

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE ET COMMENTÉE

JEAN EPSTEIN

Mai 2014

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	3
ÉCRITS DE JEAN EPSTEIN	6
<i>Écrits publiés de son vivant</i>	6
<i>Editions posthumes</i>	8
<i>Articles de Jean Epstein</i>	13
OUVRAGES	15
<i>Ouvrages sur l'œuvre</i>	15
<i>Ouvrages généraux faisant référence à Jean Epstein</i>	19
<i>Chapitres ou parties d'ouvrages sur l'œuvre ou sur les films</i>	22
<i>Ouvrages sur les films</i>	24
PERIODIQUES	24
ARTICLES SUR L'ŒUVRE	24
ARTICLES SUR LES FILMS	31
<i>Pasteur (1922)</i>	31
<i>Cœur fidèle (1923)</i>	32
<i>La Belle Nivernaise (1923)</i>	32
<i>L'Auberge rouge (1923)</i>	32
<i>La Goutte de sang (1924)</i>	33
<i>L’Affiche (1924)</i>	33
<i>Le Lion des Mogols (1924)</i>	34
<i>Le Double Amour (1925)</i>	34
<i>Les Aventures de Robert Macaire (1925)</i>	35
<i>Mauprat (1926)</i>	35
<i>Six et demi, onze (1927)</i>	36
<i>La Glace à trois faces (1927)</i>	36
<i>La Chute de la maison Usher (1928)</i>	37
<i>Sa tête (1929)</i>	40
<i>Finis Terrae (1929)</i>	40
<i>Notre-Dame de Paris (1931)</i>	41
<i>Mor-vran (1931)</i>	42
<i>L’Or des mers (1932)</i>	42
<i>L’Homme à l’Hispano (1932)</i>	43
<i>La Châtelaine du Liban (1934)</i>	43
<i>Chanson d’Armor (1934)</i>	44
<i>Cœur de gueux (1935)</i>	44
<i>Marius et Olive à Paris (1935)</i>	45
<i>La Bretagne (1936)</i>	45
<i>Vive la vie (1937)</i>	45
<i>La Femme du bout du monde (1937)</i>	45
<i>Le Tempestaire (1947)</i>	46
<i>La Bataille de l’eau lourde (1947)</i>	47
HOMMAGES	48
FILMOGRAPHIE ET VIDEOGRAPHIE	50

AVANT-PROPOS

« Ainsi il fallait voir mourir Epstein pour s'apercevoir qu'il vivait. À quoi bon rendre hommage aux morts si on les enterre vivants ? Et était-il nécessaire d'attendre la disparition d'Epstein pour se demander : n'avait-il pas du génie ? Donc, aujourd'hui pour la première fois, les *Cahiers du cinéma* s'intéressent à Jean Epstein ». C'est sur ces lignes que s'ouvre le texte hommage d'Henri Langlois, paru dans les *Cahiers du cinéma* au lendemain de la mort du cinéaste (n° 24, juin 1953).

Écrivain, théoricien, critique, poète et cinéaste, enseignant à l'I.D.H.E.C. en 1945, Jean Epstein laisse une œuvre considérable tant sur le plan littéraire que cinématographique. Tout au long de sa carrière, il a su nourrir par son écriture des théories sur l'image qu'il a transposées à l'écran, et réciproquement ses films n'ont eu de cesse de nourrir ses écrits. Son apport artistique et intellectuel est important, mais toujours mal connu.

La Cinémathèque française possède le fonds Jean et Marie Epstein, indispensable pour découvrir et explorer le travail du cinéaste, poète et philosophe. La Bibliothèque du film possède tous les ouvrages de Jean Epstein parus de son vivant, ainsi qu'un certain nombre d'études le concernant, mais aussi de nombreuses revues pour lesquelles le théoricien a trempé sa plume et de nombreux articles sur ses films.

Jean Epstein naît en 1897 à Varsovie dans une Pologne sous domination de l'empire russe. La famille va s'installer en Suisse. Après y avoir fait des études secondaires, Jean s'installe à Lyon pour des études de médecine. Il se passionne pour la littérature et le cinéma, fait la rencontre de Blaise Cendrars, qui va l'aider à publier son premier ouvrage en 1920, sous le titre *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Délaissant progressivement ses études, Epstein fonde la revue *Promenoir* qui lui permet de publier ses premiers articles sur le cinéma. Les éditions de La Sirène publient ses deux essais suivants : *Bonjour Cinéma* (1921) et *La Lyrosophie* (1922). Dans ce dernier texte, Epstein développe ce qui deviendra l'essence de sa pensée philosophique. Il propose d'entremêler la raison et le sentiment pour en faire un instrument d'appréhension du monde moderne. Ce qui se tient au-dessus de ces deux notions, et les surplombe, est la *lyrosophie*. Pour Epstein, il s'agit de « sentir et comprendre simultanément ». Cette ébauche méthodologique deviendra la profession de foi du cinéaste. Paul Laffitte, fondateur de la maison d'édition, l'engage comme secrétaire. Epstein y fait la connaissance de Louis Delluc, qui le fait travailler comme assistant sur son film *Le Tonnerre*. L'année suivante, il réalise son premier film, *Pasteur*, pour le centenaire de la naissance du savant. Le film est un succès critique et public. Pour *Cinémagazine* du 6 juillet 1923 : « le cinéma s'est enrichi de tableaux d'une vérité, d'un réalisme intense ». Engagé par Pathé Consortium comme réalisateur, il tourne quatre films en 1923. Dans *L'Auberge rouge* d'après Balzac, Epstein voit le moyen de pratiquer « une étude psychologique approfondie des personnages » (*Cinémagazine*, n° 12, 23 mars 1923). *Cœur fidèle*, sur un scénario original auquel sa sœur Marie, qui deviendra sa plus fidèle collaboratrice, travaille activement, est l'occasion de mettre en pratique ses écrits théoriques sur la *photogénie* (terme inventé par Delluc) du mouvement.

Cinémagazine du 5 octobre 1923 ne tarit pas d'éloges le concernant : « un réalisateur de grand avenir qui a des idées neuves et bien à lui et qui sait les parer d'une technique très audacieuse ». Puis vient *La Montagne infidèle*, reportage sur une éruption de l'Etna, et *La Belle Nivernaise* d'après Alphonse Daudet, à propos duquel la revue *Cinémagazine* du 21 décembre 1923 affirme : « *La technique remarquable, le parti que Jean Epstein a su tirer du grand fleuve, une distribution de tout premier ordre* ». La critique cinématographique naissante le célèbre dans son ensemble et le désigne comme un maître de l'avant-garde, qui

© Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, mai 2014

sait mêler des innovations formelles permanentes, et qui deviendra un précurseur du « réalisme poétique ». En 1924, il quitte Pathé pour la *Société des Films Albatros*, fondée par Alexandre Kamenka pour faire travailler les réalisateurs russes en exil en France. La firme de Montreuil va devenir un véritable laboratoire artistique des années vingt. Epstein côtoie Marcel L'Herbier et Jacques Feyder. Il réalise *Le Lion des Mogols*, fable symbolique sur l'exil des Russes blancs. Le film va décevoir les tenants de l'avant-garde. Puis il tourne deux mélodrames, *L'Affiche* (1924) et *Le Double Amour* (1925), qui sont globalement considérés comme plus commerciaux et bourgeois. Il réalise *Les Aventures de Robert Macaire*, feuilleton picaresque et piquant, célébré par Cocteau. En 1926, Epstein fonde les Films Jean Epstein et réalise *Mauprat*, adapté de George Sand, accompagné d'un documentaire intitulé *Au pays de George Sand*. La critique estime que le cinéaste abandonne avec ce film « toute innovation ». Puis il revient au mélodrame avec *Six et demi onze*, œuvre « frémissante et pathétique de sensibilité » pour *Photo-ciné* (28 octobre 1927). S'ensuit une adaptation de Paul Morand, *La Glace à trois faces*, « Film parfait, à tous points de vue », selon *Photo-ciné* (n° 9, novembre-décembre 1927). Malgré le succès critique et public de ces productions, dans lesquelles sont saluées sa grande maîtrise formelle et son sens permanent de l'invention, Epstein éprouve de plus en plus de difficultés financières. En 1928, il réalise *La Chute de la maison Usher*, d'après Edgar Poe, souvent considéré comme son chef-d'œuvre. À ce jour, il est le film sur lequel on a le plus écrit, comme le prouve le nombre de références détenues par la bibliothèque. C'est un échec commercial. Criblé de dettes, Epstein réalise *Finis Terrae*, avec lequel il inaugure une nouvelle méthode et entame sa période bretonne. Il tourne dans les îles d'Ouessant et de Bannec, avec des acteurs non professionnels et une équipe technique réduite. Viendront ensuite *Mor-vran (La Mer des corbeaux)*, 1930) et *L'Or des mers* (1931). Novateurs, ces films ne seront pas toujours reconnus à leur juste valeur. En difficulté financière, Epstein va tourner deux films « commerciaux » : *L'Homme à l'Hispano* (1932) et *La Châtelaine du Liban* (1933). Avec *Chanson d'Ar-Mor*, tourné en 1934, la critique se désole de ne plus retrouver le cinéaste d'avant-garde, alors qu'Epstein fait évoluer son cinéma dans une direction toujours novatrice, mais certes moins spectaculaire. Jean Rouch le désignera plus tard comme un des premiers « ethno-cinéastes ». Il continue de faire évoluer sa pensée théorique, à travers des articles de journaux et des conférences. Il publie cette même année *Photogénie de l'impondérable*, où il postule que le cinématographe est une « victoire sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leurs racines non encore vues ». Le cinéma adjoint aux trois dimensions existantes, une quatrième, celle du temps. Il ajoute qu'elle rend « perceptible par la vue et par l'ouïe des individus que nous tenions pour invisibles et divulgue la réalité de certaines abstractions ». Epstein réalise quelques films commerciaux qui passeront inaperçus (*Marius et Olive à Paris*, 1935 et *Cœur de gueux*, 1936). Il réalise plusieurs films documentaires de propagande (*La Bretagne, La Bourgogne, Les Bâtisseurs, Vive la vie, Eau vive, Artères de France*).

Après guerre, il devient l'un des premiers enseignants de cinéma à l'I.D.H.E.C., fondée en 1943. Il publie deux textes dans la continuité de ses réflexions philosophiques et poétiques sur le cinéma. Dans *L'Intelligence d'une machine* (1946), il développe l'idée que le cinéma vient actualiser et renouveler des questionnements récurrents dans la pensée humaine, sur « la matière et l'esprit, le mouvement et le repos, la nature de l'espace et du temps, l'existence ou l'inexistence de toute réalité ». Le cinéma est comme un « cerveau-robot » autant qu'« une machine à rêver » et l'auteur en questionne l'impact éventuel sur « l'évolution de la culture et de la civilisation ». Dans *Le Cinéma du diable* (1947), il s'intéresse au développement de l'art cinématographique, qui selon lui signe la fin de l'ère du cartésianisme et vient changer en profondeur « les bases même de la philosophie ». Durant cette période il parvient à tourner deux moyens-métrages, *Le Tempestaire* (1947) et *Les Feux de la mer* (1948), sommets de son œuvre qui seront systématiquement dévalorisés par la critique, le public ne se déplaçant plus en salle pour voir ses films. Le réalisateur ne correspond plus à ce que l'on attend de lui. Il meurt d'une congestion cérébrale en 1953, à l'âge de 56 ans. Langlois, dans son texte hommage, surenchérit : « Il n'a jamais démerité du cinéma et ses œuvres dites commerciales peuvent être signées sans honte par lui, alors que

d'autres... ». Le fondateur de la Cinémathèque française explique clairement dans ce texte paru dans les *Cahiers du cinéma* (1953) le scandaleux boycott : « *Le Tempestaire*, œuvre audacieuse, chef-d'œuvre, que personne n'est allé voir par la faute de tous les propos imbéciles répandus contre ce film, en est une preuve éclatante. » Il accuse ouvertement la critique d'avoir condamné le cinéaste et sabordé la fin de sa carrière. L'œuvre de Jean Epstein, hormis une poignée de films des années vingt, tombe dans l'oubli pendant plusieurs décennies. C'est en partie à Henri Langlois et Marie Epstein que l'on doit la revalorisation des films de Jean Epstein restaurés par la Cinémathèque. Au milieu des années soixante-dix, les éditions Seghers rendent disponible de nombreux textes oubliés de Jean Epstein¹. Les chercheurs commencent à le lire véritablement. Deleuze le cite dans ses cours. À la fin des années quatre-vingt-dix, la Cinémathèque française propose une série de conférences interdisciplinaires autour de son œuvre publiées en 1998 sous la direction de Jacques Aumont². Durant les années deux mille, plusieurs chercheurs étrangers découvrent le cinéaste poète. Son œuvre littéraire et cinématographique donne lieu à de nombreuses publications.

À l'automne 2013, un important colloque autour de Jean Epstein était organisé à l'université de Rennes 2, dont les actes devraient paraître au printemps 2015.

À l'occasion de l'hommage que la Cinémathèque française rend à Jean Epstein au printemps 2014, la première biographie sur Jean Epstein, qui recense également les écrits du cinéaste parus de son vivant et à titre posthume est publiée aux éditions La Tour verte³. Enfin, preuve que l'intérêt suscité par l'œuvre de Jean Epstein va croissant, une édition des *Écrits complets* de Jean Epstein en neuf volumes est en préparation aux éditions Independencia sous la direction de Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat. Les volumes 3 et 5 viennent de paraître et sont présentés dans la bibliographie.

Le repère * indique les références les plus essentielles.

¹ EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Tome 1, 1921-1947 et EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Tome 2 : 1946-1953.

² AUMONT, Jacques (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, Paris, 1998.

³ DAIRE, Joël, *Jean Epstein, Une vie pour le cinéma*, Paris, La Tour verte, 2014.

ÉCRITS DE JEAN EPSTEIN

Ecrits publiés de son vivant

***EPSTEIN, Jean, *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris : Éditions de la Sirène, 1921**

Dans son premier essai publié, Jean Epstein propose une approche singulière de la littérature moderne. Il commence à développer une idée maîtresse de sa pensée, qu'il n'aura de cesse de préciser et de perfectionner : la modification des perceptions humaines à travers l'industrialisation du monde moderne, et ce qui en découle. Il fait le pari d'une nouvelle société où l'émotion doit primer sur le raisonnement (« sentir avant de comprendre »), notamment à travers le prisme de la poésie. C'est à l'aune de ce texte qu'il faut comprendre son développement intellectuel et artistique. La partie sur le cinéma reste à l'état embryonnaire.

cote : 51 EPSTE EPS

cote : HL 543 (Edition originale) (Accès réservé)

***EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma*, Paris : Éditions de la Sirène, 1921**

Bonjour Cinéma est écrit entre 1919 et 1920 alors que Jean Epstein est encore étudiant à la faculté de médecine. Il paraît en pleine période surréaliste et post-dadaïste, qui influence l'ouvrage et sa composition typographique, un « style tachytélégraphique qui a caractérisé l'avant-garde littéraire, pré ou para-dadaïste ». Epstein envisage une philosophie du cinéma où tout est à inventer. Il célèbre le cinéma comme une véritable et nouvelle mystique à part entière. L'ensemble est rédigé dans un style poétique. La figure de Charlot est régulièrement évoquée.

cote : 22 EPS c

cote : RES 705 (Edition originale) (Accès réservé)

***EPSTEIN, Jean, *La lyrosophie*, Paris : Éditions de la Sirène, 1922.**

Dans ce texte de jeunesse, Epstein développe ce qui deviendra l'essence de sa pensée philosophique. Il propose d'entremêler la raison et le sentiment pour en faire un instrument d'appréhension du monde moderne. Ce qui, pour lui, se situe au-dessus de ces deux notions, et les surplombe, est la *lyrosophie*. Pour Epstein, il s'agit de « sentir et comprendre simultanément ». Cette ébauche méthodologique deviendra la profession de foi du cinéaste qui travaillera à développer et parfaire ce concept dans ses films et dans ses écrits.

cote : RES 1063 (Accès réservé)

***EPSTEIN, Jean, *Le cinématographe vu de l'Etna*, Paris : Les Ecrivains réunis, 1926.**

Le livre s'ouvre par un texte en prose à la fois biographique et poétique sur la Sicile et le volcan l'Etna. Epstein entremêle en une écriture évocatrice et poétique les avant-gardes et le cinéma, et tente de définir une esthétique du cinéma. Il fustige au passage le futurisme, qui, tout comme lui valorise la vitesse, mais dont les prises de position extrêmes de certains de ses représentants l'ont marginalisé en art fasciste. Il développe l'idée du caractère animiste du cinéma : « A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont une attitude » qui leur donne une vie propre. Dans l'article *De quelques conditions de la photogénie*, Epstein lance des pistes prospectives sur l'avenir du cinéma, cite Apollinaire et sa notion de « surréel ».

cote : RES 694 (Edition originale) (Accès réservé)

***EPSTEIN, Jean, *L'Or des mers*, Romans de la vie nouvelle, Paris : Éditions de Valois, 1932.**

L'Or des mers est écrit la même année que le tournage du film éponyme à Hoëdic, en 1932. L'intrigue n'est cependant pas strictement la même, et l'action se déroule à Ouessant. Ce n'est pas une simple novélisation, ni un scénario amélioré, le récit ne suivant pas la continuité dialoguée. Il s'agit d'un authentique roman. Descriptif, il développe des situations qui n'apparaissent pas dans le film et décrit les sentiments intérieurs de ses personnages, enrichis par des considérations sur la ville et la vie insulaire.

cote : 51 EPSTE EPS

cote : RES 1978 (Edition originale) (Accès réservé)

***EPSTEIN, Jean, *Les Recteurs et la Sirène*, Paris : Montaigne, 1934**

Ce second roman d'Epstein se déroule dans une île imaginaire (en fait l'île d'Hoëdic), où la vie de ses habitants y est décrit comme rugueuse. Dans un langage à la fois poétique et très concret dans la caractérisation de ses personnages, il brosse le portrait d'une communauté insulaire isolée.

cote : RES 1977 (Edition originale)

***EPSTEIN, Jean, *Photogénie de l'impondérable*, Paris : Corymbe, 1935.**

Le cinématographe est une « victoire sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leurs racines non encore vues ». Le cinéma adjoint aux trois dimensions spatiales de la réalité, une quatrième, celle du temps. Dès lors, une nouvelle approche de l'espace-temps est possible, celle qui permet de figer le présent, de remonter le cours du temps, et en jouant de la perspective temporelle, rend « perceptible par la vue et par l'ouïe des individus que nous tenions pour invisibles et divulgue la réalité de certaines abstractions ». Le cinématographe ne devient-il pas, dès lors, « sur soi-même un observateur, permettant de vérifier sa propre sincérité, sa propre force de conviction » ?

cote : RES 467 (Edition originale)

***EPSTEIN, Jean, *L'Intelligence d'une machine*, Paris : J.Melot, 1946.**

« L'image animée apporte les éléments d'une représentation générale de l'univers qui tend à modifier plus ou moins toute la pensée. ». Pour Epstein, le cinéma vient actualiser et renouveler des questionnements récurrents dans la pensée humaine, sur « la matière et l'esprit, le mouvement et le repos, la nature de l'espace et du temps, l'existence ou l'inexistence de toute réalité ». Le cinéma est un « cerveau-robot » autant qu' « une machine à rêver » et l'auteur en questionne l'impact éventuel sur « l'évolution de la culture et de la civilisation ». Il tente de construire des outils analytiques, philosophiques, mathématiques et poétiques à travers de nombreux exemples (Zénon, Euclide, Heisenberg, Pythagore...), religieux (kabbale...) poétiques pour y répondre.

cote : 22 EPS I

cote : RES 2027 (Edition originale)

***EPSTEIN, Jean, *Le Cinéma du diable*, Paris : J. Melot, 1947.**

Ce texte extrapole les idées développées dans *L'Intelligence d'une machine*. Selon Epstein, le développement de l'art cinématographique signe la fin de l'ère du cartésianisme et vient changer en profondeur « les bases même de la philosophie ».

Editions posthumes

***EPSTEIN, Jean, *Esprit de cinéma*, Paris Genève : Jeheber, 1955, Edition originale.**

Préparé pour la publication en volume par l'auteur lui-même, cet ouvrage se compose de textes rédigés entre 1946 et 1949. Il est édité après la mort de Jean Epstein, en 1955 aux Éditions Jeheber. La plupart de ces 25 articles sont issus de revues telles que *L'Écran français*, *La Technique cinématographique*, *Spectateur*, *Psyché*, *Néo-Art*, *Mercure de France*, *Spectateur ou Ciné-club*, d'autres sont des retranscriptions de conférences. En ouverture, la refonte d'un texte datant de 1935 : *Photogénie de l'impondérable*.

Alors que le cinéma existe depuis une cinquantaine d'années, Jean Epstein fait un état des lieux de cet art nouveau qui s'est libéré de l'influence des arts majeurs et devient source d'une culture nouvelle. Au fil des textes, Jean Epstein analyse les raisons du succès de ce nouveau média. La raison principale en est selon lui, que seul parmi les arts, le cinéma révèle des aspects de l'univers inconnus jusqu'alors. Il permet l'analyse du mouvement, inextricablement lié au temps. Il représente visuellement la variance de toutes les relations dans l'espace et le temps, la relativité de toute mesure, l'instabilité de tous les repères. En cela, il s'oppose à tous les systèmes qui supposent des étalons absolus et des valeurs fixes. Prisonnier d'une conception linéaire du temps, d'une vision euclidienne de l'espace, l'être humain peine à voir (au sens propre) cet espace-temps que le cinéma inscrit sur la pellicule et avec lequel il joue : accéléré, ralenti, tournage à rebours inversant cause et effet. Epstein souligne également le fait que le cinéma propose une vision nouvelle de ce qui nous entoure : très gros plans, détails, perspectives et mouvements inconnus redéfinissent nos repères. Le cinéma développe ainsi la portée de nos sens, nous révèle une réalité secrète (la croissance d'un végétal, le détail d'un œil ou d'une ride d'expression...), fait émerger un monde d'étrangeté. La vision cinématographique nous fait percevoir, comme aucun autre art avant lui « d'insoupçonnées profondeurs de féerie ». Le développement spectaculaire du cinéma dans une société si rationaliste et déterministe, correspond à un besoin vital pour l'homme, celui d'un langage qui réhabilite une forme de pensée rejetée par le XX^e siècle : irrationnelle, introvertie, apparentée au rêve et à la rêverie, principalement guidée par les analogies des enchaînements affectifs. Le langage cinématographique est d'autant plus efficace qu'il est très semblable aux images visuelles conçues par le cerveau, dans les rêves mais aussi dans la vie diurne (souvenirs, projections, fantasmes). De plus, un film est moins dans chacune de ses images, que dans le rapport des images les unes avec les autres. L'activité mentale que le film peut ainsi traduire ou susciter est bien plus sentimentale qu'intellectuelle. L'homme, dont Epstein décrit la « fatigue » (surmenage dû à la vie moderne faite de technique et de vitesse) qui favorise l'expression de nouvelles connexions inconscientes, est en demande d'irrationnel et de poésie. Se développe alors les caractères d'une nouvelle variété mentale, qu'Epstein baptise « l'Homme spectateur ».

L'analyse d'Epstein porte également sur l'histoire du cinéma, du muet au parlant, et sur les artistes ou mouvements qui ont exploré l'outil caméra : école française, expressionnisme, impressionnisme, cinéma « vérité », surréalisme, cinéma commercial. Il fait l'éloge de toute volonté d'optimiser les possibilités de subjectivité de cet outil : forcer l'œil de la caméra à dépasser la réalité des objets qu'elle filme, explorer la photogénie, réduire le texte écrit au profit d'une image qui ne montre que ce qui doit être vu, assurer la construction poétique et dramatique mais aussi prendre en compte le hasard, déterminer rythme et montage.

La recherche commence et ira croissant car toute machine formate l'esprit de celui qui s'en sert, l'amène à en utiliser toute la capacité. La grammaire du langage cinématographique doit aller en se précisant, le son devra prendre toute sa place et, comme l'image, être une nouvelle ressource s'adressant principalement à l'imagination. Pour Epstein, le sens du cinéma consiste à repérer « ce qui ne peut être reproduit par aucun des autres arts que le cinématographe, c'est là la garantie de qualité ».

cote : 20 EPS e

*EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, Tome 1, 1921-1947*, Paris : Seghers, 1974.

*EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, Tome 2 : 1946-1953*, Paris : Seghers, 1975.

En 1975, alors que l'œuvre écrite de Jean Epstein, livres et romans, est épuisée depuis longtemps, les éditions Seghers rassemblent pour la première fois en deux tomes une partie des écrits et des interventions de Jean Epstein sur le cinéma. Sa sœur, Marie Epstein, qui bataille depuis longtemps pour que l'œuvre écrite de son frère soit sauvegardée et diffusée, assure la préparation de cet ouvrage qui paraît dans la collection Ciné Club fondée par Pierre Lherminier. Cette édition constitue le point de départ des analyses de l'œuvre écrite et filmée de Jean Epstein qui suivront.

Elle réunit dans l'ordre chronologique : soixante-dix-neuf articles, tout ou parties d'ouvrages, essais, conférences et propos, dont certains inédits. Les textes se suivant, il est possible de suivre l'évolution de la pensée et des conceptions cinématographiques de Jean Epstein. Toutefois, plusieurs textes sont donnés sous forme d'extraits ou en version « expurgée ». De nombreux textes de critique littéraire ou artistique n'y figurent pas.

cote : 22 EPS

Le Tome 1 regroupe :

La Lyrosophie, p. 15-23

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 6 de la bibliographie.

Mémoires inachevées (inédit), p. 27-58.

Texte rédigé dans les dernières années de la vie d'Epstein. Il évoque les premières années de jeunesse ainsi que sa découverte du cinéma. Il narre sa rencontre décisive avec Cendras, Germaine Dulac, ses premiers films vus à Lyon, sa première revue *Promenoir* qui vécut le temps de 6 numéros. Pêle-mêle, ses premières expériences de tournage, sa correspondance avec Louis Delluc, ses liens avec les cinéastes L'Herbier, Gance, Fernand Léger et son travail sur la revue *l'Esprit nouveau*. Ce court texte évoque l'effervescence propre aux années 20. Sur le film *Pasteur* il prend conscience, lors du montage, du « pouvoir magique des images ». Les références aux arts graphiques, avant-gardes, littéraires, orientalistes et fonctionnalistes s'entrechoquent et laissent voir la synthèse qu'en fit Jean Epstein dans ses premiers films.

Les films de J. Epstein vus par lui-même, p. 58-64

De courts commentaires synthétisent les réflexions du cinéaste sur chacun de ses films.

Le cinéma et les lettres modernes, p. 65-70

Extraits concernant la partie cinéma de l'ouvrage *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 6 de la bibliographie.

Bonjour cinéma, p. 71-104.

Quelques poèmes présents dans l'édition originale ne figurent pas.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 6 de la bibliographie.

Articles, Conférences, Propos 1922-1926, p. 105-130.

Ensemble de textes parus du vivant de Jean Epstein dans différentes revues comme *Cinéa*, *Les Feuilles libres*, *L'Illustré*, *La Gazette*, *Comoedia*, *La Gazette des 7 arts*, *Les Cahiers du mois...* Au total treize articles se succèdent, dont certains inédits. Les textes décrivent ses théories sur le montage et le rythme cinématographique avec pédagogie. Ils fournissent des

exemples empruntés le plus souvent à son œuvre. Pour Epstein, l'époque est cruciale pour le médium car « Le cinéma d'art... est en train de naître ». Dans un texte sur Fernand Léger, il développe l'idée de « l'objet mécanique », concept que l'on retrouve appliqué, d'une certaine manière, à la technique cinématographique. Dans une présentation de *Cœur fidèle*, Epstein déclare « c'est le moins mauvais de mes films », celui où il dit avoir le mieux expérimenté ses idées. On le suit dans ses réflexions à la recherche de l'art cinématographique, les théories succédant aux films et les films aux théories. Pour Epstein, l'écran est « enceint de sa dramaturgie propre » et le cinéma ne saurait être un « opéra de l'œil ». L'objectif, la caméra, doit être « un œil en dehors de l'œil », car « l'objectif est lui-même ». Le langage cinématographique est selon lui « concret, direct, brutal et vivant ». Par le biais de ses articles, il répond régulièrement à ses détracteurs sur ses films, mais aussi sur ses théories.

Le cinématographe vu de l'Etna, p. 131-168.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 6 de la bibliographie.

Articles, conférences, propos 1927-1935, p. 169-248.

Ensemble de vingt-cinq textes parus du vivant de Jean Epstein dans différentes revues comme *Cinéa*, *Les Feuilles libres*, *L'Illustré*, *La Gazette*, *Comoedia*, *La Gazette des 7 arts*, *Les Cahiers du mois*...

Dans son texte *Langue d'or*, Epstein compare le cinématographe, encore muet à cette époque, à une langue universelle, évoque le mythe de Babel, le silence et aussi l'argent. Le cinéma d'Abel Gance est régulièrement cité, notamment *La Roue*, ainsi que la figure de Charlot, récurrente dans la pensée de l'auteur. Par ailleurs, cette partie regorge de nombreux écrits sur ses échanges avec Cendrars, le cinéma d'avant-garde, Canudo, Delluc, ainsi que de notes sur Edgar Poe, l'utilisation du ralenti dans son film *La Chute de la maison Usher*, l'adaptation et le film parlant. *L'Ile* est un texte dense sur le tournage de *Mor-vran*, film qu'il désigne sous le terme de « films de nature », considérés par Jean Epstein comme des films de tous types de nationalité qui sont « l'expression savoureuse de l'âme de l'une... des patries qui forment l'humanité ». « La Naissance d'un mythe » commente l'ouvrage de Pierre Leprohon sur Charlot, *L'Intelligence d'une machine* évoque ce qui n'est autre que l'enfance de l'art baptisé le « cinématographe-enfant ».

Photoqénie de l'impondérable, p. 249-254.

Plaquette publiée par les éditions Corymbe, Paris 1935.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 7 de la bibliographie.

L'Intelligence d'une machine, p. 255-335.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 7 de la bibliographie.

Le Cinéma du diable, p. 335-410.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 7 de la bibliographie.

Articles, conférences, propos 1946-1947, p. 411-428.

Dans cette sélection composée de neuf textes, Epstein aborde la pérennité de l'avant-garde à travers les ciné-clubs, aborde la notion d'un « cinéma pur », celui qui voudrait se passer de mots, évoque L'Herbier et Gance, Delluc, le professeur Joliot-Curie. Il évoque également le travail de certains ciné-clubs, fait un point sur « l'âge du cinéma », et développe l'idée de l'utilisation de la technique à des fins humanistes.

Le Tome 2 regroupe :

Esprit de cinéma, p. 9-128.

L'édition complète originale est présentée ci-dessus p. 8 de la bibliographie.

Articles 1948-1951, p. 129-172.

Ensemble de six très longs articles, publiés entre 1948 et 1951 dans *Le Figaro*, *Mercure de France*, et *Les Temps modernes* qui prolonge la réflexion théorique que Jean Epstein a déjà exprimée dans des ouvrages, des conférences ou des articles les années précédentes.

Il décrit une nouvelle fois le cinéma comme l'outil, unique parmi les arts, qui peut dire et montrer le temps et l'espace, capable de transmettre une pensée extravertie, très concrètement déterminée, ou de susciter une pensée intravertie, une rêverie dont le développement reste offert à toutes les fantaisies. Surtout, il développe son analyse d'un média en capacité de désorganiser l'égoïsme inhérent à la vision humaine, de briser l'étalonnage anthropomorphique du temps et de l'espace, de dissocier les rapports de causalité propre à la rationalité surdéveloppée du XX^e siècle.

À noter, un texte inédit : « Civilisation de l'image ».

Alcool et Cinéma, p. 173-162. (Inédit)

Alcool et Cinéma est rédigé parallèlement à *Esprit de cinéma* dont certains paragraphes sont repris. Dans *Alcool et Cinéma*, Epstein cherche à situer le temps au centre des discussions philosophiques et théoriques de l'époque. La conception du temps et du mécanisme cinématographique, comme le conçoit Epstein, lui permettent de voir dans « l'art du film », un type de pensée visuelle absolument nouveau. Pour lui, le cinéma ne reproduit pas le temps, il produit un Temps. Ce temps peut paraître identique à celui que les individus perçoivent ou croient percevoir dans leur expérience quotidienne. Cependant il constate que « l'œil cinématographique » est mieux armé et voit mieux. Il établit un parallèle entre la vision réelle et la vision cinématographique du monde. Les quatre procédés qu'affectionne particulièrement Epstein (ralenti, accéléré, réversion et échange) sont autant de moyens de repenser le temps et l'espace. L'œil cinématographique avec ces procédés s'ouvre à d'autres possibilités.

La Chute de la maison Usher, p. 163-331. (Inédit)

Il s'agit du découpage d'un des derniers projets d'Epstein : une nouvelle version sonore de *La Chute de la maison Usher*.

***EPSTEIN, Jean**, *Écrits complets, Volume 3, 1928-1938 : Ganymède, essai sur l'éthique masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*, BRENEZ, Nicole, DAIRE, Joël, NEYRAT, Cyril (dir.), Paris, Independencia, 2014.

Ce volume comporte un grand nombre de textes déjà regroupés par les éditions Seghers en 1975 (EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, Tome 1, 1921-1947*) dont *Photogénie de l'impondérable* paru en 1935, mais également d'autres articles, publiés entre 1928 et 1931 dans divers périodiques et jamais réédités à ce jour.⁴

⁴ ANONYME, « Des mondes tombent dans un espace de lumière », *Photo-Ciné*, fév-mars 1928.

ANONYME, « Psychanalyse et cinéma », *La critique cinématographique*, 28 avril 1928.

ANONYME, « Le ralenti appliqué au jeu des interprètes », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1^{er} mai 1928.

ANONYME, « Les transparences du cinéma comme de la mort », *Revue Monde*, n°2, 16 juin 1928.

ANONYME, « La mort et le cinématographe », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1^{er} fév 1929.

ANONYME, Le cinématographe continue », *Cinéa-Ciné pour tous*, nov 1930.

Il comprend également un essai sur l'éthique homosexuelle masculine, *Ganymède*, signé sous le pseudonyme d'Alfred Kléber, texte inédit retrouvé dans le fond Jean et Marie Epstein de la Cinémathèque française. Selon Christophe Wall-Romana qui signe l'introduction, cette découverte éclaire sous un jour nouveau le cinéaste, ainsi que « la portée de son cinéma et de sa pensée ». Ses films sont teintés d'un « homoérotisme discret quoiqu'indubitable » argue-t-il. Epstein tente de raconter une histoire de l'homosexualité, ses problématiques selon les cultures, son rapport à l'autre. Il établit une typologie des relations (éducation, amitié, beauté) et fabrique ce qui pourrait servir de définition à la constitution d'une éthique propre à l'homosexualité à travers une réflexion philosophique. À noter, une préface de Lionel Soukaz.

cote : 51 EPSTE EPS

***EPSTEIN, Jean**, *Écrits complets, Volume 5, 1945-1951*, BRENEZ, Nicole, DAIRE, Joël, NEYRAT, Cyril (dir.), Paris, Independencia, 2014.

Ce volume comprend deux textes parus chez J. Melo, *L'Intelligence d'une machine* en 1946, *Le Cinéma du Diable* en 1947, tous deux réédités en 1975 par Seghers (Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, Tome 1, 1921-1947*). Ils sont traités dans cette bibliographie en page 7. Suivent un certain nombre d'articles qui avaient eux aussi été regroupés dans les tomes un et deux de l'édition Seghers, à l'exception de l'article « Perseide » paru dans *Spectateur* du 3 décembre 1946, et « Découverte du cinéma » issu de la revue *Opéra* du 20 août 1947. À noter, une préface du cinéaste et poète F. J. Ossang, une note éditoriale de Joël Daire, directeur du patrimoine à la Cinémathèque française, et une introduction de Natacha Thierry.

cote : 51 EPSTE EPS

Articles de Jean Epstein

Le référencement des articles de Jean Epstein le plus complet à ce jour figure dans l'ouvrage de Joël Daire, *Jean Epstein, Une vie pour le cinéma*, Paris : La Tour verte, 2014, p. 235-244.

Sont signalés ci-dessous quelques articles parmi ceux consultables à la Bibliothèque du film :

***EPSTEIN, Jean**, « Opinion sur le cinématographe », *Le Rouge et le Noir, scénario, études et chroniques : cinéma*, Paris : Le Rouge et le Noir, 1928, p. 18-30.

Dans cet article, Epstein revient pêle-mêle sur différents aspects qui font le cinématographe et plus particulièrement sur l'émergence du procédé couleur. L'appel des cinéastes à continuer d'utiliser le noir et blanc alors que la couleur se démocratise, rappelle à Epstein les débuts du noir et blanc qui est alors objet de mépris. Pour lui, l'avenir du cinéma avec l'arrivée de la couleur, n'est pour le moment que conjectures et interrogations. Il est cependant certain que le cinéma en couleur aura « sa photogénie », tout comme le cinéma en noir et blanc, et qui ne sera pas la même.

cote : RES 442

EPSTEIN, Jean, « Le regard du verre », *Les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925.

Article présent dans *Écrits sur le cinéma : 1921-1953. T. 1* (51 EPSTE EPS)

À travers une anecdote personnelle, Epstein confronté à l'image de lui-même que lui renvoient les facettes de verre d'un escalier, le réalisateur étudie l'image de l'homme fixée par l'objectif cinématographique. Chaque miroir réfléchit une perversion du réalisateur l'obligeant, à se regarder avec leur indifférence, leur vérité, leur subjectivité. Le cinématographe, bien mieux encore qu'un jeu de miroirs inclinés, procure de telles rencontres avec soi-même. « C'est un œil sans préjugés, sans morales, abstrait d'influences et il voit dans le visage, le mouvement humain des traits que nous, chargés de sympathies et d'empathies et de réflexions, ne savons plus voir ». L'objet, la lentille d'un cinématographe, filme une image vraie alors que l'être humain a une image déformée de lui-même.

cote : RES 624

EPSTEIN, Jean, « Les grands docteurs », *Photo-ciné*, n° 3, 15 mai 1927, p. 33-34.

Article présent dans *Écrits sur le cinéma : 1921-1953. T. 1*. (51 EPSTE EPS)

Dans cet article, Epstein critique les théoriciens du cinéma, « ces nouveaux docteurs » qui ne pensent le cinéma que comme théories à développer. Avant ces théoriciens, « on réalisait des films sans préconceptions », maintenant « le cinéma en encre et papier se doit d'aller plus vite en besogne que le cinéma en pellicule ». Pour le réalisateur, « les cinéastes prendront leur essor vers le sommet de la théorie ». Le danger est que le cinéma ne puisse suivre les avancées théoriques. Epstein illustre son propos avec l'essor du procédé couleur et les opinions les plus diverses qu'il entraîne.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

EPSTEIN, Jean, « Jean Epstein à Léon Moussinac », *Photo-ciné*, n° 14, septembre-octobre 1928.

Alors qu'il est en pleine mer sur les côtes bretonnes, Epstein écrit une lettre à Léon Moussinac suite à la parution de son dernier ouvrage *Le cinéma soviétique*. Epstein reproche à Moussinac de trop blâmer et attirer le lecteur sur les manques et les erreurs des œuvres cinématographiques. Pour le réalisateur, Léon Moussinac par ses écrits « corrompt la jeunesse d'un art » en s'appliquant à ne décrire que le pire.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

EPSTEIN, Jean, « Mon ami Gance », *Cahiers du cinéma*, n° 50, août-septembre 1955, p. 59-61.

Les *Cahiers du cinéma* reproduisent ici un article d'Epstein écrit en 1927 sur le réalisateur et ami Abel Gance. Pour Epstein, Abel Gance est un poète militant qui « conçoit l'amour pour l'amour seul, et la passion pour la passion même ». La foi de Gance est pour lui la poésie et chez le réalisateur, la poésie est la vie même. Pour Epstein, l'art ne commence, comme l'amour, que là où la perfection cesse. L'œuvre de Gance est pour lui « magnifiquement imparfaite, entière, instable, excessive et vivante » à l'image de son film *La Roue*.

cote : FRA CAH du

EPSTEIN, Jean, « Poème de Jean Epstein », *Cinéma*, n° 22, novembre 1957, p. 49.

Epstein découvre très tôt les films de Chaplin qui sont pour lui une véritable révélation. La revue *Cinéma* édite ici un poème d'Epstein écrit en hommage à Charlot. Ce poème fut originellement publié dans *Bonjour cinéma* (RES 705).

cote : sur microfilms

EPSTEIN, Jean, « Jean Epstein nous parle de ses projets et du film parlant », *Pour vous*, 17 octobre 1929, p. 14.

Epstein vient d'achever le tournage de *Ma tête* et donne ses impressions sur l'avenir et le sens du cinéma parlant. « Le jour où le film véritablement sonore et parlant, (en couleur, en relief) aura été mis au point et recréera la réalité, aucun autre spectacle ne pourra lui faire concurrence ». Cet avis était peu partagé à l'époque.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

EPSTEIN, Jean, « Art d'événement », *Cahiers du cinéma*, n° 202, juin-juillet 1968, p. 55.

Article présent dans *Écrits sur le cinéma : 1921-1953. T. 1*.

Article publié dans la revue *Comoedia* du 18 novembre 1927 à la veille de la première de son film *La Glace à trois faces*. Pour le réalisateur, la nouvelle de Paul Morand permet un scénario « d'une simplicité et d'une vérité dédiées au cinématographe ». Les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Ici le présent n'est qu'une rencontre, « mue instantanée et incessante », et le cinématographe est le seul art qui puisse le représenter ainsi.

cote : FRA CAH du

OUVRAGES

Ouvrages sur l'œuvre

*AUMONT, Jacques, (dir), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris : Cinémathèque française, 1998.

À la faveur du soixantième anniversaire de la Cinémathèque française en avril 1997, une série de conférences sur Jean Epstein a donné lieu à la publication de cet ouvrage, pluraliste dans son approche, donnant différentes clefs de lecture de cette œuvre méconnue, protéiforme, et « d'une beauté fulgurante et déroutante ». Les conférences s'entremêlent à certains textes du cinéaste.

La première partie, *Le poète et le poéticien*, introduit l'œuvre d'Epstein au travers de sa poésie, mais aussi « en tant que manière d'être ». L'approche de l'œuvre est envisagée comme l'expression d' « une poésie intégrale ».

La deuxième partie, *Le philosophe et le théoricien*, s'attarde sur les différentes notions définies par Epstein : la *cinégénie*, la *lyrosophie* ou encore la *photogénie*, un concept qu'Epstein a fait évoluer toute sa vie. Dans son article « Cinégénie, ou la machine à remonter le temps », Jacques Aumont définit l'instrument majeur de ce « cinéa-philosophe » qui est le « traitement du temps », et citant Epstein pour qui la compression du temps par le cinéma « fait surgir des formes de vie là où il n'y a d'être qu'inanimé », celui « d'un univers à temps variable ». Une analyse du texte *Le cinématographe vu de l'Etna* est proposée par Stuart Liebman. Tous les thèmes récurrents du poète y sont présents : animisme, énergie affective, transformation des objets en symboles. Le lieu révèle une vérité sous jacente qui pour l'auteur trouve sa signification dans l'étude d'éléments psychanalytiques (le complexe d'Œdipe). « Freud ou le nick-cartérianisme en psychologie » est un texte de Jean Epstein paru en 1922 dans *L'Esprit nouveau* (n° 16), qui discute et confronte la théorie freudienne avec ses concepts. Epstein offre un texte critique, voire acerbe sur cette philosophie récente, dont il déplore finalement les « prétentions thérapeutiques ».

La troisième partie, *Le cinéaste : cinéma d'art et modernisme* explore les liens entretenus par Jean Epstein avec l'art moderne et ses contemporains.

Dans son article « Sociologie d'Epstein : de Pathé-Consortium à Albatros », François Albera explique l'évolution professionnelle et artistique d'Epstein en se concentrant sur les différentes sociétés de production pour lesquelles il a œuvré.

La quatrième partie, *Le cinéaste : l'amour de la mer* se concentre sur la période « bretonne » d'Epstein. Dans « Le regard vague », Loig Le Bihan explique comment Epstein définit une sorte d' « esthétique de la rêverie », et joue des perceptions des spectateurs à l'aide de métaphores visuelles. Freud et Bergson sont également évoqués. Dans « La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », Philippe Dubois convoque Deleuze et son image mouvement et développe l'idée du sens de l'eau dans le cinéma français des années 20 et 30. Il affirme que sa fonction dans les films est « la promesse ou l'indication d'un autre état de perception ». « Deux mémoires en exil » de Vincent Guigueno développe le rapport qu'entretient le cinéma d'Epstein avec la Bretagne, l'impact de ses films dans la culture locale.

L'ensemble compose un ouvrage somme indispensable pour une approche interdisciplinaire.

cote : 51 EPSTE AUM

* DAIRE, Joël, *Jean Epstein une vie pour le cinéma*, Paris : La Tour verte, 2014.

La carrière, l'œuvre et la vie du cinéaste sont exposées avec clarté et linéarité. Il s'agit de l'ouvrage biographique le plus complet à ce jour. Les informations concernant la vie d'Epstein étant mal connues, l'auteur, qui est aussi le directeur du patrimoine de la Cinémathèque française, a travaillé pour écrire cet ouvrage sur le fonds Jean et Marie Epstein versé à la Cinémathèque.

cote : 51 EPSTE DAI

GUIGUENO, Vincent, *Jean Epstein, Cinéaste des îles*, Paris : Jean Michel Place, 2003.

Dans cet ouvrage, l'auteur se réclame de Deleuze dans son approche théorique. Le chapitre « Une visite au phare de Créac'h » évoque ce phare, devenu le musée de la signalisation maritime et dont la salle de cinéma fut baptisée Jean Epstein. L'auteur évoque les liens privilégiés d'Epstein avec la Bretagne où il réalisa 9 films. La partie « Écrire et filmer dans les îles » aborde les relations établies par le cinéaste avec la population locale et sa façon d'aborder le réalisme documentaire. Ses films se doublent toujours d'une réflexion sur l'art cinématographique. « Les lieux de tournages sont les médiateurs entre théorie et pratique du cinéma. ».

Le chapitre « Un cinéaste en quête de vérité » démontre qu'après les expérimentations formelles de ses premiers films, Epstein s'intéressa à l'authenticité des non acteurs, dont il pensait qu'elle était le corollaire nécessaire à une forme de vérité cinématographique. Dans *Les Feux de la mer* il évoque le folklore local. Pour lui, le cinéma est par essence animiste, « à l'écran, il n'y a pas de nature morte ». « Une mémoire bretonne » réunit des documents originaux, lettres, affiches, photographies de plateau et de tournage, extraits de scénario, cartes de la région bretonne. En fin d'ouvrage, « L'île » de Jean Epstein, paru dans *Ciné pour tous* en 1930, est proposé dans son intégralité. Il y évoque le tournage de *Mor-vran*, les lieux de Sein et d'Ouessant, les acteurs, ses prises de position esthétiques et ses questionnements éthiques, ainsi qu'Edgar Poe.

cote : 51 EPSTE GUI

HAUDIQUET, Philippe, *Anthologie du cinéma tome 2, Jean Epstein*, Paris : L'Avant-scène, 1967, p. 465-520

À propos du malentendu récurrent sur l'œuvre d'Epstein, l'auteur affirme que « bien des historiens du cinéma seraient honnêtes de relire ce qu'ils ont écrit sur Epstein, s'ils pouvaient ou s'ils se donnaient la peine de revoir ses films ». Pour l'auteur, loin de se cantonner à l'image du cinéaste d'avant-garde, et à toutes les notions péjoratives qui s'y rattache, et que certains critiques lui ont abusivement étiquetées, le cinéaste « préfigure quelques-unes des voies les plus fécondes du cinéma contemporain ». Parmi les films parfois commerciaux qui permettaient à Epstein de réaliser des projets plus expérimentaux, l'auteur décerne une mention particulière à *Les Aventures de Robert Macaire* comme étant une réussite commerciale et artistique. Epstein est comparé à un « Corot du cinéma » pour sa capacité à offrir des cadres somptueux et à sublimer la nature. *Le Tempestaire* est considéré par l'auteur comme un chef-d'œuvre de la maturité. Il hausse Jean Epstein « à la hauteur des plus grands architectes d'images de son temps, Eisenstein ou Dovjenko ».

cote : GS 102

KELLER, Sarah, PAUL, Jason N. (dir.), *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.

Cet ouvrage collectif constitue une étude complète de l'œuvre écrite et filmée de Jean Epstein, depuis ses débuts d'étudiant en biologie jusqu'à ses derniers films et ses écrits posthumes. Issue d'un symposium tenu en 2008 à l'Université de Chicago, cette publication interroge les thèmes, motifs et concepts clés de la pensée et de la pratique du cinéaste : la photogénie, le rythme, le réalisme, la technologie, l'esthétique, en multipliant les approches critiques. La portée « psycho-sociale, culturelle, technologique et esthétique » de l'œuvre de

Jean Epstein est ainsi explorée. Ces douze essais de théoriciens, artistes et universitaires (dont certains spécialistes anglophones du cinéaste, tels que Stuart Liebman ou Richard Abel, qui signe la postface de l'ouvrage) sont suivis des principaux écrits traduits – certains pour la première fois – d'Epstein, tous précédés d'une courte introduction. L'ouvrage contient également une filmographie détaillée, une bibliographie sélective, et un index des écrits et des films de Jean Epstein.

En anglais

L'ouvrage est disponible gratuitement en PDF à l'adresse :
www.oapen.org/download?type=document&docid=413034

cote : 51 EPSTE KEL

LIEBMAN, Stuart Elliott, *Jean Epstein's early film theory, 1920-1922*, [s.l.] : Ann Arbor (Mich.) : University Microfilms International, 1981.

Cette thèse, publiée en 1980, analyse les premiers écrits de Jean Epstein, datant du début des années 1920. L'auteur se concentre sur la période de formation de la pensée du cinéaste critique et théoricien, entre la parution de son premier volume de critique littéraire durant l'été 1920 et la réalisation de son premier film en 1922. L'auteur cite les principales sources monographiques disponibles, tout en soulignant l'oubli critique qui a longtemps caractérisé l'œuvre d'Epstein. Le premier chapitre replace le premier travail critique et théorique d'Epstein dans le contexte de la production et de la diffusion cinématographique contemporaine, et de la reconnaissance progressive du cinéma comme un art. L'auteur étudie différents théoriciens et écrivains français (Louis Delluc, Henri Diamant-Berger, Louis Aragon, Colette, Blaise Cendrars), et souligne les traits techniques et esthétiques qui, selon eux, caractérisent le cinéma. Le deuxième chapitre est consacré à la critique littéraire d'Epstein, et principalement à trois écrits : *La Poésie d'aujourd'hui*, *Le Phénomène littéraire* et *La Lyrosophie*, dans lesquels Epstein loue la poésie moderne, et développe l'idée selon laquelle l'esprit humain subit un état de « fatigue » lié à la mécanisation et à l'industrialisation de la société moderne, lui permettant une nouvelle forme de cognition et d'expression. Le troisième chapitre est consacré à *Bonjour cinéma*, ouvrage formellement incongru publié en octobre 1921. Plus qu'un art, le cinéma est, pour Epstein, un instrument cognitif, permettant un nouvel accès au savoir. La notion de « photogénie » est analysée comme étant essentielle ; les mouvements de caméra, le gros plan et le montage comme des « stratégies » conseillées par le cinéaste pour élever le cinéma au rang d'art. Trois textes majeurs de *Bonjour cinéma* sont traduits à la fin de cette étude : « Le sens 1bis », « Grossissement » et « Ciné mystique ».

En anglais

cote : RES 1755

* **LEPROHON, Pierre**, *Jean Epstein*, Paris : Seghers, 1964.

C'est en suivant le développement parallèle de la vie et de l'œuvre de Jean Epstein que Pierre Leprohon tente de montrer ce que cette œuvre a apporté en son temps et ce qu'elle laisse aujourd'hui. Il établit avec l'aide du témoignage de Marie Epstein, le parcours du réalisateur, de jeune scientifique en cinéaste. En effet, très tôt, Epstein définira le cinéma à la fois en tant que scientifique, sa formation d'origine, et en tant que poète, sa sensibilité. Pour l'auteur, « ces deux pôles orienteront son art, forgeront son style, donneront à son œuvre un accent unique à la fois rigoureux et lyrique ». L'ouvrage propose également un choix des textes théoriques d'Epstein établi par Pierre Leprohon et Marie Epstein, un panorama critique suite au décès du réalisateur et les témoignages d'Henri Langlois, de Jean Cocteau et d'Abel Gance.

cote : 51 EPSTE LEP

© Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, mai 2014

17

Omaggio a Jean Epstein : Turin, 7 avril - 2 juin 1963, Museo del cinema/Cinémathèque française, 1963.

À l'occasion de l'anniversaire des dix ans de la mort de Jean Epstein, le Musée du Cinéma de Turin, en collaboration avec la Cinémathèque française et le Musée du Cinéma, ont organisé la manifestation « Omaggio a Jean Epstein » du 7 avril au 2 juin 1963, avec des conférences et la projection de tous les films du réalisateur. Marie Epstein a participé à l'ouverture et a présenté la vie et l'œuvre de son frère.

Après une biographie succincte, Henri Langlois (en français) rappelle en introduction qu'Epstein n'a pas été reconnu pour le rôle essentiel qu'il a joué et qu'il joue toujours dans le cinéma mondial et français. La contemporanéité de son œuvre se manifeste par la grande influence qu'il a eue sur des réalisateurs comme Godard, Vigo, mais aussi Buñuel, Flaherty, von Sternberg.

En italien

cote : RES 1754

* **TOGNOLOTTI, Chiara**, *Jean Epstein 1946-1953 : ricostruzione di un cantiere intellettuale*, [s.l.] : [s.n.], 2003.

Thèse de doctorat de Chiara Tognolotti sous la direction de Sara Mamone. L'auteur met en avant la *photogénie* (et sa relation exclusive avec l'art du cinéma, « quête du sacré »), la *lyrosophie* et leurs interactions, ainsi que l'importance fluctuante accordée au travail cinématographique et théorique d'Epstein.

Chez Epstein l'aspect rationnel et émotionnel de la connaissance forment une unité profonde, condensée dans les images de ses derniers films *Le Tempestaire* et *Les Feux de la mer*. Son cinéma est d'orientation symboliste et philosophique et crée un univers qui lui est propre.

En conclusion, Chiara Tognolotti affirme que l'artiste a développé ses théories avant-gardistes à travers une réflexion philosophique centrée sur la redéfinition de l'exploration du réel par le cinéma.

En italien

cote : 51 EPSTE TOG

VICHI, Laura, *Jean Epstein*, Milan : Il Castoro Cinema, 2003.

Après une riche introduction avec des citations d'Epstein, Laura Vichi analyse sa vie et sa carrière. Elle affirme que ses conceptions sur le cinéma, empreintes de philosophie, sont l'expression de sa volonté de renouveler le cinéma. Exprimées une première fois dans *La poésie d'aujourd'hui*, il les a ensuite portées à l'écran.

Pionnier dans le choix des thèmes abordés et dans la manière de les traiter, Epstein est pour elle un des plus grands cinéastes. Elle souhaite lui rendre la place qu'il mérite dans l'histoire du cinéma.

En italien

cote : 51 EPSTE VIC

VICHI, Laura, *L'intelligenza di una macchina – Omaggio a Jean Epstein*, Bologne : Cinema Lumière, 2000.

Cet ouvrage est une compilation de citations d'Epstein et de synopsis de ses films, commentés par Laura Vichi et par des auteurs connus : Canudo, Langlois, René Clair, Arecco, Cocteau, Deleuze, Clouzot, etc.

En langue italienne

cote : 51 EPSTE VIC

VICHI, Laura, *Jean Epstein e il cinema documentario*, [s.l.] : [s.n.], 2006.

Thèse de doctorat de Laura Vichi sous la direction de Leonardo Quaresima.

L'auteur dresse un panorama des discours sur le cinéma au début du xx^e siècle et indique que pour Jean Epstein, le cinéma est « une machine lyrosophique », un art non narratif proche des arts plastiques.

Laura Vichi compare l'acte de filmer la réalité et celui de faire un documentaire dans les années 20. Elle souligne les différences entre les deux et présente les théories et les réflexions de Jean Epstein à ce sujet : la conception de l'image, la confrontation avec la réalité, l'impact du réalisateur. Elle mentionne l'importance qu'Epstein accorde au cinéma en tant qu' « instrument d'enquête ».

Dans la dernière partie, elle analyse les documentaires du cinéaste, en dégagant à chaque fois le trait qui les caractérise : la découverte de l'esthétique de l'image dans *Pasteur*, l'approche de la légende dans *L'Or des mers*, l'accomplissement de sa théorie de l'image dans *Le Tempestaire*, etc.

En italien

cote : 51 EPSTE VIC

* **WALL-ROMANA, Christophe, *Jean Epstein, Corporeal cinema and film philosophy*, Manchester : New-York : Manchester University Press, 2013.**

Première étude « exhaustive » en langue anglaise sur Jean Epstein, comprenant des études sur ses films de fictions, ses documentaires, ses théories autour du cinéma, ses écrits sur la poésie et sur son homosexualité (premier ouvrage à considérer cette question). L'ensemble est traité sous l'angle de la poésie, à travers notamment le concept des « ciné poètes », dont Epstein est considéré comme l'inventeur et le pionnier. Wall-Romana esquisse les nombreux liens présents entre littérature et cinéma dans les écrits théoriques du cinéaste, et intégrés dans ses films. Le travail novateur d'Epstein sur la typographie et le graphisme dans son livre *Bonjour cinéma* est décortiqué, ainsi que les intertitres et leurs fonctions dans *Cœur fidèle*. L'auteur analyse également ses concepts clefs tels la *photogénie* ou la *lyrosophie*, ainsi que ses questionnements sur la modernité et la manière dont les comportements et les affects se trouvent profondément modifiés par les technologies contemporaines. La notion de *queer* est définie et l'auteur analyse les films de Jean Epstein à partir de ce concept.

Les nombreuses références de cet ouvrage se concentrent essentiellement sur les mouvements artistiques, scientifiques et intellectuels des années vingt. On trouve malgré tout quelques références plus tardives, notamment au lettrisme d'Isodor Isou, à Jean-Luc Godard, Cocteau, Maurice Lemaître. La conclusion ouvre des pistes de réflexion sur un cinéma contemporain qui semble avoir fait sien certains des axiomes epsteiniens : Soderbergh, Ang Lee ou encore le cinéma de genre chinois du film de héros martial : le *Wuxia*.

En anglais

cote : 51 EPSTE WAL

Ouvrages généraux faisant référence à Jean Epstein

AGEL, Henri, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Paris : Editions du Cerf, 1958.

Dans cet ouvrage sur le cinéma fantastique français, Henri Agel critique une étude d'Henri Langlois sur *La Chute de la maison Usher*, qui considère ce film comme un chef-d'œuvre. Pour l'auteur, le film a mal vieilli, il repose sur un montage de gros plans qui « reprend et étire à la limite de l'intolérable les impressions premières que le réalisateur a voulu provoquer ». Le ralenti apparaît comme une des marques les plus cruelles de « l'archaïsme du film ». Après ce film, le réalisateur a su, d'après Agel, étudier les théories sur l'image et le cinéma pour finir par dépasser et oublier cette culture qu'il avait acquise et donner avec ses

documentaires marins, le meilleur de lui-même. Epstein atteint alors la vérité de son art. Avec *Le Tempestaire*, le réalisateur offre l'image « d'un art mûri et dépouillé, dont la qualité d'insolite était aussi pure que jamais ».

cote : 11.01 FRA AGE

ALBERA, François, *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929*, Mazzotta, Milan, Paris : Cinémathèque Française, 1995.

L'auteur raconte l'histoire de cette colonie russe de producteurs, cinéastes, acteurs et techniciens, créateurs de la maison de production Studio Ermolieff-Albatros à Montreuil. En une décennie elle est devenue l'une des maisons de production les plus actives et les plus reconnues à travers le monde. Jean Epstein fait le choix de rentrer chez Albatros afin de préserver ses ambitions artistiques alors que sa notoriété le dirige vers des productions plus commerciales. Il trouve chez Albatros des moyens techniques, des décors, des costumes, la possibilité comme l'avait compris Langlois, « de se lancer dans des recherches nouvelles ». En 1926, il quitte Albatros pour fonder sa propre maison de production : Les Films Jean Epstein.

cote : 11.01 FRA ALB

BRUNIUS, Jacques, *En marge du Cinéma français*, Paris : Arcanes, 1954.

En marge du cinéma français, unique livre paru de Jacques Brunius, est un recueil d'articles sur le cinéma en France, vu sous ses aspects poétiques, techniques et sémiologiques. À partir de la notion d'avant-garde, Brunius définit le cinéma qu'il aime et qu'il a contribué à faire naître. Pour lui, les films d'Epstein sont à l'opposé de ceux de Gance : « intelligence et sécheresses, absence totale de sensualité ». Cependant, Epstein s'abandonne vite avec complaisance à la virtuosité. Appliquant indifféremment les mêmes effets, les mêmes techniques, il offre « le désolant exemple d'un talent égaré » qui trouvera finalement sa voie avec le documentaire.

cote : 20 BRU e

CHEREAU, Gabriel, *Notions d'astronomie cinégraphique*, Nantes : Impressions de Bretagne, Marchand et Pelote : Paris, 1932.

Dans la préface, Paul Reboux raconte sa rencontre avec le portraitiste Gabriel Chéreau. Celui-ci dresse le portrait des « étoiles » du cinéma français ainsi qu'une carte du firmament cinégraphique. Le portrait d'Epstein est accompagné d'un manuscrit du réalisateur.

cote : RES 1934

COLLECTIF, « La persistance des images, Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française », Cinémathèque Française, 1996.

Cet ouvrage recense une partie des films conservés par la Cinémathèque française. Deux articles servent d'introduction et permettent au lecteur de découvrir l'histoire et les principes de la restauration et de la conservation des films muets. L'ouvrage recense ensuite une centaine de films restaurés. Chaque titre est accompagné d'un générique, d'un résumé détaillé, d'un texte critique contemporain et de photogrammes. Henri Langlois, grand admirateur d'Epstein conserve très tôt des copies des films du réalisateur. *La Belle Nivernaise* et *Les Aventures de Robert Macaire* font partis des œuvres présentées dans cet ouvrage.

cote : 73.01 FRAN CIN

GRIGNAFFINI, Giovanna, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna : CLU Editrice, 1989, p. 71-77 et p. 167-194.

Cet ouvrage souhaite d'un côté offrir une vue générale des discours sur le cinéma pendant la période du film muet, et de l'autre une analyse et une explication des discours les plus marquants de la théorie du cinéma. Les premiers chapitres esquissent les débuts de cette théorie dans différents pays d'Europe, entre 1895 et 1927.

La deuxième partie présente les points essentiels des discours théoriques de Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Hugo Münsterberg, Béla Bálazs et Serguei Eisenstein. Leurs recherches et leurs films sont ensuite repris en détail dans des parties dédiées à chacun d'entre eux.

Giovanna Grignaffini analyse les concepts cinématographiques d'Epstein : la *lyrosophie* et ses dimensions esthétiques, ainsi que d'autres aspects essentiels de ses films : le premier plan, le rythme, le montage.

En italien

cote : 22 GRI s

SIMOND Clotilde, PAVIOL Sophie, (dir.), *Cinéma et architecture : la relève de l'art*, Lyon : Aléas, 2009.

Dans cet ouvrage, l'auteur propose une étude de l'art architectural dans le cinéma. Clotilde Simond tente de répondre aux questions suivantes : comment les architectes s'emparent-ils du cinéma pour penser leur art et comment les cinéastes convoquent-ils l'architecture dans leurs œuvres. Pour le réalisateur, l'architecture intervient pour penser la dimension temporelle du cinéma et le cinéma inscrit le temps dans l'architecture. Le 7^e art s'empare des bâtiments architecturaux pour en proposer une nouvelle construction. Dans *La Chute de la maison Usher*, l'architecture vient supplanter la peinture pour venir dialoguer avec le cinéma. Le réalisateur s'imprègne de ce qui se joue dans le champ de l'architecture, non sans faire à sa manière, des propositions architecturales au sens où le film est « une invite à la promotion d'une nouvelle architecture ».

cote : 22.011 SIM c

THOUVENEL, Eric, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

De la fin de la Première Guerre Mondiale au début des films sonores, le cinéma français se passionne pour le motif de l'eau. Eric Thouvenel étudie les raisons historiques de cet engouement pour les images de l'eau. Dans un premier temps, le livre dresse différentes cartographies possibles des représentations de l'eau. L'auteur y inventorie les films qu'elle génère : films de péniches, films de montages, documentaires et distingue « les hauts lieux de l'imaginaire aquatique ». L'auteur entre ensuite dans les différentes fonctions possibles du motif aquatique. Comme surface, l'eau est « un réflecteur privilégié de la lumière », retenant ainsi trois fonctions possibles : l'eau miroir, l'eau écran et l'eau tombe.

Chez Epstein, l'eau est une métaphore, un support servant à illustrer ses théories sur l'espace et le temps. Plus qu'aucun de ses contemporains, Jean Epstein est sans doute celui qui a su « mobiliser avec constance, clairvoyance et rigueur les puissances cinématographiques de l'eau pour affirmer l'importance du jeune médium dans la sphère artistique et intellectuelle ».

À noter en annexe : un lexique des termes liés à l'eau dans les écrits sur le cinéma français, les films ayant trait à l'eau projetés mais non réalisés, les films perdus, une bibliographie et un index des noms et des titres.

cote : 33.05 THO i

TURVEY, Malcolm, « Epstein, Bergson and vision », in TRIFONOVA, Temenuga (dir.), *European Film Theory*, New-York-Abingdon : Routledge, 2009.

Cet ouvrage consacré aux théories du film en Europe contient un chapitre sur Jean Epstein, écrit par l'universitaire Malcolm Turvey : « Epstein, Bergson and vision ». L'auteur étudie la tradition qu'il nomme « révélationniste », selon laquelle le cinéma permettrait la révélation d'une réalité autrement invisible aux yeux de l'homme. Il date la naissance de cette théorie au début des années 1920, dans l'œuvre d'auteurs tels que Dziga Vertov, Siegfried Kracauer, Béla Balázs et bien sûr Jean Epstein. Turvey entend examiner en profondeur l'influence d'Henri Bergson dans la pensée du cinéaste, en s'appuyant sur les notions de temps, de mouvement. Il illustre son propos par une analyse de *La Chute de la maison Usher*.

En annexe de l'ouvrage, une bibliographie et une filmographie sont proposées, comme supplément pédagogique à chacun des chapitres.

En anglais

cote : 20 TRI e

Chapitres ou parties d'ouvrages sur l'œuvre ou sur les films

CZECZOT-GAWARK, ZBIGNIEW, « Vers une théorie générale du document filmé », *Cultures*, volume 2, n° 1, [s.l.] : Les Presses de l'Unesco et la Baconnière, [s.d.], p. 259-265. Essai sur l'émergence du document filmé et l'attitude des historiens à l'égard de ce nouveau support d'étude. L'auteur étudie le traitement des sujets et les avantages qu'apporte un documentaire, les différences d'ordre général entre les modes de communication verbales et iconiques. Parmi les théoriciens du cinéma, Epstein est le pionnier de la réflexion philosophique sur le rapport entre les moyens traditionnels et ceux de l'homme moderne. Dans *Esprit du cinéma*, il explique que « les rapports entre le film et le livre, entre l'image animée et les mots, sont plus complexes que ceux d'une simple rivalité ». L'image animée vient aussi au secours du mot quand celui-ci n'est plus « qu'un squelette décharné ». « Ceux qui prônent en faveur du cinéma éducatif rendent hommage à la valeur supérieure de précision, d'explication, de conviction, que les images ajoutent à celle de l'enseignement parlé, lu et écrit ». En appliquant les observations d'Epstein, l'auteur conclut que, dans le domaine de l'information historique contemporaine, le document filmé, bien commenté, est une synthèse unissant d'une manière constructive les contradictions dialectiques de la parole et de l'image.

cote : RES 1769 (Accès réservé)

PITARCH, Daniel, « Fatiga fotogràfica : fatiga, cinema i modernitat a la teoria de Jean Epstein » in *Cinema i modernitat : les transformacions de la percepció*, **QUINTANA, Àngel, PONS, Jordi, PUIGDEVALL, Montse, (dir.)** Gérone : Fundació Museu del cinema : Ajuntament de Girona, 2008, p. 201-210.

Dans un chapitre dédié à Jean Epstein, Daniel Pitarch considère l'artiste comme un exceptionnel cinéaste et théoricien du cinéma, pour lequel littérature, cinéma, épistémologie et philosophie ont un dénominateur commun, le permanent renouvellement.

Il analyse le concept de « fatigue intellectuelle » développé par Epstein dans les années 20. Celui-ci la considère non pas comme un signe de faiblesse, mais de changement, qui génère la libération du subconscient. C'est dans ce contexte qu'il situe le cinéma, « une machine qui mesure et entraîne la pensée ».

En langue catalane

cote : 22 QUI c

THORET, Jean Baptiste, « Matières des fantômes, fantômes de la matière (*La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein) », in *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-*

garde et expérimental en France, BRENEZ, Nicole, LEBRAT, Christian, (dir.), Paris : Cinémathèque française ; Milan : Mazzota, 2001, p. 142-144.

Epstein est abondamment cité dans cet ouvrage somme d'histoire du cinéma expérimental en France. Dans son texte dédié à *La Chute de la maison Usher*, Jean Baptiste Thoret cite D. H. Lawrence évoquant Poe « [Edgar Poe] ne voit jamais rien en termes de vie, mais en termes de matière - bijoux, marbre, etc., ou scientifiquement en termes de force. Et toutes ses cadences sont mécaniquement voulues ». J.B. Thoret, en extrapolant sur cette idée, en conclut que « Matières, forces et cadences, le projet cinématographique de Jean Epstein est là ». Thoret démontre cette assertion et travaille sur la notion éthique, esthétique et ontologique de chute dans le film.

cote : 31.05 BRE j

THYS, Nicolas, « De la physique relativiste dans les écrits de Jean Epstein, l'esthétique en miroir de l'histoire des sciences », *Cinéma et science*, NACACHE, Jacqueline (dir.), Nice : Alliage, 2013, p.173-184.

Epstein a pour particularité d'utiliser dans ses textes un vocabulaire scientifique. Il est comme le dit Jean Mitry, « un intellectuel dont la culture scientifique autant que littéraire était apte à cerner les fondements de l'expression cinématographique ». Cependant, pour l'auteur, la particularité d'Epstein est d'avoir su mêler esthétique et science afin de témoigner des deux grandes révolutions qu'il voyait poindre. Il s'intéresse notamment aux dernières avancées de la physique d'Albert Einstein. En s'inspirant des théories sur la relativité et le temps, Epstein conçoit le cinématographe comme un art à quatre dimensions, la quatrième étant pour lui, le temps. Il fait de la science le point de départ d'une nouvelle esthétique, le cinéma, comme la physique, d'une autre manière plus raisonnée, permettant d'expérimenter le temps et de le modifier.

cote 33.07 NAC c

TOGNOLOTTI, Chiara, « Jean Epstein e la fotogenia dell'immagine », in *Al cuore dell'immagine – L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Bologne : Edizioni della battaglia, 2005, p. 31-53.

L'ouvrage est dédié à l'évolution au cours des années 20 de la notion de *photogénie*, qualité essentielle de l'image cinématographique.

Après des considérations générales sur le cinéma comme art et technique, l'auteur met en avant Jean Epstein en tant qu'acteur fondamental dans le développement de la photogénie. Chiara Tognolotti considère que les écrits ainsi que les films du réalisateur sont « l'analyse la plus constante et la plus approfondie de l'image cinématographique ». Elle décrit l'importance qu'Epstein a accordée d'abord aux objets et seulement ensuite aux visages, dans le développement de la narration. Pour le réalisateur, les objets ont à l'écran une qualité morale, le film leur donne une âme visible.

La lecture du *Mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade a inspiré Epstein dans l'exploration du face-à-face entre le sacré et le réel, notamment dans *Le Tempestaire*. Pour l'auteur, « Le cinéma epsteinien devient alors un voyage au bout de la réalité ».

En italien

cote : 22 TOG a

Ouvrages sur les films

Cœur fidèle

HILLAIRET, Prosper, *Cœur fidèle de Jean Epstein : le ciel et l'eau brûlent*, Crisnée : Yellow Now, 2008.

Prosper Hillairet propose une étude approfondie du film de Jean Epstein, *Cœur Fidèle*. L'auteur aborde le film dans son déroulement temporel avant de proposer un « étoilement » de thèmes. L'ouvrage s'articule en plusieurs parties distinctes qui tentent de faire la cartographie « d'un monde en mouvement perpétuel ». Outre la célèbre scène de la fête foraine, Epstein utilise d'autres figures cinématographiques et poétiques que l'auteur étudie dans la première partie de l'ouvrage. Avec « For ever Epstein », Hillairet fait le bilan de la contribution d'Epstein à l'histoire du cinéma comparativement à Gance et Griffith.

cote : 42 EPSTE COE HIL

PERIODIQUES

ARTICLES SUR L'ŒUVRE

ALBERA, François, « Léger en correspondances Epstein – Eisenstein – Epstein », *Cinémathèque*, n° 18, automne 2000, p. 39-55.

L'auteur discute de l'importance que le cinéma joua dans l'œuvre du peintre Fernand Léger, mettant en évidence son film *Ballet mécanique* et ses correspondances avec Epstein et Eisenstein. Peintre avant tout, Fernand Léger est tenté d'abandonner la peinture pour le cinéma. Le 7^e art offre au peintre un des modèles les plus attractifs de « cette sortie du tableau chevalet, du mouvement vers un art social, un art public ». Epstein évoque très tôt l'art de Léger. En 1951, Léger et Epstein ont en projet un film commun *Léger et ses modèles*, retraçant l'évolution du peintre via le rapport aux modèles. Film d'art d'Epstein, il ne verra jamais le jour. François Albera retranscrit ici quelques extraits du scénario-commentaire.

cote : FRA CAH du

ALBERA, François, GILI, Jean A., (dir.), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895, n° 33, A.F.R.H.C., juin 2001.

Ce numéro spécial, plus que pour sa notule relativement succincte sur Epstein, est une excellente introduction pour cerner le bouillonnement artistique et intellectuel propre aux années vingt en France (Arts déco, ciné clubs, cinéma colonial, films d'art, mouvement ouvrier...). Pour ses auteurs, le projet est de « poser des jalons, d'esquisser des directions, de dégager des perspectives ». Ce numéro spécial est ici « plutôt l'indice d'une addition de connaissances partielles et inégales » qui ouvre de nombreuses perspectives et clefs pour aborder l'époque, sans tendre à une exhaustivité impossible.

cote : FRA MIL

ANONYME, « Le débat du jour : le contingentement⁵, opinions de nos metteurs en scène », *Pour vous*, n° 23, 25 avril 1925, p. 2.

Pour vous a interrogé des metteurs en scène sur la question, reproduisant les réponses de Léon Poirier, Marcel l'Herbier ou encore Jean Epstein. Ce dernier est « tout à fait en faveur d'un contingentement pour la protection du film français ». Pour le réalisateur, « des mesures énergiques sont nécessaires » afin de préserver l'exception culturelle française.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

ANONYME, « Jean Epstein sera-t-il fusillé ?, Léon Moussinac boira-t-il la cigüe », *Photociné*, n° 15, 15 novembre 1928.

Règlement de compte par lettre interposée entre Moussinac et Epstein, avec un arbitrage de la direction. Deux lettres de Moussinac sont publiées, le communiqué de la direction soutient les déclarations d'Epstein et semble insinuer de la part de Moussinac une malhonnêteté intellectuelle liée à une propagande pro-soviétique non assumée de sa part.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

ANONYME, « Epstein un poète de l'image », *Cinémonde*, n° 19, 28 février 1929, p. 339.

L'auteur effectue un récapitulatif de la jeune carrière d'Epstein. Connaisseur de son cinéma, il fait l'éloge de sa singularité, et détaille sa filmographie film par film, tout en décrivant l'apport du cinéaste dans chacun d'entre eux à l'art cinématographique.

cote : FRA CIN tom

ARROY, Jean, « Le style par la technique », *Cinémagazine*, n° 21, 27 mai 1927, p. 419-423.

C'est au cours d'une séance de la Tribune libre du Cinéma, que Jean Arroy aborde la question du style chez les réalisateurs de l'époque. L'auteur cite Léon Moussinac qui étudie ce *que* « le film apporte au moyen d'expression ». Il cite également Jean Epstein, pour qui le cinématographe est « un art qui cherche sa plus pure expression et dépend à l'extrême du style qui est une harmonie de la technique. À un certain degré de développement, l'art proprement dit paraît être cette technique elle-même ». Partant des théories d'Epstein sur le cinéma, Arroy critique la réalisation proprement dite de ses œuvres, son style visuel et l'absence de sentiments qu'elles expriment.

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de Ciné-Ressources

AUMONT, Jacques, « Le plan », *Cahiers du Cinéma*, n° 26, hors-série, novembre 2000, p. 38-39.

Jacques Aumont s'interroge sur la notion de plan, base du langage cinématographique. À quoi sert le plan de film ? Qu'apprend-il sur l'esprit, le monde ? Le plan primitif, plan-tableau, a d'abord été la relève de l'élément d'action dramatique, un enchaînement d'unités d'actions théâtrales. Le plan lumière ou plan-regard est l'exercice d'un regard, de la conscience. Epstein perçoit le plan comme « le pouvoir super-humain de l'œil-cinéma », il le pousse à sa limite en le faisant imploser par le gros plan.

cote : FRA CAH du

⁵ Avant la première Guerre Mondiale, le cinéma français occupe près de 85% des écrans du monde. Avec la guerre, le succès de Hollywood devient inéluctable et le cinéma américain remplace progressivement le cinéma français dans les salles. Face à l'hégémonie du cinéma américain sur les écrans français, l'industrie cinématographique française se mobilise et les pouvoirs publics se saisissent de la question. Le « décret Herriot » (18 février 1928) et son règlement de contingentement (12 mars 1928) mettent en place la première mesure de protectionnisme cinématographique en France : un contingentement à l'importation, au nom de l'intérêt national.

AUMONT, Jacques, « Leighton Pierce sur les brisées d'Epstein », *Cinéma*, n° 5, printemps 2003, p. 56-67.

Jacques Aumont analyse ici le style du jeune réalisateur de courts-métrages Leighton Pierce, fortement influencé par l'œuvre de Jean Epstein. Il étudie la qualité esthétique de deux courts-métrages ; *Water Seeking Its Level* et *50 Feet of String*. Pierce n'utilise pas le cinéma comme Epstein le faisait, d'un point de vue strictement photographique, en n'agissant que sur la vitesse ou le cadre. Leighton Pierce joue plus librement encore avec « le grain, avec la texture, avec l'atmosphère, avec l'optique et le dérèglement systématique de tout sens du naturalisme ». Pour Jacques Aumont, le jeune réalisateur est bien « le descendant d'une conception du cinéma pour laquelle l'essentiel commence par un certain effet de présence ».

cote : FRA CIN eo

BASTIDE, Bernard, « Abel Gance vu par... huit cinéastes des années vingt », *1895*, n° 31, octobre 2000, p. 143-152.

Des cinéastes contemporains témoignent de leur admiration envers Gance (De Baroncelli, Delluc, Dulac, Fescourt, L'Herbier, Lion, Antoine). Pour Epstein, Gance a « une figure d'ange », mais il est également un démon. Il conclut préférer « les démons, qui sont des anges volontaires, désabusés et pensifs ».

cote : FRA MIL

BULLOT, Erik, « Le fulgural et la photogénie », *Cahiers du Cinéma*, n° 17, printemps 2000, p. 16-27.

Dans cet article, Erik Bulloot invente un nouveau terme théorique cinématographique « la fulgural » : « surgissement intempestif d'un motif essentiellement visuel, plastique et lumineux dont l'apparition excède l'économie formelle ou narrative, rompt ou suspend le flux filmique au profit d'une image singulière, prégnante, fulgurante ». La notion de fulgural se propose plus spécifiquement d'interroger celle de photogénie décrite par Epstein, Delluc ou L'Herbier. Pour Erik Bulloot, il existe autant d'auteurs qu'il y a de définitions de la *photogénie* avec cependant une constante : « un procédé qui suppose déformation et dissemblance pour produire la vérité ». Le fulgural est quant à lui le procédé qui permet de reconduire l'expérience de la première fois.

cote : FRA CAH du

COLLECTIF, « Hommage à Jean Epstein », *Cinémages*, volume 1, n° 2, 1955.

En collaboration avec Jean Benoit-Levy et Marie Epstein, Gideon Bachmann propose une édition spéciale de *Cinémages*, première présentation complète de l'œuvre du réalisateur Jean Epstein aux États-Unis. Sont retranscrits les hommages des personnalités du cinéma français (Cocteau, Gance, Langlois) prononcés en 1953 au festival de Cannes peu de temps après le décès d'Epstein. En plus des articles de Jean Epstein, plusieurs articles d'Henri Langlois, Marie Epstein et Jonas Mokas présentent la personnalité et l'œuvre du réalisateur. Divisant l'œuvre d'Epstein en trois périodes distinctes (les débuts, la maturité, les marines), *Cinémages* propose une filmographie complète avec des critiques contemporaines et d'époques, de personnalités et d'anonymes.

cote : USA CIN ma en accès réservé à l'espace chercheur

COLLECTIF, « Jean Epstein : la forma que piensa », *Archivos de la Filmoteca*, n° 63, octobre 2009, p. 6-123.

Dossier consacré au réalisateur. Les articles qui le constituent se penchent à la fois sur ses films et sur ses écrits théoriques. Parfois relégué au second plan, ou perçu en Espagne

comme le mentor de Buñuel, la revue décide de lui rendre la place qui est la sienne, le présente comme un théoricien majeur du cinéma et revalorise son œuvre filmée.

La pensée du réalisateur y est très clairement exprimée, sous une forme particulièrement synthétique : le cinéma capable d'approcher la réalité ou l'imaginaire d'une tout autre façon que les arts qui lui précèdent, la célèbre notion de « fatigue », la question de la photogénie, les possibilités de la caméra d'extraire l'âme de ce qui est filmé et d'en restituer le mouvement visible et invisible. Les conceptions d'Epstein sont resituées dans le contexte de son époque, mises en perspective avec les penseurs de son temps (les théoriciens Delluc, Mitry, Walter Benjamin, les tenants des sciences cognitives, psychiatriques, sociologiques, ainsi que des artistes comme Aragon ou Elie Faure).

Les textes proposent une alternance d'extraits d'écrits d'Epstein commentés, puis deux textes des années 20 dans leur intégralité (*Bonjour cinéma*, *Le Cinématographe vu de l'Etna*) que contextualisent les articles de Stuart Liebman et Daniel Pitarch, deux experts des écrits du cinéaste.

Les films d'Epstein et la pensée qui s'y exprime sont analysés par Angel Quintana et Laura Vichi, qui pointent ses approches expérimentales, ses allées et venues entre documentaire et fiction dans ses films dits bretons, ses rapports avec le surréalisme, les influences qui furent les siennes.

Ce dossier permet une approche complète du réalisateur. On y suit les préoccupations multiples d'un homme qui décortique la société de son temps par de multiples biais : philosophie, psychologie, sociologie, sciences, littérature, poésie, cinéma....

En langue espagnole

cote : ESP ARC

KELLER, Sarah, « Jean Epstein's documentary cinephilia », *Studies in French Cinema*, volume 2, n° 12, 2012, p. 91-105

Sarah Keller examine la tension, à première vue paradoxale, entre l'expérimentation cinématographique et le réalisme documenté qui sous-tendent l'œuvre de Jean Epstein. Ces deux « pulsions » (l'une artistique, l'autre documentaire) sont également nourries de la cinéphilie d'Epstein. Les thématiques mélodramatiques (l'amour, la mort, la souffrance), associées à l'utilisation du gros plan redéfinissent, selon elle, la relation du spectateur à ce qu'il voit, et sa perception d'une réalité transformée par le film. Son analyse s'appuie sur deux films du cinéaste : *Cœur fidèle* (1923) et *Finis terrae* (1929).

En anglais

cote : GBR STU fr

LABARTHE, André.S, « Jean Epstein à l'état naissant », *Cahiers du cinéma*, n° 202, juin-juillet 1968, p. 51-52.

Dans cet article, André Labarthe propose une courte anthologie des écrits d'Epstein à travers des fragments illustrés par ses films. Pour l'auteur, les premiers écrits que sont *Bonjour cinéma* ne constituent en rien une théorie du cinéma mais plutôt « une suite d'intuitions nées de la fréquentation assidue des salles ». L'auteur cherche à attirer l'attention sur trois points développés par le réalisateur (le premier plan, le mouvement et le déséquilibre) et qui rassemblent l'essentiel de la pensée d'Epstein à l'époque de *Bonjour cinéma*.

cote : FRA CAH du

LE FORESTIER, Laurent, « Entre cinéisme et filmologie : Jean Epstein, la plaque tournante », *Cinémas*, n° 2-3, 2009, p. 112-140.

L'itinéraire intellectuel d'Epstein croise au lendemain de la Seconde Guerre mondiale la route de Gilbert Cohen-Séat, créateur de l'institut de filmologie. Or, Epstein, malgré ses nombreux écrits théoriques, ne fut jamais un adepte de cette discipline. Il témoigne d'une

parfaite compréhension des visées et des enjeux scientifiques de cette nouvelle matière sans pour autant consentir à rejoindre les cercles d'études. Il lui préfère même le Centre de Cinéisme dit Plaque Tournante, association d'Armand J. Cauliez, dont il sera un temps président. L'auteur propose ici une étude des derniers textes d'Epstein, notamment *L'Intelligence d'une machine* et *Le Cinéma du diable*. Il cherche à retracer deux pensées presque parallèles, pour mieux en comprendre leur occultation conjointe.

cote : CAN CIN ma

MITRY, Jean, « Entretiens avec Jean Epstein... », 1895, hors-série 1988, p. 25-27.

Dans ce bref entretien Epstein évoque le projet d'un film expérimental d'anticipation sur « la fin du monde par la vitesse ». Il décrit en quoi *La Roue* de Gance est un des films les plus « cinégraphiques » qui soit. Il estime que les Américains ont compris le cinéma infiniment mieux que nous, que ce cinéma, réalisé dans un pays neuf, donc sans tradition artistique, est beaucoup plus proche de la vie. Sont également abordés le cinéma suédois et la notion de cinéma commercial.

cote : FRA MIL

MAGNY, Joël, « 1896-1930 – Premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac », *CinémAction*, n° 60, 1991, p. 14-25.

Dans ce numéro spécial sur l'histoire des théories du cinéma, Joël Magny revient sur les premiers textes théoriques fondateurs de Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein et Germaine Dulac. Pour Joël Magny, la vision d'Epstein s'inscrit dans « une vision mystique, ésotérique, du cinéma comme moyen d'accès à un au-delà du monde sensible ». Le réalisateur s'intéresse à tous les procédés qui travaillent la durée et le temps, c'est-à-dire à tout ce qui permet d'explorer des aspects de la réalité invisibles à l'œil nu, et que le cinéma est le seul à découvrir. Epstein conçoit le cinématographe comme une « machine à analyser, décomposer et recomposer le réel ». Les ambitions d'Epstein et de ses homologues théoriciens sont donc de saisir la réalité dans son mouvement et surtout d'élargir le champ figuratif du cinéma, de lui permettre d'atteindre « aux subtilités psychologiques ou poétiques jusque-là réservées à la littérature ou à la musique ».

cote : FRA CIN ta

MAGNY, Joël, « Histoires des théories du cinéma : Jean Epstein le cinéma et la quatrième dimension », *CinémAction*, n° 60, 1991, p. 14-25.

Ce numéro couvre un siècle de théories sur le cinéma, des premiers écrits publiés en France (Delluc, Dulac, Epstein), jusqu'aux *Gender studies* du début des années quatre-vingt-dix. *1896-1930, Jean Epstein le cinéma et la quatrième dimension* est une notule qui permet d'inscrire et de contextualiser Epstein dans son temps, de comprendre ce qui le précède et ce qui lui succède. Selon Magny, le cinéaste pousse les réflexions de Canudo et Delluc au bout de leurs « conséquences philosophiques », notamment avec ses idées sur la photogénie.

cote : FRA CIN ta

MÖLLER, Olaf, « Becoming Jean Epstein », *Film Comment*, volume 42, n° 1, 2006, p. 19-21.

L'auteur analyse le regain d'intérêt actuel pour Jean Epstein, cinéaste peu étudié par les exégètes pendant les décennies qui ont suivi sa disparition. Après une brève biographie du cinéaste, Olaf Möller souligne certaines contradictions et insiste sur la grande diversité formelle de l'œuvre d'Epstein, dont il considère les films comme « hybrides ». L'article

conclut sur l'importance fondamentale de « l'image » et de son lien à la réalité dans le cinéma de Jean Epstein.

En anglais

cote : USA FIL co

PAGES, Jean-Michel, « Le vrai visage de Jean Epstein », *Cinémonde*, n° 327, 24 janvier 1935, p. 62.

Epstein, à la ville, est décrit par Pages (collaborateur et scénariste d'Epstein) comme un individu « aux cheveux ébouriffés, aux yeux vifs mais sans malice, terriblement silencieux, au point d'en être taciturne ». Le « vrai » Jean Epstein, c'est au travail qu'on le trouve : « âme forte » « il sait tout, voit tout », « tout le monde s'incline devant l'intelligence.. », il est un « maître de l'image », bref l'auteur ne tarit pas d'éloge à propos de son collègue.

cote : microfilms

PITARCH FERNANDEZ, Daniel, « *Sentido y uso de un cine revelacionista* », *Archivos de la filmoteca*, n° 62, juin 2009, p. 193-195

Dans cet article, l'auteur analyse l'ouvrage *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, dans lequel Malcom Turvey construit une théorie du cinéma en partant des théories d'Epstein, Vertov, Kracauer et Balász.

En langue espagnole

cote : ESP ARC

THOUVENEL, Eric, « A toute intelligence, je préfère la mienne : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », *1895*, n° 62, décembre 2010, p. 53-76.

L'auteur se concentre sur la dernière partie de la vie d'Epstein, et son travail autour de son enquête sur le « cinéma du diable » (1947). Il s'agit « d'un diagnostic de l'influence du cinéma sur les comportements et les mentalités de la population française de l'époque ». Bachelard, qui n'écrivait pas sur le cinéma, a influencé Epstein à ce moment-là. À partir d'une observation de notes appartenant au fonds Epstein conservé à la Cinémathèque française, l'auteur démontre l'intérêt que portait le cinéaste au philosophe « entre la rigueur scientifique et l'attention à un univers de poésie et de rêve ». Il montre leur parenté intellectuelle, accumule les exemples de rapprochement.

cote : FRA MIL

TOGNOLOTTI, Chiara, « *Alla ribalta e dietro le quinte: Jean e Marie Epstein* », *Segnocinema*, volume 32, n° 178, novembre-décembre 2012, p. 26-27

En étudiant la relation entre Marie et Jean Epstein, « portrait à deux visages », et leur implication dans le cinéma, Chiara Tognolotti met en évidence le travail de Marie. Elle affirme qu'il est mal connu à cause de sa discrétion qui lui a fait du tort. En mettant face à face les deux carrières, elle démontre l'influence indiscutable que Marie Epstein eut sur l'œuvre de son frère Jean.

En italien

cote : ITA SEG

TOGNOLOTTI, Chiara, « L'alcool, le cinéma et le philosophe : l'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein », *1895*, n° 46, juin 2005.

De *La lyrosophie* et jusque dans ses derniers textes de la maturité, Epstein n'eut de cesse de revenir sur la « rationalisation de toutes les activités humaines » à travers « la toute-

puissance de la raison ». Nietzsche est un de ses auteurs favoris et le fil rouge philosophique de bien des textes du cinéaste. L'article permet de suivre en continuité le développement de la pensée d'Epstein, à travers les notes conservées dans les archives du fonds Epstein de la Cinémathèque française. Sont référencés les textes de vulgarisation publiés autour de Nietzsche, notamment les dimensions apolliniennes et dionysiaques (*Naissance de la tragédie*) que l'on retrouve clairement dans ses théories sur le cinéma. Le cinéma est également un excellent véhicule pour « dérationnaliser » les sens du spectateur et le conduire vers une pensée purement visuelle.

cote : FRA MIL

VICHI, Laura, « *Au péril de la mer, un projet de Jean Epstein* », *Cinema & Cie – International Film Studies Journal*, n° 1, octobre 2001, p. 129-137.

C'est un projet non abouti d'Epstein datant de 1937-38, *Au péril de la mer*, qui retient l'attention de Laura Vichi. Pleinement inscrit dans le « cycle breton » du cinéaste, ce projet de film introduit déjà des motifs qu'Epstein développera dans *Le Tempestaire* (1947) et *Les Feux de la mer* (1948), et notamment celui du *proella*, rite ancestral par lequel la communauté ouessantine rend hommage à ses marins disparus en mer. L'étude de ces filiations démontre la persistance de l'intérêt anthropologique, du souci d'authenticité, et d'une esthétique nouvelle.

cote : ITA CIN du

WUNSCHER, Catherine, « Jean Epstein : 1897 – 1953 », *Sight and Sound*, volume 23, n° 2, octobre 1953, p. 106.

Cet article, paru quelques mois après le décès de Jean Epstein, rend hommage à l'œuvre du cinéaste. L'auteur salue la beauté plastique, la maîtrise du rythme et de la narration dont témoignent les films d'Epstein, en appuyant son analyse sur *La Chute de la maison Usher* et la période bretonne.

En anglais

cote : GBR SIG

ARTICLES SUR LES FILMS

Pasteur (1922)

ANONYME, « *Pasteur* », *Cinémagazine*, n° 14, 6 avril 1923, p. 17-19.

Afin de fêter le centenaire de « l'illustre savant Pasteur », et afin de faire connaître son œuvre à travers le monde, la France a mis à contribution « le plus puissant moyen de propagande » qu'est le cinématographe. Sous l'adroite direction de Jean Benoit-Lévy, Jean Epstein fut choisi pour mettre en scène le film hommage tiré du scénario d'Edmond Epardaud. Le film est avant tout biographique. L'équipe accomplit un pèlerinage dans tous les lieux où vécut Pasteur. Les intérieurs sont scrupuleusement reconstitués d'après des documents d'époque. Le docteur Roux, disciple de Pasteur, mit ses chefs de service et son personnel de l'Institut Pasteur à la disposition des réalisateurs. Tous ces éléments et tous ces talents sont réunis dans la volonté de ressusciter « le bienfaiteur de l'humanité ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

ANONYME, « *Pasteur* », *Cinémagazine*, n° 17, 6 juillet 1923, p. 15-16.

Par un travail assidu et un souci du détail et de la vérité, Jean Epstein accomplit un miracle en reconstituant fidèlement l'existence laborieuse d'un grand homme. Le jeune réalisateur fait un « film d'atmosphère » qui restitue fidèlement les lieux où se sont déroulés les principaux épisodes de la vie du savant. En s'inspirant de la vie de Pasteur, « le cinéma s'est enrichi de tableaux d'une vérité, d'un réalisme intenses ». Face au succès du film *Pasteur* lors de projections privées, Pathé-Consortium s'est assuré l'exclusivité et le diffusera bientôt à l'ensemble du territoire français.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

DOUBLON, Lucien, « *Pasteur* », *Cinémagazine*, n° 22, 1^{er} juin 1923, p. 71.

Lucien Doublon revient sur la présentation du film *Pasteur* devant « les élites de la Sorbonne ». L'auteur s'attarde sur le scénario d'Edmond Epardaud qui a su alterner scènes d'intimités et démonstrations de laboratoire. Le film va au-delà du documentaire classique offrant aux spectateurs une touche d'émotion.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

DE PASTRE, Béatrice, « Du film scientifique et technique, La construction d'une figure nationale de saint laïque : *Pasteur* de Jean Epstein », *CinémAction*, n° 135, juin 2010, p. 177-178.

L'auteur replace la réalisation du film *Pasteur* d'Epstein dans son époque en 1922, l'année du centenaire de sa naissance. Il décrit la manière dont cette figure fut révisée de manière à la refaçonner sur un plan héroïque /mythologique et idéologique, destiné à élaborer un nouveau « roman national », et analyse comment le film s'inscrit dans cette tendance.

cote : FRA CIN ta

SCHMIDT, Nicolas, « Du film scientifique et technique, *Pasteur* : des microbes et des hommes », *CinémAction*, n° 135, juin 2010, p. 172-177.

Cet article analyse différentes adaptations cinématographiques de la vie de Pasteur, de celle d'Epstein (1922) jusqu'à *Louis Pasteur* de Luc Béraud, diffusé à la télévision en 1995. Il constate que, quelles que soient les époques, cette figure historique est toujours abordée sous un angle en partie documentaire, offrant une perspective à la fois scientifique et humaniste. Pasteur est toujours décrit comme un individu luttant pour se défendre des nombreuses attaques qu'il a subies durant sa carrière scientifique.

cote : FRA CIN ta

Cœur fidèle (1923)

CONRAD, Jack, « Apaches et Bas-fonds », *Cinémagazine*, n° 22, 28 mai 1926, p. 437-440. Dans cet article, l'auteur étudie les différences de traitement par les réalisateurs américains et les réalisateurs français des voyous et apaches des bas-fonds. D'après Jack Conrad, les Américains abusent un peu trop de ce procédé caricatural qui consiste à vouloir qu'il n'y ait d'apaches et de bas-fonds qu'à Paris. Or pour l'auteur, cette frange de la société est surtout présente dans les ports des villes maritimes. Jean Epstein filme à plusieurs reprises ces personnages douteux de marins hors-la-loi. Dans *Cœur Fidèle*, Petit-Paul interprété par Van Daële est « une vraie belle gouape ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

DE MIRBEL, Jean, « *Cœur Fidèle* », *Cinémagazine*, n° 40, 5 octobre 1923, p. 27-28.

Selon le critique, c'est un changement de genre pour Epstein que ce troisième long-métrage à l'action prenante, « une page de vie prise sur le vif », dotée d'un scénario au « dramatisme intense », servi par d'excellents comédiens. Il voit en Epstein « un réalisateur de grand avenir qui a des idées neuves et bien à lui et qui sait les parer d'une technique très audacieuse ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

La Belle Nivernaise (1923)

DE MIRBEL, Jean, « *La Belle Nivernaise* », *Cinémagazine*, n° 51, 21 décembre 1923, p. 465-466.

Œuvre d'Alphonse Daudet, *La Belle Nivernaise* offre à Epstein la possibilité de prouver tout son talent et sa technicité à filmer en décors naturels. Epstein fait confiance à une distribution qui, au fil de paysages pittoresques, rivalise de talent. « La technique remarquable, le parti que Jean Epstein a su tirer du grand fleuve, une distribution de tout premier ordre », telles sont les qualités qui placent *La Belle Nivernaise* au rang des meilleures productions.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

L'Auberge rouge (1923)

BONNEAU, Albert, « Jean Epstein réalise *L'Auberge Rouge* », *Cinémagazine*, n° 12, 23 mars 1923, p. 501-504.

Pour Albert Bonneau, les œuvres d'Honoré de Balzac adaptées à l'écran le sont souvent avec plus ou moins de réussite. L'auteur est ici présent sur le tournage d'une scène de *L'Auberge Rouge* où il échange quelques mots avec le réalisateur. Epstein y parle des modifications qu'il a apportées à l'œuvre de Balzac. Il souhaite faire de *L'Auberge rouge*, « une étude psychologique approfondie des personnages ». Epstein se dit également « l'ennemi des longues réalisations ». Pour lui, les artistes ont plus facilement « le temps d'oublier leurs personnages et de s'intéresser à autre chose ». Pendant les 25 jours de tournage, Epstein a ainsi tenu en haleine ses interprètes, accompagnant leur jeu par un

violoniste présent sur le plateau. *L'Auberge rouge* s'annonce comme un film fidèle à l'œuvre de son auteur.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

DE MIRBEL, Jean, « *L'Auberge rouge* », *Cinémagazine*, n° 31, 3 août 1923, p.165-166.

Pour l'auteur, la dernière réalisation d'Epstein est fidèle à l'œuvre de Balzac. Il est le seul réalisateur qui à ce jour ait su donner à son œuvre « tout le pittoresque et le réalisme » que le romancier avait apporté à son livre. Réalisation et reconstitution ont été effectuées de main de maître. Photographies et effets de lumière sont remarquablement réglés. La deuxième réalisation d'Epstein est à la hauteur du grand Balzac.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

La Goutte de sang (1924)

ANONYME, « *La Goutte de sang* », *Le Courrier cinématographique*, n° 31, 2 août 1924.

Bonne adaptation de l'œuvre de Jules Mary, consciencieuse technique, bonnes photos, jolis extérieurs évoquant « d'admirables passages de la pittoresque région de Fontainebleau ».

cote : sur microfilms

DE MIRBEL, Jean, « *La Goutte de sang* », *Cinémagazine*, n° 33, 15 août 1924, p. 274.

La littérature française est riche en auteurs de grand talent. Le cinéma va cependant puiser dans « ce stock de titres ronflants et de romans populaires » dont fait partie l'œuvre de Jules Mary. Malgré le talent des metteurs en scène, ici Epstein et Mariaud, il leur est difficile de faire de « l'original avec du banal et de rendre intéressantes des situations ridicules ». Pour Jean De Mirbel, les deux réalisateurs ont le méritent d'avoir su tirer le meilleur de cette histoire.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

L'Affiche (1924)

DE MIRBEL, Jean, « Les grands films Armor *L'Affiche* », *Cinémagazine*, n° 14, 3 avril 1925, p. 27.

Les réalisations d'Epstein sont pour Jean De Mirbel l'œuvre d'un jeune réalisateur, et à ce titre elles apportent « une incessante progression vers de nouvelles formules ». Ses films orientent le cinéma vers « de nouveaux horizons très prometteurs ». Avec un scénario de Marie Epstein, *L'Affiche* porte le style du jeune réalisateur : flou et surimpression. Nathalie Lissenko incarne avec talent le personnage de cette mère éplorée, hantée par l'affiche de son enfant décédé.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

PLOQUIN, Raoul, « *L'Albatros chez les cigognes* », *Cinémagazine*, n° 50, 12 décembre 1924, p. 480.

Raoul Ploquin assiste au tournage de la dernière production Albatros, *L'Affiche* de Jean Epstein. Témoin de la scène où cette jeune mère pleure sur la tombe de son enfant, Ploquin est surpris du réalisme du décor, qualifiant Epstein d'illusionniste. L'auteur ressent le génie

d'Epstein et sa puissance créatrice. Après le tournage, à la sortie des studios, il est soudain pris « d'un cafard qui devait, plusieurs heures durant, exercer sa vitalité aux dépens de son naturel optimisme ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

RAMAIN, Paul, « Présentation à Montpellier du film de Jean Epstein : *L'Affiche* », *Cinémagazine*, n° 19, 8 mai 1925, p. 224.

Cinémagazine retranscrit ici la conférence donnée par le docteur Paul Romain lors d'une séance de l'association des Amis du Cinéma de Montpellier. Selon Romain, Jean Epstein part du principe fondamental que le scénario cède le pas à l'image. En utilisant à la perfection la technique, la stylisation et l'expressionnisme, Epstein livre ici « une œuvre qui atteint par moments au summum de l'art dépouillé d'artifice ». Paul Romain s'emploie à détailler les différents gros plans, flous, surimpression, déformation et personnification qui font « vibrer chez le spectateur, les plus nobles et les plus subtils sentiments esthétiques ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Le Lion des Mogols (1924)

BONNEAU, Albert, « Jean Epstein tourne *Le Lion des mogols* », *Cinémagazine*, n° 30, 25 juillet 1924, p. 145-146.

Le journaliste témoigne de l'ambiance du tournage du *Lion des mogols*, qu'il traduit en termes lyriques : « perdu au milieu d'un amoncellement de décors et d'accessoires ». Le décor « resplendissant de lumière, abrite un bal masqué... » Suit un bref échange entre Epstein, Mosjoukine et l'auteur de ces lignes qui tente de rendre compte de l'atmosphère d'effervescence du plateau de tournage.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

FARNAY, Lucien, « *Le Lion des mogols* », *Cinémagazine*, n° 47, 21 novembre 1924, p. 339-340.

L'article s'ouvre sur cette considération à propos du *Lion des mogols* : « Une production de première importance tant par sa réalisation que par son interprétation de tout premier ordre. » Epstein cinéaste « novateur » sait se faire le « peintre des sentiments les plus divers ». D'après l'auteur, le film peut rivaliser avec les productions américaines.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Le Double Amour (1925)

PLOQUIN, Raoul, « Jean Epstein termine *Le Double Amour* », *Cinémagazine*, n° 18, 1^e mai 1925, p. 193-194.

Ce nouveau film, d'après le journaliste, va « encore faire honneur à l'art cinématographique de notre pays ». *Le Double Amour* a été réalisé avec « une foi constante et une véritable ferveur ». S'ensuit un résumé de l'intrigue. L'auteur décrit brièvement le plateau de tournage et évoque sa rencontre avec Epstein (« nouveau Merlin »). Il explique la difficulté à le faire parler, « il n'a pas tenu cinq minutes avec moi », même si le cinéaste lui dit qu'il estime avoir réalisé là peut-être son meilleur film.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Les Aventures de Robert Macaire (1925)

L'habitué du Vendredi, « *Les Aventures de Robert Macaire* », *Cinémagazine*, n° 51, 18 décembre 1925, p. 561-562.

Suite d'aventures attachantes, *Les Aventures de Robert Macaire* ne ressemble en rien à *L'Auberge des Adrets*, drame théâtral populaire, dont il s'inspire. Epstein a su faire revivre les époques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, mélangeant « jolis intérieurs et extérieurs de toute beauté ». Epstein s'accommode d'épisodes tragiques et péripéties comiques parfois touchantes, présentant le héros Robert Macaire sous un jour sympathique, voire romantique.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

PLOQUIN, Raoul, « Jean Epstein tourne *Les Aventures de Robert Macaire* », *Cinémagazine*, n° 41, 9 octobre 1925, p. 86.

Lors d'une visite sur le tournage des *Aventures de Robert Macaire*, l'auteur se retrouve face à face avec « *un bandit calabrais* ». En réponse à l'attitude peureuse du journaliste, Epstein lui annonce qu'il se laisse intimider par « le plus courtois, le plus aimable de nos artistes » : Jean Angelo, grîmé en Robert Macaire.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Mauprat (1926)

ANONYME, « *Mauprat* », *Cinémagazine*, n° 22, 3 juin 1927, p. 489.

Mauprat suit les amours contrariés de deux jeunes « Roméo et Juliette » corses. Le « cinégraphiste » Epstein abandonne ici « toute innovation », mais les acteurs sont « admirablement photographiés dans des cadres choisis avec un goût très sur ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

ARROY, Jean, « Jean Epstein au volant », *Cinémagazine*, n° 46, 12 novembre 1926, p. 348-350.

Epstein, de retour d'un raccord extérieur pour *Mauprat*, au volant d'une Chrysler, conte ses souvenirs cinématographiques à son passager et ami Jean Arroy. Au-delà de ses souvenirs, Epstein parle de son admiration pour Charlot. Il découvre en Angleterre, alors qu'il n'est encore qu'un adolescent, les films de Chaplin. Immédiatement Epstein devient un fan inconditionnel : « devant Charlot, je ne savais plus si je devais rire ou pleurer... ». Véritable révélation, les films de Charlot résument pour lui tout le cinéma. Cependant la gloire de Chaplin et son extrême notoriété nuisent à l'œuvre du génie. Pour Epstein, Chaplin est « immortalisé de son vivant, lui qui ne demande qu'à rire [...] bientôt on le canonisera saint Charlot ». Epstein regrette les débuts d'un Chaplin qui n'était encore qu'un « bon copain qui était nature et dégoûtant ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

DE MIRBEL, JEAN, « Sandra Milovanoff et Maurice Schutz tournent *Mauprat* », *Cinémagazine*, n° 21, 21 mai 1926, p. 388.

Sur le tournage de *Mauprat* dans le château de Georges Sand, Sandra Milovanoff interprète le seul caractère féminin présent dans le roman de Sand. Pour l'auteur, Milovanoff « épanouira son talent » à incarner un personnage « à la plus grande force morale, au plus strict sentiment du devoir ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

WILLIARD, James, « Maurice Schutz nous parle de *Mauprat* », *Cinémagazine*, n° 25, 18 juin 1926, p. 614.

Maurice Schutz donne ici ses impressions sur le tournage de *Mauprat* au château de Châteaubrun. Pour le comédien, le château a su garder tout son lugubre d'ancien « repaire de bandits », donnant l'impression de pénétrer « dans un nid de corbeaux ». La vie même du bandit Mauprat est pour le comédien, « l'histoire et la légende que racontent les traditions du pays » recueillis par George Sand et que « notre chef, Jean Epstein, reconstituera sans doute dans ses images animées ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Six et demi, onze (1927)

DERAIN, Lucie, « *Six et demi onze* », *Photo-ciné*, n° 9, novembre-décembre 1927.

Selon l'auteur, l'une des qualités de Jean Epstein est de ne pas s'attarder sur l'étude d'un seul genre. Il est en constante recherche de renouvellement. Dans *Six et demi, onze*, le réalisateur a composé un drame nourri de fantaisie originale visuellement. Souvent vu comme un réalisateur froid et méthodique, Epstein révèle ici ses connaissances de la mécanique du cœur, livrant une œuvre « frémissante et pathétique de sensibilité ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

FARNAY, Lucien, « *Six et demi, onze* », *Cinémagazine*, n°43, 28 octobre 1927, p. 177.

Le soleil et l'objectif sont ici les véritables héros du dernier film du réalisateur. C'est à ces deux éléments que le film doit ses meilleures qualités. Une fois encore, Epstein dans ses prises de vues contribue à faire de son œuvre un véritable régal photographique. Pour l'auteur, Jean Epstein a construit une aventure aux multiples péripéties incarnée par les acteurs avec grandeur et élégance.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

La Glace à trois faces (1927)

FRANCE, Pierre, « *La Glace à trois faces* », *Photo-ciné*, n° 9, novembre-décembre 1927.

Lors de la présentation de *La Glace à trois faces* au studio des Ursulines, Pierre France rend compte de la séance et du succès rencontré par Epstein. Il offre une critique dithyrambique du film. Pour l'auteur, Epstein fait preuve de la sobriété qui le caractérise. « Film parfait, à tous points de vue », *La Glace à trois faces* est une œuvre d'une grande simplicité avec un mélange d'imprévu et de pittoresque. Epstein cherche à aller au-delà des effets faciles et du déjà vu pour atteindre à « un art le plus élevé ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

MAX, Paul, « Un soir avec Paul Morand », *Cinémagazine*, n° 39, 30 septembre 1927, p. 570.

L'auteur assiste à une projection de *La Glace à trois faces* en présence de Paul Morand et de Jean Epstein. Paul Morand considère sa nouvelle comme « pirandellienne ». Elle cherche à « tirer des effets artistiques nouveaux de la dissociation de la personnalité ». Pour l'écrivain, il est donc naturel qu'un esprit comme celui d'Epstein, toujours à la recherche d'expressions nouvelles, s'intéresse au sujet. La précision de ses films, la fulguration des images et son style le relient étroitement à l'art de Morand.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

MAX, Paul, « Les extérieurs de *Un « Kodak »* sont terminés », *Cinémagazine*, n° 50, 10 décembre 1926, p. 555.

L'auteur est témoin du voyage mouvementé pour Nice où Epstein devait tourner des scènes d'extérieurs pour son film *La Glace à trois faces*. Pendant la traversée des Alpes, la troupe se retrouve prise au piège dans un terrible orage, évitant de justesse la catastrophe. Les incessants orages des semaines précédentes rendent le tournage chaotique : routes coupées, inondées, éboulements... Au final, les interprètes parvinrent avec dix jours de retard au studio de Neuilly pour y achever la production sereinement.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

B.R., « Jean Epstein tourne *La Glace à trois faces* », *Cinémagazine*, n° 28, 15 juillet 1927, p. 120-121.

L'auteur assiste au tournage d'une scène de *La Glace à trois faces* à la terrasse d'un café (*La Pomme d'Api* à Bougival) et dans les studios Roudès à Neuilly. Olga Day et René Ferté interprètent respectivement les rôles de Pearl et de l'amant. Jeanne Helbling et Suzy Pierson ceux de Lucie et Athalia. Pour l'auteur, *La Glace à trois faces* est un titre symbolique : trois femmes et un amant. Il ne reste aux spectateurs qu'à découvrir le sens du symbole.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

La Chute de la maison Usher (1928)

ABEL, Richard, « Jean Epstein's *La Chute de la maison Usher* : reversal and liberation », *Wide Angle*, volume 3, n° 1, 1979, p. 38-44.

L'auteur analyse la seule œuvre de Jean Epstein alors disponible aux États-Unis : *La Chute de la maison Usher*. Son étude prend appui sur deux scènes du film qui illustrent l'esthétique d'Epstein : la première apparition de Roderick et Madeline, et l'enterrement de Madeline. L'auteur induit que la réalité, transformée en artifice, devient aliénante. Le salut de l'artiste provient du monde « naturel ». Cette conception trouverait écho dans la propre filmographie d'Epstein, qui prendra un tournant documentariste juste après *La Chute de la maison Usher*.
En anglais

cote : sur microfilms

ANONYME, « Edgar Poe, Marguerite Gance, Jean Epstein vus par Abel Gance », *Photociné*, n° 13, juin-juillet 1928.

Collaboratrice précieuse au travail de son mari, Marguerite Gance semble venir à l'écran pour rendre service au cinéma. Lors d'un entretien accordé à *Photo-ciné*, le couple Gance se livre à des confidences cinématographiques. Que ce soit pour *Napoléon* ou *La Chute de la maison Usher*, le choix de Marguerite Gance ne s'est imposé qu'en dernier lieu.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

ARROY, Jean, « *La Chute de la maison Usher* », *Photo-ciné*, n° 13, juin-juillet 1928.

Epstein entreprend de fondre en un seul développement cinématographique deux nouvelles de Poe. Pour l'auteur, *La Chute de la maison Usher* est une démonstration des impossibilités du cinéma à être fidèle à la lettre aux œuvres littéraires. Pour lui, toute adaptation est une trahison, mais il est une manière de trahison cinématographique qui grandit les œuvres littéraires. Le film d'Epstein est pour Jean Arroy une suite « de variations photogéniques ». L'auteur reconnaît dans le style cinématographique d'Epstein, l'influence du cinéma allemand. Son style est beaucoup plus personnel, original, que le style standard adopté par ses contemporains.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

AUMONT, Jacques, « *Le portrait absent* », *Iris*, n° 14-15, automne 1992, p. 135-145.

Etude de la construction du scénario *La Chute de la maison Usher* qui, selon Jacques Aumont, s'appuie sur la nouvelle du même nom, mais aussi d'éléments empruntés à une dizaine de nouvelles d'Edgard Poe. La plus repérable de ces nouvelles étant *Le Portrait ovale*, dans laquelle Epstein puise ce qui concerne le portrait que peint Roderick, dont le rôle est primordial dans le film. Et c'est sur la fonction de ce portrait que Jacques Aumont va appuyer son analyse, le portrait comme motif, celui de la femme aimée ou haïe, dont la mort laisse l'époux ou l'amant en proie à son obsession. Le peintre d'Epstein s'adonne à son art d'une façon violente proche de la transe, comme pour capturer le temps matériel et le transformer en un temps transcendantal.

cote : FRA IRI

BARREIRO, M.S. « Epstein's *The fall of house of Usher* Research on Altered States of Consciousness », *Literature/Film Quarterly*, volume 41, n° 3, juillet 2013, p. 197-208.

L'article démontre en quoi le cinéaste ne se cantonne pas à adapter Poe, mais l'utilise pour exprimer des états de conscience altérés (altered state of consciousness) causés, selon Epstein, par la modernité : modification de la perception, mécanisation de la vie, surpopulation des villes, démultiplication des réseaux ferroviaires. Il oppose la mélancolie romantique de Poe à la mélancolie neurasthénique d'Epstein. Il développe ses arguments en utilisant les travaux psychiatriques d'Emil Kraepelin et Henry Ey (fin du dix-neuvième et début du vingtième siècle) qui ont décrit la perception ralentie du temps chez certains dépressifs. La notion de la mélancolie est explorée à la lumière de la psychanalyse freudienne, mais aussi des travaux de Messmer sur l'hypnose. Les différences entre la nouvelle d'origine et le film sont détaillées, notamment sur le traitement des personnages. L'auteur effectue des analogies entre le film d'Epstein et des œuvres artistiques : Dürer et sa gravure *Melancholia*, des textes de Walter Benjamin mais aussi de Thomas De Quincey sur les effets perceptifs de la drogue dans *Confessions d'un mangeur d'opium*. Il rattache enfin le film à l'œuvre du cinéaste pour le situer mais aussi pour marquer la cohérence de son œuvre.

En anglais

cote : A consulter en salle des périodiques sur le site de la F.I.A.F.

CASAS, Quim, « *La Chute de la maison Usher* (1928) : Poe-Epstein, vanguardia-relato », *Dirigido por...*, n° 404, octobre 2010, p. 62-63.

Dans un dossier consacré au genre fantastique, Quim Casas compare deux adaptations de la nouvelle d'Edgard Poe et datant de la même année : 1928.

D'une part la version américaine de James Sibley Watson Jr., et d'autre part celle d'Epstein. Si les deux versions usent du récit de Poe comme d'un point de départ au déroulement du film, la version d'Epstein ne se contente pas de suivre l'histoire comme un modèle narratif. C'est tout l'univers de Poe qu'Epstein adapte dans son film, allant chercher des éléments dans diverses nouvelles, les insérant avec les moyens techniques propres au cinéma, personnifiant la demeure des Usher, suggérant plutôt que de montrer, créant progressivement un espace imaginaire plus présent que l'espace réel.

En langue espagnole

cote : ESP DIR

DESSUANT, A., « *La Chute de la maison Usher. Un film surréaliste* », *Positif*, n° 383, janvier 1993, p. 92-95.

Film exemplaire, selon l'auteur, car il réunit toutes les préoccupations d'Epstein et ses interrogations sur le langage particulier du cinéma. Retenant les avancées des divers courants tels que l'expressionnisme allemand, le futurisme italien et le cinéma soviétique, il s'attache à découvrir les clefs d'un nouveau surréel propre au cinématographe. Fasciné par le fonctionnement de la pensée, il tente d'illustrer la pensée visuelle, et lorsqu'il s'agit du fantastique, il utilise sa caméra pour faire jaillir l'étrangeté du quotidien et « surréaliste » la vision routinière de l'individu.

Plutôt que de s'appuyer sur une exactitude narrative qui serait celle du roman d'Edgard Poe, le réalisateur a cherché à rendre l'atmosphère créée par l'écrivain. Il fait basculer le spectateur du rationnel au fantastique, en utilisant divers procédés qui n'existent que grâce à la caméra et dans aucun autre art que le cinématographe.

cote : FRA POS

COLLECTIF, « *La Chute de la maison Usher, L'Avant-scène cinéma*, n° 313-314, octobre 1983.

Ce numéro consacré au film d'Epstein offre le découpage intégral du métrage après montage du film, et le texte des intertitres.

Il est complété par un texte introductif *La Chute de la maison Usher : fantastique et avant-garde* dans lequel l'auteur Kermabon explique la façon dont Epstein adapte Poe, les aménagements pratiqués sur le texte d'origine offrant une intrigue plus commerciale, avec notamment un *happy end*. On y trouve également un court texte d'Epstein publié en avril 1928 dans *Photo-ciné*, dans lequel il explique son approche de l'adaptation de la nouvelle de Poe.

Jean Epstein et la critique offre un bref panorama critique de la carrière du cinéaste. Dans un autre texte, Langlois explique pourquoi selon lui *Usher* est le pendant français de *La Passion de Jeanne d'arc*. Des extraits de la nouvelle de Poe sont proposés, ainsi qu'une filmographie des différentes adaptations de la nouvelle de Poe.

cote : FRA AVA nt

LA MONTAGNE, John, « Un autre son de cloche, *La Chute de la maison Usher* », *Photo-ciné*, n° 13, juin-juillet 1928.

John La Montagne répond à la critique de Jean Arroy sur le dernier film d'Epstein, *La Chute de la maison Usher*. Pour l'auteur, bien qu'éloigné de l'œuvre de Poe, le film est une réussite. Epstein fait de l'atmosphère d'angoisse un personnage dominant. Il inaugure avec ce film l'appareil ralentisseur pour amplifier le jeu des acteurs. Habilement employée, cette technique enrichit la syntaxe cinématographique. *La Chute de la maison Usher* compte parmi les grandes réussites, que ce soit en tant que film de divertissement ou film de recherche.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

MENEGALDO, Gilles, « Edgard Poe et Jean Epstein : des affinités électives », *Europe*, n° 868-869, août-septembre 2001, p. 231-243.

La revue littéraire mensuelle *Europe* consacre un numéro entier à l'écrivain américain Edgard Poe. Un chapitre est consacré au film de Jean Epstein *La Chute de la maison Usher*, adaptation de la nouvelle du romancier.

L'auteur aborde ce film sous l'angle de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire et note, comme beaucoup de critiques, la particularité de cette version qui s'attache d'abord à rendre l'univers créé par Edgard Poe. L'intérêt de l'article repose sur l'analyse des points communs entre le romancier et le cinéaste. L'un et l'autre ne cessent de se jouer des frontières qui sont censées exister entre l'animé et l'inanimé, la vie et la mort, l'organique et le mécanique. Cette entreprise commune aux deux hommes consiste en une exploration de la dimension temporelle dans toute sa diversité et son ambivalence. Enfin, l'article souligne cette vision commune du monde emprunt de poétique et de métaphysique.

cote : 51 POE DOB

WAHL, Lucien, « Allan Edgar Poe à l'écran, *La Chute de la maison Usher*, film d'Epstein », *Pour vous*, n° 24, 2 mai 1929, p. 9.

DELAPREE, Louis, « Quelques mots sur Epstein », *Pour vous*, n° 24, 2 mai 1929, p. 9.

Après avoir été diffusé uniquement auprès d'un public de professionnels, *La Chute de la maison Usher* démarre sa carrière grand public. Pour l'auteur, le film risque de connaître un vrai succès. D'après lui, « la foule est beaucoup plus attirée par l'originalité que ne le croit la majorité des professionnels de l'industrie cinématographique ». Epstein donne au spectateur un film dont la principale qualité réside dans une sorte de poésie navrée.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Sa tête (1929)

ANONYME, « *Sa tête* », *Pour vous*, n° 60, 9 janvier 1930, p. 5

Partant d'un fait divers banal, Jean Epstein a voulu être « simple comme Eisenstein ou un romancier populiste ». Or, pour l'auteur, son film est raté. Le metteur en scène est responsable du choix de son sujet et du choix de ses protagonistes. Epstein ne se sentait pas la force de traiter un thème aussi indigent. Erreur indiscutable pour le réalisateur qui avait habitué à « des œuvres fortes et d'une belle technique ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

M.F., « *Sa tête* », *Cinémonde*, n° 50, 3 octobre 1929, p. 874.

Epstein décrit *Sa tête* comme « un drame d'une simplicité évangélique, un de ces faits divers que nous trouvons chaque matin dans les journaux ». Pour l'auteur, *Sa tête* est loin de l'étude avant-gardiste qu'était *La Glace à trois faces*. Presque toute l'action se passe dans le cabinet d'un juge d'instruction où un innocent défend avec obstination sa tête. Pour l'auteur, Epstein a fortement été influencé par la *Jeanne d'Arc* de Dreyer.

cote : sur microfilms

Finis Terrae (1929)

ARNAUD, Philippe, « *Finis terrae* : l'expérience des limites », 1895, n° 18, été 1995, p. 257-263.

Numéro de 1895 consacré aux pionniers d'un cinéma qui oscille entre fiction, images du réel et documentaire. Sont évoqués les films scientifiques tels ceux tournés par Jules Etienne Marey ou Edison, par des pédagogues comme Flammarion, ceux qui ont cherché à fixer l'empreinte du mouvement, ou prôner l'éducation, voire la propagande par l'image, bien avant le « grand documentaire ». Le film d'Epstein s'inscrit dans la quatrième partie de ce numéro qui se penche plus particulièrement sur les films qui entretiennent un rapport ambigu entre fiction et non fiction, à la limite tenue entre les deux : la « mise en scène lyrique » d'un événement qui a eu lieu, sa « trace testimoniale ».

cote : FRA MIL

L'habitué du vendredi, « *Finis Terrae* », *Cinémagazine*, n° 16, 19 avril 1929, p. 126.

Le film est programmé avec d'autres œuvres de Robert Florey et Germaine Dulac lors de l'ouverture d'une nouvelle salle *L'Œil de Paris*. Epstein, retiré sur les îles d'Ouessant et de Bannec, propose un film où tous les interprètes sont des gens du pays. Cependant, les vrais héros du film restent la mer, le phare et la côte. Malgré un scénario très léger, Epstein a su composer des « scènes dramatiques remarquables » et fixer cette mer, calme ou déchaînée, véritable vedette du film, pour la plus grande émotion du spectateur.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

GILSON, Paul, « *Finis Terrae*, au Finistère... », *Pour vous*, n° 2, 29 novembre 1928, p. 11.

Face aux films fantastiques et d'aventures, Paul Gilson qualifie *Finis Terrae* « d'un merveilleux plus réel, celui que l'objectif dégage de la vie ». Le réalisateur le dit lui-même : « après *La Chute de la maison Usher*, j'avais le sentiment qu'il était impossible, avec de l'irréel, de donner d'avantage l'impression du réel ». Epstein réussit tout en restant en France à emmener le spectateur au bout du monde. Le réalisateur est d'abord pris pour un espion par les pêcheurs d'Ouessant mais le charme des appareils cinématographiques opère vite : l'objectif apprivoise les goémoniers. Epstein construit son récit au contact des marins. *Finis Terrae* comporte une action dramatique étudiée et précise, et pour le réalisateur, le film va ainsi au-delà du simple documentaire.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

HOT, PIERRE, « Comment on tourna... *Finis Terrae* », *Photo-ciné*, n° 18, février 1929.

Description des habitants et de la région dans laquelle a été tourné *Finis Terrae* (Ouessant, Bannec, Balanec, Molene) dans un style descriptif et impressionniste.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

VINCENT-BRECHIGNAC, J., « Les goémoniers, la mer, Ouessant, *Finis terrae*, par Jean Epstein », *Pour vous*, n° 22, 18 avril 1929, p. 11.

Après s'être plongé corps et âme dans « l'exaspération savante de Poe », Jean Epstein fuit vers la mer, vers les îles de Bretagne habitées par les pêcheurs de goémons dont il a fait les interprètes de son documentaire romancé : *Finis terrae*. Epstein met en scène avec beaucoup de naturel et une grande simplicité « ce peuple des mers ». L'objectif saisit les visages, les paysages marins et la mer, comme rarement cela avait été fait dans le cinéma français.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Notre-Dame de Paris (1931)

ANONYME, « *Notre-Dame de Paris* », *Cinémonde*, n° 174, 18 février 1932.

« Commentaires et musique se juxtaposent tandis que de très précieuses images nous offrent chaque aspect de la cathédrale, et nous détaillent sa splendeur et son fouillis de sculptures, son architecture d'audace et de miracle ».

cote : sur microfilms

Mor-vran (1931)

REGENT, Roger, « *Mor-Vran, la mer des corbeaux* », *Pour vous*, n° 83, 19 juin 1930, p. 5.

Contrairement à *Finis terrae*, documentaire romancé dont les longueurs s'accordaient avec le rythme lent et lancinant de son histoire, *Mor-vran* est un film purement documentaire très soigné « d'une beauté sombre, émouvante et humaine ». Le documentaire, en décrivant la vie et la mort « du peuple de la mer », prend ici la valeur d'un drame. Epstein traduit à la perfection le drame quotidien de ses pêcheurs bretons, la monotonie de leur vie sur « ces îles du bout du monde ». Pour l'auteur, il se dégage de *Mor-vran* « de la grandeur, de la désespérance et toute la naïveté rude des gens de mer ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

L'Or des mers (1932)

ANONYME, « *L'Or des mers* », *Cinémonde*, n° 239, 18 mai 1933, p. 429.

Le plus beau film d'Epstein selon l'auteur. Il a su « se discipliner » sur le plan formel et mettre en berne sa virtuosité technique, ce qui donne un film « de nature d'une écrasante et belle simplicité », digne des « plus beaux chants que la tragédie des côtes bretonnes ait inspirés ».

cote : sur microfilms

AUSHER, Janine, « *L'Or des mers* », *Pour vous*, n° 240, 22 juin 1933, p. 6.

L'Or des mers est pourvu d'une partition sonore qui ne correspond pas au scénario d'un film insignifiant, à l'action rare. Le rythme un peu lent des images et celui trop abondant de la musique ne s'accordent pas. La partition de Kros, Hartmann et Devaux n'est pas dépourvue d'intérêt, seulement elle ne reflète pas l'esprit du film. Pour l'auteur, une discrète musique d'atmosphère, qui eut suggéré plutôt qu'appuyé, aurait été plus appropriée.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

WAHL, Lucien, « *L'Or des mers* », *Pour vous*, n° 234, 11 mai 1933, p. 6.

Epstein réalise *L'Or des mers* avec la même simplicité, la même droiture dans l'exécution et le même mépris pour la convention qu'il l'avait fait avec *Finis terrae*. Tel que l'a conçu Epstein, le film est très beau, mais pour l'auteur la partition est « *une comédienne trop apprêtée* » qui dessert le récit dramatique.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

L'Homme à l'Hispano (1932)

ANONYME, « *L'Homme à l'Hispano* », *Cinémonde*, n° 232, 30 mars 1933, p. 261.

L'Homme à l'Hispano est l'adaptation d'un livre de Pierre Frondaie. Réalisé avec « beaucoup de conscience », l'interprétation de ce film est parfaite, la mise en scène « pure » et « classique », il y a de belles images. Pour l'auteur de cette notice, ce long-métrage est « un beau voyage au pays du rêve et de l'amour ».

cote : sur microfilms

CHANTAL, Suzanne, « Faut-il envier le sort de *L'Homme à l'Hispano* ? », *Cinémonde*, n° 231, 23 mars 1933, p. 234-235.

Une double page illustrée consacrée au nouveau film d'Epstein. L'auteur résume les différentes péripéties, caractérise les personnages et évoque les différences entre le livre d'origine et son adaptation.

cote : sur microfilms

La Châtelaine du Liban (1934)

DARTOIS, Yves, « À propos de *La Châtelaine du Liban* », *Pour vous*, n° 253, 21 septembre 1933, p. 2.

Yves Dartois revient sur la vie et la personnalité de Lady Stanhope, cette aventurière britannique, source d'inspiration de nombreux artistes et notamment l'écrivain Pierre Benoit avec sa *Châtelaine du Liban*. Aristocrate anglaise, Lady Stanhope est très tôt attirée par le Moyen Orient. Installée au Liban, elle y décède en 1839. Le roman de Benoit s'inspire de la vie de Lady Stanhope, vénérée par la comtesse Athelstane, héroïne moderne de l'histoire.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

LEPROHON, Pierre, « Des croisades avec Jean Epstein », *Cinémonde*, n° 254, 31 août 1933, p. 728.

Un court entretien avec Epstein, juste avant le tournage de *La Châtelaine du Liban*, qui explique son plan de travail et ses intentions. Il évoque les possibilités du cinéma et son prochain texte, qu'il publiera en décembre de la même année, intitulé *Photogénie de l'impondérable*.

cote : sur microfilms

VANDAL et **DELAC**, « *La Châtelaine du Liban* », *Cinémonde*, n° 277, 8 février 1934, p. 118.

La Châtelaine du Liban est une adaptation fidèle d'un roman de Pierre Benoit. Le film, d'après les auteurs de l'article, est « amoindri par une interprétation hétérogène ». Une critique en demi-teinte, pour un film « inégal », à la fois « visuellement remarquable » à certains moments, et cependant « mal équilibré ».

cote : sur microfilms

WAHL, Lucien, « *La Châtelaine du Liban* », *Pour vous*, n° 273, 8 février 1934, p. 7.

Les romans de Pierre Benoit passent pour singulièrement susceptibles d'être traduits en images mouvantes. *La Châtelaine du Liban* est une fantaisie dramatique. Face à la pauvreté du roman, la difficulté du metteur en scène, selon l'auteur, est de « contraindre le spectateur à se passionner ». Jean Epstein s'est laissé prendre aux tableaux pittoresques décrits dans

le roman. Il construit son film comme une œuvre décorative, usant artistiquement des paysages du Liban et de la Syrie.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Chanson d'Armor (1934)

ANONYME, « Les films de *Cinémonde* : *Chanson d'Ar-mor* », *Cinémonde*, n° 328, 31 janvier 1935, p. 93.

Ce publi-reportage (« film raconté ») décrit les principales péripéties du film. Il est accompagné de quelques photos.

cote : sur microfilms

MERY, Jean, « Le dernier poème breton de Jean Epstein », *Cinémonde*, n° 312, 11 octobre 1934, p. 835.

Article dithyrambique sur *Chanson d'Ar-mor*, suivi d'un entretien avec Epstein. Décrit ici comme « un homme tranquille au parler assez lent », Epstein évoque la Bretagne, ses habitants, les lieux de tournages, ainsi que ses interprètes, et son film qui se veut « une synthèse de la terre armoricaine ».

cote : sur microfilms

PAGES, Jean-Michel, « Le plus exotique des films tournés en France : *Chanson d'Ar-mor* », *Cinémonde*, n° 319, 29 novembre 1934, p. 955.

Le journal *Ouest France* a présenté en avant-première le film d'Epstein devant « un public d'élite, qui n'était pas, chose rare, un public d'amis ». Le succès de la projection « a été considérable ». Suit une description du film. L'auteur conclut l'article par un « *Cinémonde* vous tire son chapeau. Et il l'a bien rarement fait avec autant d'enthousiasme ». Pages est aussi le scénariste du film.

cote : sur microfilms

VERMOREL, Claude, « *Chanson d'Armor* », *Pour vous*, n° 325, 7 février 1935, p. 10.

Chanson d'Armor est un documentaire romancé qui fait penser au cinéma d'amateur : même perfection cinématographique, même faiblesse des acteurs, de sonorisation et surtout du scénario. Pour Claude Vermorel, romancer un documentaire ne consiste pas uniquement à « une banale histoire qui n'est ni assez réaliste, ni assez légendaire ». Le film d'Epstein ne donne pas à voir la Bretagne telle qu'elle est vraiment.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Cœur de gueux (1935)

FRANK, Nino, « *Cœur de Gueux* », *Pour vous*, n° 438, 8 avril 1937, p. 6.

Epstein reprend une œuvre d'Henri Wulschleger et Alfred Machin et offre un touchant mélodrame. L'auteur félicite Jean Epstein pour « ses belles images » et un montage qui rappelle « les beaux temps du film muet ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Marius et Olive à Paris (1935)

PAGES, Jean-Michel, « *Marius et Olive à Paris* », *Cinémonde*, n° 325, 10 janvier 1935, p. 22.

Pages, auteur de l'article et scénariste du film, détaille la première journée de tournage de *Marius et Olive*....Il explique le choix qui a présidé à la désignation du cinéaste au poste de metteur en scène, mais aussi le choix du casting. Pour l'auteur, ce film est aussi le moyen de « grandir le centre d'attraction cinématographique qu'est *Cinémonde* ».

cote : sur microfilms

SAUVAGE, Yves, « *Marius et Olive à Paris* », *Cinémonde*, n° 327, 24 février 1935, p. 64.

Description d'une journée de tournage de *Marius et Olive à Paris*, de l'ambiance du plateau aux brefs témoignages d'acteurs. Epstein ne cache pas le plaisir de tourner sa première comédie, « tant il y a ici d'allégresse dans le travail » selon l'auteur de l'article.

cote : sur microfilms

La Bretagne (1936)

ANONYME, « *La Bretagne* », *Pour vous*, n° 431, 18 juin 1937, p. 5.

L'auteur décrit Epstein comme un cinéaste spécialisé dans la description de la vie et des mœurs bretonnes. Son film est un « travail copieux, soigné et substantiel ».

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Vive la vie (1937)

VAN MOPPES, Maurice, « *Vive la vie a vu le jour à Tours* », *Cinémonde*, n° 466, 23 septembre 1937, p. 838.

M. et Mme Grunebaum-Ballin présidents du Centre laïque des Auberges de la Jeunesse présentent à Tours en présence de deux ministres, *Vive la vie*, court-métrage co-réalisé par Jean Epstein et Jean Benoit-Levy. Commande du Ministère de la Santé Publique, le film, porté par des acteurs non professionnels, raconte des scènes de vie des Auberges de la Jeunesse. Pour l'auteur, l'innocence et la fraîcheur du film, son esprit bon enfant, en font « un rival des meilleures œuvres de propagande russes ou allemandes ».

cote : sur microfilms

La Femme du bout du monde (1937)

ANONYME, « *La Femme du bout du monde* », *La Cinématographie Française*, 28 janvier 1938, n° 1004, p. 24.

La majeure partie de l'intrigue, qui se déroule dans un huis clos en pleine mer, donne à ce film une ambiance très particulière. L'état d'âme et les réactions des marins en présence d'une femme sont décrits avec talent, accusant « le caractère psychologique de l'œuvre ». L'exaltation sentimentale des marins, allant jusqu'au drame, crée une atmosphère de « troublante inquiétude » que Jean Epstein a fort bien traduit.

cote : sur microfilms

ANONYME, « *La Femme du bout du monde* », *Cinémonde*, n° 465, 16 septembre 1937, p. 816.

Mini reportage photographique sur le tournage de *La Femme du bout du monde*, agrémenté de quelques photos.

cote : sur microfilms

RIBES, Jean, « *La Femme du bout du monde* », *Cinémonde*, n° 484, 27 janvier 1938, p. 63-64.

Film maladroit selon Ribes, qui « peine à s'animer », des scènes qui laissent « une impression désagréable ». Malgré tout, il y a « d'émouvantes évocations de la terre bretonne » et grâce à la présence de l'océan « on n'oubliera pas certaines montées, ou certains aspects des vagues phosphorescentes dans la nuit ».

cote : sur microfilms

VIDAL, Jean, « *La Femme du bout du monde* », *Pour vous*, n° 480, 26 janvier 1938, p. 10.

« Ebouffant mélodrame », *La Femme du bout du monde* ne compte pas parmi les réussites d'Epstein. Adaptation cinématographique du roman d'Alain Serdac, Epstein n'a pas su créer une atmosphère attachante à cette aventure romanesque. Pour Jean Vidal, Epstein a eu tort de prendre cette histoire avec sérieux.

cote : Périodique numérisé à consulter en salle sur le site de Ciné-Ressources

Le Tempestaire (1947)

ANONYME, « *Tempestaire, Le France, 1947* », *Monthly Film Bulletin*, volume 16, n° 190, octobre 1949, p. 185.

Critique virulente du film d'Epstein. L'absence totale de rythme et de conviction dans la réalisation, son style naïf traduisent le manque d'impulsion créatrice du réalisateur. *Le Tempestaire* est un film ennuyeux.

En anglais

cote : sur microfilms

ANONYME, « *Le Tempestaire* », *Le Film Français*, n° 128, 23 mai 1947, p. 3.

Avec *Le Tempestaire*, Jean Epstein tente d'exprimer la richesse sonore des bruits de la mer et du vent. Toujours avant-gardiste, Epstein utilise pour la première fois le ralenti sonore, laissant au spectateur l'appréciation de toutes les nuances des sons produites par l'océan.

cote : FRA FIL an (accès réservé à l'espace chercheur)

F.L., « *Le Tempestaire* », *Image et son*, n° 77, novembre 1957, p. 23.

Dans *Le Tempestaire*, Epstein établit une progression dramatique intérieure. Il cherche à mettre en parallèle les forces de la nature (la tempête) face aux sentiments humains (l'angoisse de la jeune fille). Il alterne, au sein même du récit, deux styles différents. Le premier, poétique, cherche à créer une atmosphère fantastique autour de la jeune héroïne. Le second, plus réaliste, permet l'exposition du récit logique des événements. Epstein poursuit ses recherches d'originalité formelle. Bien que simple techniquement, la réalisation est enrichie et rendue significative par l'emploi de procédés comme le ralenti, l'accélééré ou le ralenti sonore.

cote : FRA REV es

La Bataille de l'eau lourde (1947)

ANONYME, « *La Bataille de l'eau lourde* au Collège de France et avenue Foch », *Le Film Français*, n° 130, 6 juin 1947, p. 29.

Sur le tournage du film, les protagonistes de l'époque incarnent leurs propres personnages et rejouent des moments clés de cette odyssee. Au collège de France, des prises de vues exceptionnelles pour leur nouveauté et leur intérêt scientifique représentent le professeur Frédéric Joliot-Curie dans son laboratoire de recherche sur l'énergie atomique.

cote : FRA FIL an (accès réservé à l'espace chercheur)

C.B., « *Operation Swallow (The Battle for heavy water)* », *Monthly Film Bulletin*, volume 19, 1952, p. 47.

Jean Epstein est coopérateur technique sur ce film retraçant l'expédition et la mission de sabotage contre une usine d'eau lourde pour l'Allemagne nazie en 1943, en Norvège occupée. Véritable fiction, le film alterne image d'archives et scènes reconstituées rejouées par les membres originels de l'expédition, donnant à l'œuvre une authenticité réelle. Les deux réalisateurs, Titus Vibe Müller et Jean Dréville, ont mis l'accent sur l'opération même plutôt que sur les individus concernés. Le scénario ne laisse pas de place à l'ennui, Müller maintient l'attention du spectateur avec une réalisation sincère et expressive.

En anglais

cote : sur microfilms

L.O., « *La Bataille de l'eau lourde* », *La Cinématographie Française*, 14 février 1948, n° 1246, p. 18.

Co-production franco-norvégienne, *La Bataille de l'eau lourde* est un document d'histoire nullement romancé, qui montre pourquoi les Allemands ne purent disposer d'une bombe atomique lors de la deuxième Guerre Mondiale. Chaque protagoniste s'exprime dans sa langue d'origine et est accompagné d'un commentaire de Jean Martin et Pierre Laroche dit par le speaker de la France Libre.

cote : sur microfilms

HOMMAGES

COCTEAU, Jean, GANCE, Abel, « Hommage à Jean Epstein », *Cahiers du cinéma*, n° 24, juin 1953, p. 3-5.

En plein festival de Cannes, Henri Langlois et la Cinémathèque française organisent au Palais du Festival, une cérémonie en hommage à Jean Epstein. Au cours de cette séance, Jean Cocteau, Abel Gance et d'autres artistes témoignent de leur admiration pour le réalisateur. Les *Cahiers du cinéma* publient ici les allocutions de Jean Cocteau et Abel Gance. Pour Cocteau, Epstein ne cherche pas le succès des foules, « il les dérouté » par sa maîtrise des techniques cinématographiques. Abel Gance, quant à lui, en veut au cinéma français d'avoir laissé Epstein dans la désuétude artistique. Pour le réalisateur, le cinéma français a tué Epstein : face au dictat « des pontifes qui décident dans l'ombre de nos existences », Epstein a préféré mourir en victime plutôt que de vivre en prostituant son art.

cote : FRA CAH du

FORD, Charles, « L'étrange destin de Jean Epstein », *Positif*, n° 6, avril 1953, p. 28.

L'auteur assiste aux funérailles de Jean Epstein à l'église de Saint François-Xavier. Il est entouré d'une cinquantaine de personnes dont les amis d'Epstein, L'Herbier, Gance, Dréville et Langlois. Charles Ford revient sur la carrière du réalisateur. Il constate que les jeunes cinéastes ignorent les noms de ceux qui ont « construit les ponts sur lesquels ils dansent aujourd'hui des sarabandes désinvoltes ». Avec *Cœur fidèle*, Epstein introduit des notions purement photogéniques de psychologie. La scène de la fête foraine provoque l'enthousiasme profond et raisonné du célèbre psychologue René Allendy. Epstein est le premier à enregistrer des notations psychologiques par des moyens purement visuels. Devenu un metteur en scène à la mode, Epstein tourne quelques films commerciaux avant de devenir poète de la nature avec ses films bretons. À la fin de sa vie, Epstein devient un artisan honnête cherchant à gagner honorablement sa vie dans une profession où il excellait. Pour l'auteur, Epstein est un réalisateur envers qui le monde cinématographique s'est montré injuste et cruel.

cote : FRA POS

GANCE, Abel, « Mon ami Epstein », *Cahiers du cinéma*, n° 50, août-septembre 1955, p. 57-58.

Abel Gance reprend l'hommage qu'il avait donné au festival de Cannes en 1953 et poursuit son éloge sur son ami Epstein suite à la sortie de l'ouvrage *Esprit de cinéma*. Afin de démontrer le génie du réalisateur, à la fois cinéaste et philosophe, Gance cite des passages de l'ouvrage qui « le laissent en arrêt ». Dans ses écrits, Epstein dégage avec force les lois d'expression et d'impression du nouvel art. *Esprit de cinéma* reste pour Gance l'ouvrage « le plus extraordinaire sur le cinéma ».

cote : FRA CAH du

KAMENKA, Alexandre, « Souvenirs sur Epstein », *Cahiers du cinéma*, n° 24, juin 1953, p. 6-7.

Suite au décès d'Epstein, les *Cahiers du cinéma* proposent un dossier spécial sur l'œuvre et la personnalité du réalisateur. Alexandre Kamenka, fondateur de la société Albatros, témoigne dans cet article de sa collaboration avec Jean Epstein. Kamenka rencontre Epstein pour la première fois en 1923, il est immédiatement frappé par la manière dont le jeune réalisateur traite les objets et la nature, leur donnant une place aussi importante qu'aux personnages. Il propose alors à Epstein d'assurer la réalisation d'un projet d'Ivan Mosjoukine, *Le Lion des Mogols*. Pendant trois ans, Epstein collabore avec les studios sur

différents projets. Son dernier film avec Albatros, *Les Aventures de Robert Macaire*, trop différent de ce qui se faisait à l'époque, ne rencontre pas le succès escompté. Suite à cet échec, Epstein mettra fin à sa collaboration pour monter sa propre maison de production. Pour Alexandre Kamenka, « Epstein créait dans le devenir. Visionnaire, son œuvre, témoignage de perfection, dépasse la recherche, étant déjà un aboutissement ».

cote : FRA CAH du

LANDAU, Igor, « Hommage au génie, Jean Epstein cinéaste philosophe », *La Technique cinématographique*, n° 132, mai 1953, p. 14-15.

Landau retranscrit ici le discours prononcé par Abel Gance lors de la séance à la mémoire de Jean Epstein organisée par la Cinémathèque Française pour la sixième édition du Festival de Cannes. Jean Epstein fut un collaborateur occasionnel pour *La Technique Cinématographique*. Pour le rédacteur en chef du magazine, cet hommage est « une révélation douloureuse » sur la vision d'un véritable art cinématographique. Chaque extrait présenté fait ressortir « l'effort de matérialiser le rêve ». Epstein sut trouver avec le cinéma un moyen d'expression nouveau qui permit de « communier avec l'humanité » avec puissance et envergure. Igor Landau constate alors que depuis les débuts du cinéma, l'art cinématographique subit « une longue et lamentable éclipse ».

cote : FRA TEC no

LANGLOIS, Henri, « Jean Epstein », *Cahiers du cinéma*, n° 24, juin 1953, p. 8-31.

Dans ce long hommage à Jean Epstein, Henri Langlois revient sur la carrière du réalisateur. Le directeur de la Cinémathèque commence son article comme une diatribe à l'encontre du cinéma français et des *Cahiers du cinéma*. Il reproche au cinéma français son abandon envers le réalisateur. Pour lui, « Jean Epstein n'a pas quitté le cinéma, c'est le cinéma qui l'a abandonné ». Jean Epstein n'a jamais « démerité du cinéma et ses œuvres dites commerciales peuvent être signées sans honte par lui ». Henri Langlois analyse ensuite chaque œuvre d'Epstein, documentaires, fictions et courts-métrages, depuis *Pasteur* jusqu'au *Tempête*, appuyant ainsi le génie de l'artiste qui sut « assimiler toutes les possibilités, toutes les découvertes, toutes les apparences connues du cinéma » à travers chacun de ses films.

cote : FRA CAH du

L'HERBIER, Marcel, « Pour Epstein, le cinéma était un instrument de justice », *Arts*, 7-23, avril 1953, n° 407, p. 2.

Marcel L'Herbier fait ici une nécrologie touchante de Jean Epstein. Pour lui, le réalisateur était « un poète pour le cinématographe » qui sut révéler l'universalité du 7^e art : « art du réel et de l'instant mais aussi du surréel et de l'éternité ». Pour L'Herbier, le cinéma est « un art d'esclavage », les réalisateurs acceptent les exigences de son commerce et sont condamnés à se taire comme le fit Epstein après ses succès commerciaux. L'Herbier va même plus loin et accuse « l'aveugle cinématographe » d'avoir abandonné le réalisateur. Epstein disait avec prémonition : « rarement la vie paraît avec son sens avant la mort. Les transparences du cinématographe ne vont si droit au fond de l'âme que celles de la mort. La mort nous fait des promesses par cinématographe ».

cote : sur microfilms

FILMOGRAPHIE ET VIDEOGRAPHIE

(La cote indique que le film est consultable à la bibliothèque du film)

Courts métrages

<i>Les Vendanges</i> (1922)	
<i>La Belle Nivernaise</i> (1923)	DVD 5947
<i>La Montagne infidèle</i> (1923)	
<i>Au pays de George Sand</i> (1926)	
<i>La Glace à trois faces</i> (1927).....	DVD 6163
<i>La Chute de la maison Usher</i> (1928)	DVD 6163
<i>Sa tête</i> (1929)	
<i>Mor-vran - La Mer des corbeaux</i> (1930)	DVD 6164
<i>Le Pas de la mule</i> (1930)	
<i>La Chanson des peupliers</i> (1931)	
<i>Le Cor</i> (1931)	
<i>Notre-Dame de Paris</i> (1931)	
<i>Les Berceaux</i> (1932)	DVD 6164
<i>Le Petit Chemin de fer</i> (1932)	
<i>Le Vieux Chaland</i> (1932)	
<i>La Vilanelle des rubans</i> (1932)	
<i>Chanson d'Ar-Mor</i> (1934)	DVD 6164
<i>Une visite à l'Ouest-Eclair</i> (1934)	
<i>La Bourgogne</i> (1936)	
<i>La Bretagne</i> (1936)	
<i>Tisserandes de Locronan</i> (1936)	
<i>Les Bâtisseurs</i> (1938)	
<i>Eau vive</i> (1938)	
<i>Vive la vie, avec Jean Benoit-Levy</i> (1938)	
<i>Artères de France, avec René Lucot</i> (1939)	
<i>Le Tempestaire</i> (1947)	DVD 6164
<i>Les Feux de la mer</i> (1948)	DVD 6164
<i>Efforts de productivité dans la fonderie, avec Edmond Flour</i> (1953)	

Longs métrages

<i>Pasteur</i> (1922)	
<i>L'Auberge rouge</i> (1923)	
<i>La Belle Nivernaise</i> (1923)	DVD 5947
<i>Cœur fidèle</i> (1923)	
<i>L'Affiche</i> (1924)	
<i>La Goutte de sang</i> (Maurice Mariaud, Jean Epstein) (1924)	
<i>Le Lion des Mogols</i> (1924)	DVD 6162
<i>Les Aventures de Robert Macaire</i> (1925)	DVD 6162
<i>Le Double amour</i> (1925).....	DVD 6162
<i>Mauprat</i> (1926).....	DVD 6163
<i>Six et demi, onze</i> (1926).....	DVD 6163
<i>La Chute de la maison Usher</i> (1928)	DVD 6163
<i>Finis terrae</i> (1928)	DVD 6164
<i>L'Or des mers</i> (1931).....	DVD 6164
<i>L'Homme à l'Hispano</i> (1932)	DVD 5123
<i>La Châtelaine du Liban</i> (1933)	
<i>Cœur de gueux</i> (1935)	

Marius et Olive à Paris (1935)
La Femme du bout du monde (1937)

Documentaires sur Jean Epstein

Jean Epstein ou le cinéma pour lui-même (Claude-Jean Philippe) (1977) DVD 3605
Jean Epstein, Termaji (Mado Le Gall) (1995) DVD 1722
Jean Epstein, Young Oceans of Cinema (James June Schneider) (2011)..... DVD 6164