'abord cachés derrière de grands choux en carton, mais aussi la fée elle-même, qui ne cesse de s'adresser en souriant à la caméra. Ses gestes maniérés sont avant tout destinés au spectateur : à la fois danseuse et vendeuse (admirez mes beaux produits !), elle cherche à le charmer, à retenir son attention.

● Violence et humour burlesque

Dans *Chirurgie fin de siècle*, le corps d'un patient est d'abord mis en pièce par un chirurgien menaçant. Amputé d'un bras et d'une jambe, le patient est rafistolé comme par magie avec une simple colle, ranimé par des soufflets, puis sautille de joie. Les états pathologiques du corps (difforme, mutilé, épileptique...) font partie des attractions «fin de siècle». Certains films d'opérations chirurgicales, à l'origine purement scientifiques, sont projetés clandestinement dans des foires. Le film d'Alice Guy, plus amusant qu'inquiétant (le mannequin se substituant au vrai corps ne fait guère

illusion) se situe encore à l'entre-deux de la science et de la magie, comme chez Méliès, qui multipliait lui aussi les démembrements et décapitations.

Dans *Le Matelas alcoolique*, le corps hybride issu de la rencontre entre un ivrogne et un matelas n'est déjà plus le fait du surnaturel : son humour fait de gags physiques et réalistes préfigure toute une vague de films burlesques en France (par exemple la série des *Calino* et *Onésime* de Jean Durand) comme aux États-Unis (Mack Sennett, Charlie Chaplin) à partir des années 1910. Les chutes, les coups, les aventures brutales vécues par le corps font là encore «attraction» ; ce sont autant de moments forts qui rythment une intrigue cette fois-ci plus développée.

● Féeries, danses et déshabillage

Les nombreuses fées des films d'Alice Guy (fée aux choux, fée aux fleurs de *Bonsoir*) viennent d'un genre de spectacle déjà en passe d'être démodé au tournant du siècle : la féerie, inspiration très importante pour Méliès également. Les féeries étaient des pièces à grand spectacle, jouant du merveilleux des trucs, des machines, costumes et décors, pour une histoire baignant elle-même dans le conte et la mythologie.

Danse serpentine par Bob Walter rappelle que les premiers films de danse, nombreux chez Gaumont au tournant du siècle, se sont inspirés de la chorégraphie à succès de Loïe Fuller, inventée au début des années 1890 et très vite copiée par des concurrentes (qui, elles, ont été filmées). Là encore l'attraction précède le cinéma, voire anticipe le travail des futurs cinéastes d'avant-garde, attirés par cette vision abstraite et stylisée du mouvement. Cette version de Bob

Walter, imitatrice au visage espiègle, est plutôt drôle et énergique, loin de la poésie évanescence souvent associée à Fuller. De nombreux films de danse serpentine étaient d'ailleurs teintés à la main ou au pochoir, pour accentuer le plaisir plastique et imiter les projections de lumière colorée qui avaient lieu sur scène. *L'Hiver : Danse de la neige* est la seule vue restant parmi un ensemble allégorique consacré aux quatre saisons. La danseuse est cette fois anonyme ; elle vient sans doute du music-hall et non du ballet, à voir les pas timides qu'elle effectue sous une pluie de flocon. Sur fond noir, ce petit effet de neige, associé au blanc de la tenue, vise à nouveau à charmer le spectateur.

Le corps féminin est encore plus central dans *Coucher d'une Parisienne*, variation du *Coucher d'Yvette* (1894), pantomime de café-concert qui a beaucoup été déclinée sur scène ou à l'écran : une femme s'y déshabille avant d'aller au lit, en montrant bien sûr qu'elle pense (morale oblige) à son mari absent. Tout autant que le déshabillage en soi, la projection publique d'un moment d'intimité féminine (au réveil ou au coucher, au bain...) faisait le succès de ces «scènes grivoises», parfois encadrées (chez Pathé) d'un cache en forme de trou de serrure pour accentuer la sensation de voyeurisme.



le même cercle [...]. Fille d'un éditeur, j'avais beaucoup lu, pas mal retenu. J'avais fait un peu de théâtre amateur et pensais qu'on pouvait faire mieux. M'armant de courage, je proposai timidement à Gaumont d'écrire une ou deux saynètes et de les faire jouer par des amis», explique-t-elle¹.

Alice Guy débute sa carrière très jeune; lorsqu'elle met en scène ses premières vues, elle a douze ans de moins que Méliès, «dernier homme du théâtre de féerie» avant d'être «pionnier du cinéma», selon l'historien Jacques Deslandes². Contrairement à lui, qui est un pur produit du XIX^e siècle, Alice Guy ne va cesser d'évoluer avec son temps, jusqu'à prendre part à l'élan des longs métrages narratifs aux États-Unis. Les œuvres au programme couvrent moins de dix ans de sa carrière en France, mais on voit déjà une nette différence entre les vues des premières années (danses, saynètes et numéros de cirque) et ce qui commence, en 1906, à ressembler à de véritables «films narratifs», plus élaborés. Cela dit, le principe des attractions y reste très fort et continue à orienter le déroulement du récit, via des gags, des événements extraordinaires, des révélations à couper le souffle.

● Des héros de mélodrames : enfants et mères courage

Trois de ses films plus tardifs, en particulier, présentent une fiction développée, avec des personnages qui interagissent surtout entre eux (rarement avec le spectateur) et évoluent sur la durée : *La Marâtre* (1906), *Le Fils du garde-chasse* (1906) et *Sur la barricade* (1907). Le récit occupe plusieurs plans, ou plutôt ce qu'on appelait alors, sous l'influence du théâtre et de la peinture, des «tableaux» : on parlait de films en «3, 5, 10 tableaux» [Mise en scène]. Ce sont dans les trois cas des

mélodrames centrés sur des enfants et leur famille. Comme beaucoup de genres du cinéma primitif, le mélodrame vient surtout du théâtre, où il est au XIX^e siècle un genre «à grand spectacle», très populaire, avec de nombreuses péripéties, une morale exemplaire, et une place importante donnée à la musique.

Alice Guy a souvent mis en scène des enfants, filles ou garçons. Quelque part, tout est déjà là dès *La Fée aux choux* ! Dans les trois films cités, les enfants sont des figures pathétiques, victimes d'injustices : le spectateur est invité à s'identifier à eux. Le mélodrame domestique *La Marâtre* est construit autour du calvaire du jeune garçon, orphelin de mère et maltraité par la nouvelle épouse de son père. Résumons l'action car elle peut être difficile à suivre, malgré les intertitres. Le premier tableau montre le taudis encombré dans lequel vivent le père et son fils ; une femme leur loue des services de ménage. Puis on la retrouve chez elle, dans un intérieur plus confortable. Le veuf vient la demander en mariage, ce qu'elle accepte après avoir effeuillé une

Récit

Une pionnière de la fiction

Alice Guy pressent très tôt que le cinéma peut servir à raconter des histoires fictives. Elle a poussé la production de Gaumont dans cette voie, délaissant les vues documentaires à la Lumière et la féerie à la Méliès, en puisant notamment dans le genre théâtral du mélodrame.

● Une conteuse visionnaire

Dans ses mémoires, Alice Guy insiste sur les réticences de Léon Gaumont à la laisser réaliser des films, plus encore des saynètes de fiction, pour lesquelles il n'avait aucune considération. Les premières vues vendues par Gaumont servent d'abord à promouvoir les appareils : elles montrent simplement aux clients les capacités des caméras. Alice Guy trouvait peu d'intérêt à ces premières bandes, inspirées du style des vues Lumière. «Défilés de troupes, quais de gares, pris par le personnel des laboratoires [...] servaient à la démonstration et tournaient toujours dans

¹ Alice Guy, *La Fée-Cinéma : Autobiographie d'une pionnière*, op. cit.

² Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Cerf, 1963, p. 71.

marguerite («il m'aime, un peu, beaucoup»). Après une ellipse, deux scènes ont lieu dans le premier appartement : en l'absence de l'homme, la femme frappe le garçon, qui est revenu de l'école la blouse trouée, tandis qu'elle gâte sa propre fille. De retour, le père envoie le garçon en pleurs acheter du tabac, mais l'enfant se rend plutôt au cimetière, s'agenouiller sur la tombe de sa mère, où le trouve un gendarme. La scène forte a lieu au commissariat, lorsque le père découvre les marques des coups sur son corps. Le garçon est présenté comme un véritable martyr, innocent (lorsque son secret est révélé, ses bras sont redressés de manière christique) et miséricordieux : dans la scène finale, il s'interpose pour empêcher le père de battre celle qui l'avait battu².

Dans *Le Fils du garde-chasse*, l'enfant est plus encore moteur de l'action. Même si le récit est plus rocambolesque, il conserve l'allure d'une fable morale. L'iconographie chrétienne revient de plus belle lorsque le garçon rejoint sa mère pour lui annoncer la mort de son père : les gestes éplorés de celle-ci, auprès de qui s'agenouille le petit frère, évoquent une Pietà (Alice Guy réalisait, la même année, *La Vie du Christ*). À nouveau, la morale et l'honneur triomphent : bravant le danger, le garçon répare la mort de son père garde-chasse en poussant son meurtrier (l'un des braconniers) à connaître la même fin ; après quoi, les gendarmes le félicitent. *Sur la barricade* partage plutôt le point de vue de la mère, désespérée de ne pas voir rentrer son fils : le courage de l'enfant menace cette fois de le tuer bêtement, et c'est l'amour de sa mère, prête à s'interposer entre les soldats et lui, qui va le sauver, pour le soulagement du spectateur.

Sur la barricade (1907) © Gaumont



● Littérature et faits divers

Alice Guy a souvent rappelé qu'elle était une grande lectrice, ce qui l'a aidée à écrire ses scénarios. En plus du théâtre, il est donc tentant de retrouver chez elle les traces de la littérature du XIX^e, ses romans riches en enfants maltraités ou livrés à la violence du monde. Cosette et Gavroche dans *Les Misérables* de Victor Hugo (1862), *Oliver Twist* de Charles Dickens (1881 pour la version française, soit 44 ans après sa première publication), plus modestement *Poils de Carotte* de Jules Renard (1894)... Le personnage cruel de *La Marâtre* évoque aussi l'univers du conte (*Cendrillon*, *Blanche-Neige*). *Sur la barricade*, quant à lui, est l'adaptation directe d'un poème de Victor Hugo [Documents].

L'époque d'Alice Guy est aussi imprégnée de la passion du fait divers, popularisée au XIX^e siècle par l'essor de la presse bon marché. *La Marâtre* peut se voir comme une variation sur un thème dans l'air du temps : la maltraitance des enfants, passible de poursuite depuis 1898. Le film joue sur le point de vue du spectateur, et dramatise le côté caché, dissimulé de l'acte : on assiste, impuissant, à ce qui se déroule en l'absence du père. Il se rattache à ce qu'on appelait, chez Pathé ou Gaumont, les « scènes dramatiques et réalistes » : de fait, l'effet de réel vient de cette manière de montrer, de façon un peu voyeuriste, une misère et une violence normalement invisible, tenue à l'abri des regards.

À cette époque d'urbanisation et d'industrialisation, où le cinéma participe ainsi à un vaste imaginaire du crime, et reprenant les codes narratifs présents dans la presse (où les romans-feuilletons côtoient les récits de faits divers réels) et ses illustrations. Peut-être moins sordides et moins violents que les films produits par Pathé (notamment *Histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca, en 1901), *Sur la barricade* ou *Le Fils du garde-chasse*, avec leurs personnages ordinaires, archétypaux (le garde-chasse et le braconnier étaient un peu l'équivalent, à la campagne, du duo gendarme-voleur) et leurs récits très ramassés, ressemblent eux aussi à des faits divers, des anecdotes incroyables au parfum de vérité. Dans le même genre, Alice Guy a par exemple réalisé *La Pègre de Paris* (1906) ou *L'Assassinat de la rue du Temple* (1904).

² Cette fin est visiblement tronquée : la chercheuse Alison McMahan, qui a pu lire le scénario, explique qu'après cette ultime scène de ménage, le père met à la porte la femme et sa fille, puis enlace son fils. On retourne ainsi au duo de départ.

Le Petit Journal (1908) © BNF



Séquence

Un faux poids mort

Le Matelas alcoolique montre la maîtrise comique d'Alice Guy, son esprit loufoque et surréaliste avant l'heure. Le scénario sert encore de prétexte à une série d'attractions (des gags de plus en plus déjantés), mais joue aussi, subtilement, sur l'inconscient corporel, le brouillage des genres et des classes sociales. Si le sujet se retrouve la même année (1906) chez Méliès (*La Cardeuse de matelas*) et Pathé (*Le Matelas de la mariée*), la façon dont la réalisatrice met en scène cette histoire de matelas vivant s'avère plus longue (neuf minutes), plus rythmée et plus ambitieuse dans son utilisation des décors extérieurs.

● Tout le monde cherche un lit

Le premier tableau nous place dans l'intimité d'un vieux couple. Comme toujours alors, la pièce est filmée de face, à la place du «quatrième mur» du théâtre. Tous les meubles et objets utiles à l'intrigue figurent dans le cadre; les draps et le traversin suspendus à la fenêtre font tout de suite comprendre qu'il est question de literie. Le mari lit le journal (*Le Petit Parisien*), et son épouse l'interpelle: il faut s'occuper du matelas, qui lui donne mal au dos (elle se tient les reins) [1]. À cette période, le métier d'acteur de cinéma n'existe pas vraiment: les interprètes viennent du cirque et du music-hall, et chacun de leurs gestes (la pantomime) doit rendre lisible la situation. L'extérieur de l'immeuble est suggéré par une fenêtre et un arrière-plan en trompe-l'œil: c'est par là que le couple appelle la matelassière.

Celle-ci est jouée par Roméo Bosetti [2], acteur et bientôt metteur en scène comique de premier plan chez Gaumont, qui aura sa propre série de films (les *Roméo*). Le travestissement des acteurs était fréquent, surtout dans les films comiques (le détecteur était un plaisir en soi!). Ici, le rôle appelait un jeu très physique, et Bosetti, venu du cirque, était réputé pour sa force et sa rapidité, mais cette matelassière très musclée ajoute déjà un ton décalé au film. Dans le deuxième plan, on la retrouve affairée au milieu d'un terrain vague [3]. L'arrivée de l'élément perturbateur joue avec une redoutable efficacité sur la profondeur de champ, et l'ironie dramatique générée par la tension entre premier et second plan: le personnage ne voit pas (contrairement au spectateur) la silhouette menaçante qui s'approche dans son dos. La démarche titubante ne laisse pas de doute: c'est un ivrogne. Survient une autre trouvaille, rare en 1907. Pendant que l'ouvrière, assoiffée, s'absente au café [4], le clochard se glisse à l'intérieur du matelas [5], actions simultanées que traduit une ébauche de montage alterné: nous voyons tour à tour chaque espace (le terrain et le café qui lui fait face), ce qui crée une forme de suspense (va-t-elle ou non remarquer l'intrus?).

● Une épopée urbaine

La matelassière ignore finalement sa présence jusqu'au bout, et devient malgré elle sa persécutrice [6]; la bastonnade qu'elle effectue à l'aveugle rappelle des gags très anciens, comme celui de la scène du sac dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière (1671), lui-même influencé par les farces de la commedia dell'arte. Mais le corps-objet créé par la fusion du matelas et du clochard possède aussi sa propre étrangeté, quasi fantastique (le film use d'ailleurs du trucage par arrêt de caméra, qui permet de faire entrer et sortir à volonté le comédien du matelas pendant l'arrêt de la prise). Passant de la raideur [7] à la mollesse [8], de la frénésie à l'immobilité, il est un paradoxe ambulante, à la fois mort et vivant. Tout repose alors sur l'effort de la matelassière pour maîtriser ce corps monstrueux et le ramener à

bon port. Après avoir dévalé une colline, le duo est projeté à travers le décor accidenté de la ville (Alice Guy tourne dans le quartier de Belleville, près des studios Gaumont), qui favorise une accumulation sadique de chutes et de collisions. Le montage s'accélère pour traduire l'emballlement, le délire des réactions en chaîne: le matelas tombe d'un pont [9], sa porteuse se précipite après lui, mais il heurte le sol et se voit entraîné sur plusieurs mètres par une voiture [10]. À nouveau, Alice Guy dramatise l'action en jouant sur les dynamiques du cadre, en profondeur (la perspective tracée par la rue en pente) comme en hauteur (la verticalité des escaliers).

Le côté spectaculaire de cette petite épopée, qui reprend la forme très en vogue de la course-poursuite, est souligné par les différentes rencontres avec les personnages secondaires, simples témoins ou alliés, comme ces ouvriers [11] qui remontent à la corde le duo tombé dans un trou, et prêtent leur brouette à la matelassière. Après une collision avec des déménageurs, celle-ci fonce à l'intérieur de l'immeuble pour se débarrasser au plus vite de son fardeau [12]. Plusieurs fois, on est surpris par les recadrages, absents des autres films: la caméra fait de légers panoramiques vers la droite ou la gauche, pour ne rien rater de l'action.

● L'expulsion du parasite

La fin du film retrouve le cadre domestique des époux, en chemise de nuit, visiblement pressés d'aller au lit [13]. Le matelas était déjà une source de gêne pour sa gardienne, luttant pour maîtriser l'objet (symbole d'intimité) au milieu de l'espace public; lorsqu'il revient sur son sommier, et que les deux époux tentent deux fois de se coucher sur lui [14], sa puissance de dérangement explose. Dans la version de Pathé, *Le Matelas de la mariée* [Contexte], on trouve une allusion sexuelle explicite, puisque c'est un jeune couple qui se met au lit, dans une suite nuptiale. Ici, le sous-entendu est atténué, mais pas tout à fait absent: les ruades vigoureuses du matelas sous le corps du vieux couple évoquent aussi les manifestations d'un désir gênant, incontrôlable.

Mais l'intrus n'est pas n'importe qui: c'est un ivrogne, élément social perturbateur qui incarne pour l'époque (comme l'idiot, l'épileptique – le titre alternatif du film est d'ailleurs *Le Matelas épileptique*), une forme de dégénérescence. En se frottant à ce couple bien loti, il transgresse aussi la hiérarchie des corps et des espaces. Mari et femme ne tardent donc pas à défenestrer le parasite, qui retombe sur sa première victime, et génère un dernier tourbillon de violence: la matelassière éventre le matelas et se met à tabasser frénétiquement aussi bien l'ivrogne que le gendarme venu s'interposer, pendant que le couple en pyjama se rue dehors pour récupérer son bien [15]. Cette propagation contagieuse du désordre à tout le groupe social, sous la forme d'une bagarre d'autant plus chaotique qu'elle est cadrée de près, est une conclusion typique des films comiques de la période.

«En cherchant un extérieur pour le film *La Pègre de Paris* j'avais longé une partie des fortifications qui existaient encore. Une matelassière y avait installé son cadre où la toile était tendue. [Elle] s'éloigna quelques instants. Presque aussitôt un clochard arriva, escalada la butte et resta en contemplation devant le matelas à demi terminé. Ce petit tableau me suggéra l'idée d'un film qui eut un énorme succès»

Alice Guy



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Mise en scène

À la conquête de l'espace

VIDÉO
EN
LIGNE

Alice Guy a participé à faire évoluer la mise en scène et le montage. Au départ, comme chez Méliès, sa mise en scène « s'ordonne en tableaux, non en séquences, chaque tableau étant l'équivalent exact d'un tableau de théâtre et ne comportant jamais de changement de point de vue¹ ». C'est le point de vue du « Monsieur de l'orchestre (le parterre), qui voit tout le décor, du cintre à la rampe² ». Si les premières vues d'Alice Guy relèvent de ce schéma, d'autres, plus tardives, montrent qu'elle s'est peu à peu éloignée de ce modèle théâtral, en déployant ses récits dans des décors extérieurs.

● Du tableau filmé aux prémices du montage

Le trucage par arrêt de caméra, comme dans *Faust et Méphistophélès*, est déjà un usage singulier du montage. Mais le montage comme outil de narration, où la caméra se trouve déplacée au sein d'une même scène pour faire varier le point de vue sur l'action n'est pas vraiment employé par Alice Guy dans sa carrière chez Gaumont : dans les films à plusieurs tableaux, comme *La Marâtre*, chaque épisode est raconté par un plan autonome. Les chapitres « La marâtre » et « La fuite de l'enfant », par exemple, montrent tour à tour le même lieu (l'appartement du père) sous le même angle, et à la même échelle, ce qui nous donne aujourd'hui une impression de rigidité, de surplace.

Il y a quand même quelques exceptions. On a cité le début du *Matelas alcoolique* : pour raconter l'arrivée du clochard en l'absence de la matelassière, la réalisatrice montre tour à tour deux lieux qui se font face, le terrain vague (A) et le café (B), ce qui donne comme structure ABABA. Les deux lieux restent filmés de façon frontale, cadrage qui ne permet pas de les situer l'un par rapport à l'autre, mais la matelassière, elle, crée un *raccord*, de direction et de regard : le comédien [Séquence] quitte et entre dans le champ par le même côté (celui de la caméra), et à deux reprises, jette un œil en direction du terrain. C'est donc le désir de jouer sur l'ironie dramatique, associé à la configuration de ce décor réel (le terrain fait face au café), qui crée cette ébauche de montage alterné. Alice Guy aurait pu rester sur l'ivrogne, mais le suspense comique aurait disparu : ici, le spectateur a envie de crier « Attention, derrière toi ! » au personnage dont il partage le point de vue. Plus tard, un raccord dans l'axe a lieu pour nous rapprocher de l'accident d'automobile : le matelas s'est coincé dans la roue du véhicule qui s'éloigne ; on déplace alors la caméra, pour filmer la scène de plus près.

● Courses-poursuites et fenêtres ouvertes

Même après la construction des studios Gaumont, Alice Guy a beaucoup tourné en plein air, renouant avec l'esprit des vues Lumière, qui captaient le grouillement de la vie au dehors. Ce parti pris, associé notamment à la forme de la course-poursuite, joue également avec les limites du plan/tableau et ses dynamiques centripètes. On le retrouve dans *Le Fils du garde-chasse*, filmé dans les décors rocaillieux de la forêt de Fontainebleau : à partir du moment où le père, lui-même suivi par son fils, se met à poursuivre les deux braconniers, la course des personnages depuis l'arrière-plan vers l'avant-plan [1, 2, 3] produit l'impression d'un rythme et d'une continuité qui atténuent l'autonomie des trois plans. Comme dans *Le Matelas alcoolique*, Alice

Guy joue aussi très souvent sur la profondeur de champ et les lignes obliques du cadre pour souligner l'impression de mouvement.

Bien sûr, chaque plan montre encore une « attraction », un événement isolé : ici un champ de rochers à dévaler ou une pente où le fils récupère un fusil, là un gendarme qui trébuche... Mais les sorties de champ systématiques obligent à réfléchir un minimum à la cohérence des trajectoires. C'est aussi le cas dans *Sur la barricade*, où les communards fuient dans les rues, poursuivis par les soldats : en trois plans distincts, tous se dirigent de la droite vers la gauche du cadre, renforçant une logique spatiale. Le film fait plus largement de la rue un hors-champ menaçant, dès le premier plan situé dans la maison, par le biais d'une fenêtre : avant que le garçon ne sorte chercher du lait, des soldats passent furtivement, suggérant que le monde de la fiction se prolonge bien au-delà du décor fabriqué.

1



2



3



1 Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours* (1949), Flammarion, 1973.

2 Ibid.

Technique

La fabrique du film sonore

Entre 1902 et 1906, Alice Guy s'est spécialisée dans le tournage de films sonores, les « phonoscènes », ancêtres du clip musical. Elle en a tourné des centaines pour le Chronophone, l'un des premiers dispositifs de synchronisation son-image.

● Rester synchro

Le cinéma n'a jamais été totalement muet : les films étaient accompagnés de bruitages en direct ou de musique. On peut imaginer que les cris des bébés dans *La Fée aux choux*, les coups de feu de *Sur la barricade* ou la machine de *Chapellerie et charcuterie mécaniques* étaient doublés, pour faire rire ou impressionner le public... Mais Léon Gaumont a aussi été un pionnier de la projection sonore. En 1902, deux ingénieurs, Léon Frély et Georges Laudet, développent pour lui le Chronophone, capable d'associer un projecteur et un phonographe au son amplifié (pour être audible dans toute une salle). En tant que directrice du théâtre des prises de vues, Alice Guy supervise le tournage d'une centaine de phonoscènes prévues pour être diffusées par cette installation – surtout des airs d'opéra et des chansons de café-concert. Elle guide en fait les interprètes dans une performance en play-back, pour que leurs gestes et mouvements des lèvres soient les plus fidèles possibles au son gravé (et diffusé ensuite en salle) sur disque.

« La voix de l'artiste, la musique de danse étaient enregistrées aux ateliers, les artistes passaient ensuite au studio, où ils répétaient leur rôle jusqu'à l'obtention d'un synchronisme parfait avec l'enregistrement du phonographe. On prenait alors la vue cinématographique »

Alice Guy

● Un tournage très équipé

Le fascinant *Alice Guy tourne une phonoscène dans les studios des Buttes-Chaumont* (1906) garde la trace de ces tournages insolites. C'est le premier *making of* de l'histoire, où les moyens techniques du studio Gaumont, aux Buttes-Chaumont, font office de spectacle à part entière, d'avantage que le ballet ici enregistré (issu de *Roméo et Juliette*, de Charles Gounod). La mise en scène consiste surtout à veiller au synchronisme de la danse et de la musique. Le film débute dans le noir, avant que ne s'allument les puissantes lampes à arc, prolongées au sol par de grands panneaux réflecteurs. Alice Guy, les yeux couverts de lunettes noires, se dirige vers le phonographe chargé de diffuser la musique de l'opéra. Selon elle, ce besoin d'éclairage était dû à l'architecture absurde du studio. « Pour remédier à l'absence trop fréquente de soleil, on avait construit deux lourdes herses supportant 24 lampes de 30 ampères qui nous procuraient de fortes insulations électriques. Que de soirées j'ai passées

Questions indiscrètes (vers 1906) © Gaumont



à demi aveugle, les yeux larmoyants, sans pouvoir lire¹. »

Le film, qui comporte plusieurs plans, est lui-même sophistiqué. La caméra fait des panoramiques vers la droite ou la gauche pour nous montrer le plateau dans toute sa largeur, ainsi que ses coulisses. Les deux appareils les plus importants sont le phonographe (reconnaissable à ses deux pavillons imposants) activé par Guy, et la caméra à gauche (le Chronophotographe Gaumont), près de laquelle se tient un opérateur. Après que la metteuse en scène a fait un geste du doigt, le groupe sur scène, alors immobile, prend vie. Beaucoup d'assistants sont présents sur le plateau, dont l'un (peut-être le metteur en scène Étienne Arnaud) veille à la position des acteurs. La mise en abyme n'en finit pas puisque, entre Guy et l'opérateur, un photographe vient se glisser et, installé sous son voile noir, prend un cliché. Une autre photographie de ce moment, publiée dans la presse, permet d'apprécier dans son ensemble la taille monumentale du studio, avec des décors suspendus au-dessus du plateau.

● Un pro du play-back

Tournée dans ces mêmes conditions, la phonoscène *Questions indiscrètes* retranscrit la performance de la plus célèbre vedette de café-concert de l'époque, Félix Mayol, reconnaissable à son costume sombre, son nœud papillon, son brin de muguet à la boutonnière (d'autres identiques sont également brodés sur les rideaux) et, surtout, sa houpette. À côté des autres vues, la voix du chanteur – même crépitante et rarement bien synchronisée – crée un effet de présence magique, d'autant que Mayol, cadré au niveau de la taille, chante sa chanson en play-back en l'accompagnant d'un jeu à la fois minimaliste et très expressif (mouvements des bras, poings sur les hanches, bouche en cœur). Ainsi la maîtrise absolue de son jeu de scène (dans cette chanson grivoise, il joue deux personnages tour à tour) compense-t-elle largement les imperfections du dispositif.

¹ Alice Guy, *La Fée-Cinéma : Autobiographie d'une pionnière*, op. cit.

Motif

Objets de curiosité

Les vues d'Alice Guy ne cessent de mettre en scène un regard curieux, qu'il s'agisse de celui du spectateur ou de celui des personnages et comédiens à l'écran, fascinés par des machines et des objets au fonctionnement mystérieux.

● Regards caméra

Lorsque les codes du cinéma narratif se stabiliseront, les comédiens éviteront le plus possible de regarder vers la caméra. Au contraire, dans le cinéma des attractions auquel se rattache Alice Guy, ils ne cessent d'interagir avec l'objectif. Mais ces premiers « regards caméra » sont très diversifiés. Il peut s'agir d'une prise à parti délibérée : chanteur, clown, fées ou danseuses gardent le plus possible le contact avec nous, multipliant saluts et révérences. Dans les fictions plus développées, nous sommes parfois plus ponctuellement pris à témoin, comme lorsque les policiers de *La Marâtre* nous montrent les bleus du garçon maltraité, insistant sur le côté spectaculaire de la révélation.

Il y a aussi le regard adressé à l'équipe technique : dans *La Marâtre* encore, il n'est pas rare de voir les comédiens hésiter, sourire peut-être à Alice Guy elle-même, comme si la fin de la prise n'était pas tout à fait calée. Enfin, comme c'est déjà le cas dans les vues en plein air des frères Lumière, il y a le regard des passants, assistant au tournage du *Matelas alcoolique* en plein milieu des rues de Belleville : on aperçoit un petit groupe réuni à sa fenêtre, des hommes ou des femmes arrêtés sur les trottoirs. Pour eux, le cinéma est en soi un objet de curiosité.

● Miroirs et boîtes magiques

Certains objets présents dans le cadre compliquent aussi le trajet du regard à l'intérieur de l'image. Pour pimenter son numéro (un strip-tease qui ne dit pas son nom), *Coucher d'une Parisienne* s'appuie sur la présence d'une petite armoire à glace, placée assez loin de la comédienne. Cette simple astuce accentue le fantasme de la nudité (très relative ici – des versions tournées par d'autres réalisateurs la mimaient à l'aide de maillots couleur chair) en invitant le spectateur à observer le reflet de « la Parisienne » lorsque



Chez le photographe (1900) © Gaumont

celle-ci se change en tournant le dos à la caméra. Au fond, dans cette vue bien antérieure aux récits à personnages, c'est surtout le jeu avec les codes d'interaction en vigueur qui amuse : la comédienne fait mine d'ignorer la présence des voyeurs (le public), détache un par un les pétales d'une fleur pour signifier qu'elle pense à son amoureux absent, mais finit par adresser un baiser à la caméra, avant de se glisser sous ses draps.

Deux machines, au fonctionnement étrange et invisible, mettent aussi en abyme le regard des curieux. Dans *Chez le photographe*, qui reprend le principe d'une vue comique des Lumière (*Photographe*, 1895), un client venu se faire tirer le portrait se révèle incapable de rester tranquille sur sa chaise. Il a apporté son pot de fleurs et semble décidé à poser avec lui. C'est aussi un curieux : aimanté par l'appareil, il ne peut s'empêcher de jeter un œil à l'objectif, et le photographe perd peu à peu patience. À chaque fois, le gag, assez subtil, repose sur la projection du spectateur, qui se met à la place du photographe et visualise mentalement le résultat de chaque cliché, y compris lorsque le client se retourne soudainement et se penche sur sa chaise (on imagine une vue de son postérieur).

Cette nouvelle mise en abyme fait écho à *Chapellerie et charcuterie mécaniques*, autre variation sur une vue Lumière (*Charcuterie mécanique*, 1895) : dans la version originale, un cochon vivant est enfermé dans la machine et transformé en diverses pièces de viande. Ici, les chats engloutis donnent un résultat plus insolite, surréaliste : des saucisses d'un côté, des chapeaux de l'autre. Ce broyage efficace des animaux changés en objets consommables joue sur les fantasmes associés aux usines modernes¹ et les prouesses un peu inquiétantes de la technologie. Et c'est bien l'intérieur de la machine elle-même (pas si éloignée du Cinématographe : elle s'active en tournant une manivelle, sur le côté), son processus mécanique et invisible, qui active l'imagination délirante du spectateur.



Coucher d'une Parisienne (1900) © Gaumont

¹ Ces films sont inspirés des rumeurs circulant sur les abattoirs d'Amérique, comme ceux de Chicago visités et décrits par Paul Bourget (*Outre-mer (notes sur l'Amérique)*, 1895). Voir Patrick Désile, « Une "atmosphère de nursery du diable". Pantomime de cirque et premier cinéma comique », 1895 n°61 | 2010/2.

Influences

Une carte postale animée

La Fée aux choux, l'un des films les plus commentés d'Alice Guy, est aussi un condensé bizarre des discours et des images que la Belle Époque associait à la natalité.

● Faire-part de naissances

La Fée aux choux, qu'Alice Guy présente comme sa première création, suscite toujours beaucoup de questions parmi les spécialistes ; avant de connaître cette version retrouvée en Suède, et datée de 1900, on la confondait avec une seconde, plus narrative et intitulée *Sage-femme de première classe* (1902), elle aussi d'Alice Guy. Mais ce premier film est en soi une œuvre faussement simple, qui mérite d'être restituée dans un imaginaire plus vaste. La chercheuse Coraline Refort¹ propose d'abord cette vue fixe, d'une durée d'une minute, comme une sorte de carte postale vivante. Contemporaine du cinéma, la carte postale connaît un essor fulgurant au tournant du siècle : c'est un objet médiatique de masse. Avant l'apparition des premières affiches de film, Gaumont éditait, en 1904, des cartes postales de fictions (donc de films d'Alice Guy) illustrées par des photographies de plateau. Les forains les distribuaient sans doute au public en guise de souvenir. Mais il était aussi courant, dans l'autre sens, d'adapter en film les cartes postales, loin de se limiter aux vues de paysages ou de monuments : les éditeurs multipliaient les cartes « fantaisies », qui concurrençaient le cinéma par leur diversité (scènes imaginaires, comiques, érotiques) et leur inventivité visuelle (photomontages, effets de surimpressions, déformations).

Or le faire-part de naissance était l'un des genres les plus en vogue, et puisait dans les mythes populaires associés à ce thème : bébés nés dans les choux ou dans les roses, apportés par une cigogne... Des séries entières de cartes montrent ainsi des « bébés multiples » proliférant dans les champs. La vue d'Alice Guy reprend clairement le thème et l'esthétique de ces cartes : elle mélange photographie et dessin (les choux en carton) tout en respectant

Carte postale Bébés en vente (circa 1905) © Ined



une composition stable (la fée reste au centre, et soulève les bébés sur les côtés), à la manière d'un tableau vivant. On peut s'imaginer que les spectateurs de ce film riaient de reconnaître ce thème et de voir gigoter sur l'écran, avec réalisme, les poupons gentiment figés des illustrations.

● Obsessions natalistes et humour parodique

Ce sont donc deux médiums qui se retrouvent mêlés dans cette vue : le monde théâtral de la féerie et les illustrations de faire-part. Coraline Refort insiste sur son côté allusif et parodique, car Alice Guy sait que le chou possède une riche symbolique : vieil emblème de fertilité, il sert de surnom affectueux (« mon chou »), mais renvoie aussi bien à une chanson au sous-texte grivois (« Savez-vous planter les choux ? »). La vogue des « bébés à vendre », sur les cartes postales et dans le film, résonne plus largement, en 1900, avec les angoisses liées à la dépopulation : « En réponse à la chute inquiétante de la natalité, des espaces apparaissent à Paris à la fin du XIX^e siècle pour la culture thérapeutique des nourrissons. De petites serres protègent les nouveau-nés, témoignant d'une persistance du thème liant l'agriculture à la naissance des enfants² » (ce que traduit le néologisme « puériculture », apparu dans les années 1880).

D'après sa petite-fille Régine, Alice Guy aurait été marquée par les couveuses présentées à l'Exposition universelle de Paris de 1889. Sa fée est d'ailleurs moderne ; elle n'est pas vraiment l'incarnation de la douceur maternelle et de la grâce, mais une commerçante, surtout préoccupée de convaincre le client (le spectateur) de la qualité de ses bébés, qu'elle repère à leurs cris et repose à même le sol pendant qu'ils se tortillent en pleurant. Un peu comme pour l'engin de *Charcuterie et chapellerie mécaniques*, il y a quelque chose d'à la fois cru, drôle et dérangeant dans cet élevage de bébés à la chaîne. Le motif de la naissance dans les choux reviendra dans deux autres films d'Alice Guy : dans *Sage-femme de première classe*, son remake plus narratif, et à la fin de *Madame a des envies* (1906), centré sur les désirs irrésistibles d'une femme enceinte (à nouveau une figure maternelle excentrique, dotée d'un pouvoir de dévoration comique). La sortie des choux y fait encore plus directement allusion à l'accouchement.

« Un scénario bien féminin, qu'attendre de mieux d'une petite femme secrétaire ? Ce n'est pas comme Méliès qui invente la Lune ! »

Nicole-Lise Bernheim, cinéaste cofondatrice de l'association Musidora

Carte postale « Les cris de Paris » (1906) © DR



¹ Coraline Refort, « Les débuts d'Alice Guy au cinéma : la restauration d'une histoire (1895-1907) », thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent Véray et Cristina Jandelli, 2024, p. 580.

² Ibid., p. 584.

Documents

Un poème et une affiche

Signe de la culture littéraire d'Alice Guy, *Sur la barricade* adapte un poème de Victor Hugo écrit dans le sillage de la Commune de Paris. Le film possède sa propre affiche, sous un autre titre : *L'Émeute*.

● La Commune vue par Alice Guy

Comme *La Marâtre* et *Le Fils du garde-chasse*, *Sur la barricade* est un mélodrame centré sur un enfant héroïque, aux accents tragiques : pour cela, Alice Guy imagine une histoire se déroulant au moment de la Commune de Paris (1871), en montrant une scène de fusillade des communards par l'armée versaillaise. Même si ce contexte n'est pas nommé et sert d'arrière-plan au récit, c'est l'une des rares représentations de la Commune dans le cinéma muet. LECTRICE assidue depuis son enfance, Alice Guy s'est inspirée d'un poème issu du recueil *L'Année terrible* (chapitre « Juin 1871 », XI) que Victor Hugo écrivit dans le sillage des événements.

« Sur une barricade, au milieu des pavés
Souillés d'un sang coupable et d'un sang pur lavés,
Un enfant de douze ans est pris avec des hommes.
– Es-tu de ceux-là, toi ? – L'enfant dit : Nous en sommes.
– C'est bon, dit l'officier, on va te fusiller.
Attends ton tour. – L'enfant voit des éclairs briller,
Et tous ses compagnons tomber sous la muraille.
Il dit à l'officier : Permettez-vous que j'aie
Rapporter cette montre à ma mère chez nous ?
– Tu veux t'enfuir ? – Je vais revenir. – Ces voyous
Ont peur ! où loges-tu ? – Là, près de la fontaine.
Et je vais revenir, monsieur le capitaine.
– Va-t'en, drôle ! – L'enfant s'en va. – Piège grossier !
Et les soldats riaient avec leur officier,
Et les mourants mêlaient à ce rire leur râle ;
Mais le rire cessa, car soudain l'enfant pâle,
Brusquement reparu, fier comme Viala²,
Vint s'adosser au mur et leur dit : Me voilà.

La mort stupide eut honte et l'officier fit grâce. [...] »

On le voit, cet épisode semi-léendaire prend déjà chez Hugo les traits d'une petite fable. Mais le film d'Alice Guy, en plus de quelques détails (le lait à place de la montre), déplace des enjeux importants : à la fin, les soldats sont prêts à fusiller le garçon, et c'est le désespoir de la mère, prête à s'interposer, qui convainc le capitaine de les épargner. Chez Hugo, l'enfant s'inscrit dans la tradition des jeunes héros révolutionnaires et correspond à l'idéal romantique du gamin de Paris. C'est un nouveau Gavroche, mort sur la barricade en narguant la Garde nationale. Le scénario d'Alice Guy, lui, montre bien le courage du garçon, mais il est un passant associé par mégarde aux communards. La réalisatrice joue donc surtout sur le pathos du lien mère-fils, lien sacré, supérieur à la violence de l'histoire, peu importe les camps concernés. L'espace protecteur du foyer est opposé au dehors, menaçant, que les deux personnages sont soulagés de quitter dans le plan final. Réalisé peu après la mort de Louise Michel (1905), le film témoigne du souvenir complexe de la Commune dans la société française, partagée entre sa méfiance de l'armée républicaine (la fusillade évoque les nombreuses exécutions de la Semaine sanglante, et notamment celle du « mur des Fédérés » au Père-Lachaise, devenu un lieu de mémoire) et la légende noire versaillaise, qui présente la Commune comme barbare.



Affiche de *Sur la barricade* (1907) © Coll. Gaumont

● Une affiche à suspense

À partir de 1907, Gaumont fait réaliser des affiches en bonne et due forme, qui se distinguent de la concurrence par leur qualité (et leur coût) : celle de *Sur la barricade* (titrée *L'Émeute*, autre périphrase pour désigner la Commune) comporte de nombreux détails (les uniformes des soldats) et une profusion des couleurs. On note que l'affiche ne présente pas le nom du peintre (ni bien sûr celui d'Alice Guy), juste la marque de la firme. Il s'agit en fait d'E. Villefroy, l'affichiste maison de Gaumont avant 1914, dont le style graphique s'inspirait, selon le collectionneur Jean-Louis Capitaine, des caricatures et des illustrations pour les suppléments des journaux à sensation³. Son affiche est fidèle au film, dont elle reprend non seulement le moment culminant, mais aussi les détails (la barricade – sans les cadavres toutefois) et la composition : l'enfant et sa mère (en habit de deuil, ce qui suggère la mort du père) adossés au mur, face aux soldats menaçants qui, eux, tournent le dos au spectateur.

1 Victor Hugo, *L'Année terrible* (1872), Paris, 1985, pp. 175-176.

2 Joseph Agricol Viala est un enfant héros de la Révolution française, qui mourut en voulant faire face aux insurgés contre-révolutionnaires.

3 Jean-Louis Capitaine, *Les Premières Feuilles de la marguerite : Affiches Gaumont 1905-1914*, Gallimard, 1994.

FILMOGRAPHIE

Édition des films

- *Gaumont 120 ans – Volume 1: 1895-1929 (le muet)*, 20 DVD, Gaumont, 2015.
2 DVD « Alice Guy » comprenant 66 courts métrages (1897-1907).

Documentaires sur Alice Guy

- *Alice Guy: L'inconnue du 7^e art* (2021) de Valérie Urréa et Nathalie Masduraud, disponible en VOD.
- *Be Natural: L'histoire cachée d'Alice Guy-Blaché* (2018) de Pamela B. Green, DVD, Elephant Films.

Sur les débuts du cinéma en France

- *Charles Pathé et Léon Gaumont: Premiers géants du cinéma* (2016) de Gaëlle Royer et Emmanuelle Nobécourt, DVD, Gaumont.
- *Lumière! L'Aventure commence* (2017) de Thierry Frémaux, DVD, Institut Lumière.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la vie d'Alice Guy

- José-Louis Bocquet, Catel (dessin), *Alice Guy*, Casterman, 2021.
- Alice Guy, *La Fée-Cinéma: Autobiographie d'une pionnière* (1976), Gallimard, 2022.

Sur la période Gaumont d'Alice Guy

- Maurice Gianati, Laurent Mannoni (dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, John Libbey Publishing, 2012.
- Coraline Refort, « Les débuts d'Alice Guy au cinéma: la restauration d'une histoire (1895-1907) », thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, sous la direction de Laurent Véray et Cristina Jandelli, 2024.

Sur le cinéma des premiers temps

- André Gaudreault, *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Éditions, 2008.

- Dominique Paini, Marie Robert, Paul Perrin (dir.), *Enfin le cinéma!: Arts, images et spectacles en France (1833-1907)*, musée d'Orsay/Réunion des musées nationaux/Grand Palais, 2021.
- Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Gallimard, 1988.

Articles

- Eithne O'Neill, « La Fée Alice », *Positif*, n° 764, octobre 2024.

SITES INTERNET

- « Alice Guy et l'invention du 7^e art », « Naissance de la réalisatrice Alice Guy, 1^{er} juillet 1873 », 7 entretiens autour d'Alice Guy, France Mémoire (Institut de France) et Canal Académies, 2023 :
↳ france-memoire.fr/dossiers/naissance-de-la-realisatrice-alice-guy
- Claire Clouzot, Nicole-Lise Bernheim, « Qui est Alice Guy ? » (1^{ère} diffusion : 2 juillet 1975), Les Nuits de France Culture, France Culture, 2 juillet 2025 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/qui-est-alice-guy-5694320

- Élise Gruau, Vincent Decque, « Toute une vie à inventer le cinéma: Alice Guy (1873-1968), la femme aux mille films », *Toute une vie*, France Culture, 12 septembre 2020 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/toute-une-vie-a-inventer-le-cinema-alice-guy-1873-1968-la-femme-aux-mille-films-6659593

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

- ↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

ALICE GUY, PIONNIÈRE D'UN ART NAISSANT

Longtemps réduite à son rôle de secrétaire de Léon Gaumont et restée dans l'ombre des grandes figures de l'époque (les Lumière, Georges Méliès), Alice Guy fut pourtant la première femme de l'histoire à réaliser des films, la première aussi à diriger un studio, puis sa propre compagnie aux États-Unis, la Solax. Redécouvrir son œuvre, c'est plonger dans un monde où le cinéma ne ressemble à rien de ce que l'on connaît aujourd'hui. Le programme donne un bel aperçu de la variété des « vues animées » qu'elle confectionna pour Gaumont jusqu'en 1907, de façon anonyme : danses hypnotisantes, démonstrations de machines bizarres, numéros de cirque, histoires fantastiques, comiques et cruelles, adaptations littéraires et mélodrames remplis de courses-poursuites démontrent toute l'étendue de son savoir-faire et de son imaginaire, nourri des spectacles populaires de la Belle Époque. Alice Guy a donné aux films Gaumont un style à part et fut une pionnière dans le domaine du son. En quelques années, elle a fait évoluer sa mise en scène en l'éloignant des codes du théâtre, à une époque où le cinéma était encore une industrie balbutiante, et les films des attractions de foire.