1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

81 | 2017

Varia

Affiches de cinéma

Dossier: Film Posters on Display

Dossier : Il cinema si manifesta

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5288>

DOI : 10.4000/1895.5288

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 132-137

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Affiches de cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5288> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5288>

Affiches de cinéma

Dossier préparé par François Albera

Présentation

L'affiche de cinéma est très présente dans les expositions concernant le cinéma, dans les livres et les revues – à commencer par la nôtre. Comme élément parafilmique, elle offre en effet un document précieux à analyser concernant la sortie d'un film, la hiérarchie de son générique, l'accent mis sur tel ou tel de ses aspects ; mais elle offre aussi une illustration commode : elle comporte des mentions écrites permettant d'emblée d'identifier le film qu'elle présente, elle est plus synthétique qu'un photogramme ou une photographie de plateau pour « signifier » ce film car tous les éléments qui le caractérisent s'y trouvent réunis ; en outre, elle est, le plus souvent, en couleur y compris quand le film est en noir-blanc, ce qui est plus flatteur. Ses qualités et ses fonctions propres ne sont cependant pas toujours prises en compte dans les usages qu'on en fait. Ici même, si elle a beaucoup été sollicitée, aucun dossier ne lui a été consacré depuis la création de 1895. Les circonstances nous permettent pourtant d'en proposer un dans ce numéro, le premier du genre : deux expositions qui se sont tenues à Perpignan ces deux dernières années sous l'égide de l'Institut Jean-Vigo (avec le soutien du CNC), à partir de ses collections d'affiches de cinéma, une exposition consacrée au graphiste polonais Wojciech Zamecznik au Musée de l'Élysée à Lausanne, l'acquisition d'une affiche de *la Roue* d'Abel Gance attribuée à Fernand Léger par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé qui l'expose dans son espace des Gobelins, une exposition « Fernand Léger, le Beau est partout ! » au Centre Pompidou de Metz avec ses maquettes d'affiches (pour *la Roue* et pour *l'Inhumaine*), l'émergence enfin, grâce à une chercheuse, de tout un corpus d'affiches réalisées dans les années 1960 pour la Cinémathèque algérienne par François Roulet – dont la Cinémathèque française détient un certain nombre dans ses collections.

C'est un ensemble disparate aux plans historiques et stylistiques ; on pourra néanmoins lui trouver des liaisons souterraines et des éclairages mutuels sans prétendre faire le tour de la question.

En effet l'histoire de l'affiche de cinéma et l'analyse de ses fonctions restent à faire tant le domaine est vaste et complexe¹. Les ouvrages qui lui sont consacrés, le plus souvent des albums ou des

1. Il y a eu au fil des ans quelques tentatives au sein d'ouvrages généraux ou d'encyclopédies comme *l'Encyclopédie française*, tome XVI, chap. II, 8 (Paris, 1935), les « Que Sais-je ? » des PUF (Lo Duca, *l'Affiche*, 1945), Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images* (Paris, Nouveau Monde, 2006). Mais dans *l'Affiche française*, Alain Weill, conservateur au musée de l'affiche, consacre une seule page à l'affiche de cinéma (« Que Sais-je ? », n° 153, Paris, PUF, 1982, p. 75).

catalogues², proviennent la plupart du temps de collections privées, ils demeurent liés au marché ou à la promotion d'une personnalité³ ou d'une tendance⁴, tandis que dans les ouvrages de cinéma les affiches, en général, illustrent des textes sur des films, des réalisateurs, producteurs ou acteurs sans qu'on sache toujours de quand date l'affiche (sortie ? ressortie ? exploitation étrangère ?⁵) ni de qui elle est l'œuvre, sans parler des techniques d'impression dont elle relève. Autant de problèmes que la disponibilité élargie des images sur internet a démultipliés et qui se retrouvent sur les sites consacrés au cinéma et sur les jaquettes de DVD notamment. Les expositions relèvent souvent des mêmes ambiguïtés attachées au domaine dit du *non-film* et les collections publiques – constituées généralement au gré des circonstances (dons, dépôts, récupération) et selon des motivations très variables – reconduisent cette oscillation entre valeurs documentaire, proprement graphique et fonction illustrative voire divertissante.

Certaines institutions publiques ou patrimoniales, quelques universités ont engagé depuis plusieurs années des recherches sur le sujet en fonction de leurs moyens et des compétences requises dont elles peuvent disposer. La seule nécessité de conserver, d'entoiler, de restaurer les affiches a conduit à en approfondir la connaissance matérielle et culturelle. Les deux expositions de l'Institut Jean-Vigo – qui a déjà consacré plusieurs livraisons de sa revue *Archives* à des ensembles d'affiches (notamment sur René Soubie⁶) – et les deux publications qui les accompagnent⁷ sont peut-être les prémices d'une

2. Jean-Marie Borga, Bernard Martinand, *Affiches du cinéma français*, Paris, Delville, 1977 ; Jean-Louis Capitaine, Balthazar Charton, *L'affiche de cinéma – le cinéma français*, Paris, Frédéric Birr, 1983 ; J.-L. Capitaine, *les Affiches du cinéma français*, Paris, Seghers-Archimbaud, 1988 ; René Château, *les Plus Belles Affiches du cinéma français*, Paris, L'Amateur, 1992 ; Stanislas Choko, *100 ans d'affiches de cinéma*, Paris, L'Amateur, 1995 ; Michel Giniès, *les Plus Belles Affiches du cinéma italien*, Paris, Dreamland, 2000 ; Dominique Besson, *Affiches de cinéma*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.

3. [Anon.], *Cinéma Jean A. Mercier. Affiches 1925-1942*, Paris, Gallimard, 1994.

4. Gilbert Brownstone, *Affiches de cinéma thaï*, Paris, Chêne, 1974 ; Serge Zreik, *les Affiches de la Nouvelle Vague*, Paris, Atlantica, 1998 ; Christian Séveillac, *L'Aviation au cinéma : affiche de cinéma*, Paris, Intemporel, 2007 ; Paul Duncan, Rajesh Devraj, *Bollywood, l'Art de l'affiche*, Taschen, 2010.

5. Ainsi la fameuse affiche de Jean Colin pour *Zéro de conduite* de Vigo est le plus souvent datée de 1933 – date d'achèvement du film – alors qu'elle fut conçue pour la « ressortie » du film, en 1945. Problème de datation qui a d'autres enjeux : réalisait-on une affiche pour un film de première partie – *Zéro de conduite* devait accompagner *la Maternelle* avant d'être interdit, il accompagne *Espoir* de Malraux en 1945 – ? L'exploitation belge du film, elle de 1933 puisque la censure ne s'exerçait pas hors de France, utilisa-t-elle une affiche ? les ciné-clubs ? L'affiche reproduite indique Franfilmidis, était-ce le distributeur de 1933, ou était-ce Gaumont ?

6. Raymond Borde, « René Soubie, affichiste », *Archives*, n° 16, octobre 1988.

7. Michel Cadé (dir.), *le Cinéma s'affiche en grand*, Arles, Arnaud Bizalion, 2015 ; M. Cadé (dir.), *1892-1929. L'affiche invente le cinéma*, Arles, Arnaud Bizalion, 2016, deux volumes dont il faut souligner la qualité d'impression (en couleur). On y présente des périodes et des catégories (premiers temps, comiques, drames historiques, fresques, aventures criminelles...) avec de brèves présentations dues à Marc Henri Crave, Frédéric Borgia de l'Institut Jean-Vigo, à deux archivistes de ce même Institut, Laurent Ballester et Jacques Verdier, à Jacques Ayroles, responsable des affiches à la Cinémathèque française, Régis Fromaget, restaurateur du patrimoine, ainsi que Béatrice de Pastre, Alain Carou et François de La Bretèque.

accélération en la matière⁸. Espérons-le, sachant que cette recherche devra conjointement des compétences multiples aux croisements de la gravure, de l'imprimerie, du graphisme, de la publicité entre autres⁹.

Les moyens techniques ont en effet une importance décisive : de même que la lithographie (procédé de gravure qui date du XVIII^e siècle) a permis le grand format et la couleur, la plaque de zinc ou d'aluminium qui lui succède constitue un recours moins coûteux et moins pesant (les pierres lithographiques peuvent peser jusqu'à 200 kilos), l'offset et l'utilisation de la photographie ont ouvert l'affiche aux possibilités du graphisme – y compris celles des caractères d'écriture, de la typographie¹⁰ –, du photo-montage, avant que les techniques numériques promeuvent, par facilité, le seul agrandissement photographique, à de rares exceptions près (comme les affiches des films tardifs de Resnais qui recourent au dessin).

L'intérêt pour l'affiche s'est fait jour très tôt au sein de la critique (Moussinac en raison de sa connaissance du domaine des arts graphiques et décoratifs s'en préoccupe à de multiples reprises¹¹), et du monde artistique : en 1925 celle du *Lion des Mogols*, due à Boris Bilinsky, est primée dans le cadre de l'Exposition des Arts Décoratifs, son auteur expose ses travaux et maquettes dans une galerie et publie des textes explicitant sa démarche¹². Les revues consacrent régulièrement des pages au phénomène de l'affiche de cinéma, sa conception, sa fabrication, sa diffusion¹³, le plus souvent cependant en la situant dans le domaine restreint de la publicité¹⁴.

En dépit de la sévérité de Moussinac, qui donne une appréciation globalement négative du domaine en 1921 (elles sont « criardes et dégoûtantes ») et de celle de Léon Gishia qui dresse un bilan du même ordre en 1933¹⁵, l'affiche de cinéma fut le lieu d'expériences typographiques et graphiques d'une grande diversité, les maisons de production éditant généralement un jeu d'affiches de divers formats parfois très différentes les unes des autres, reprises dans les brochures de présentation des films, et recourant inégalement à des talents de graphistes soit spécialisés dans le cinéma, soit dans

8. Au-delà des nomenclatures accessibles sur internet, on rêve de voir publiés des catalogues raisonnés des collections de la Cinémathèque française, de celle de Toulouse, des AFF, de la BnF, etc.

9. Voir Jean Carlu, « L'affiche », *l'Encyclopédie française, op. cit.*, et l'entretien de Borde avec Soubie dans *Archives, op. cit.*

10. Bilinsky disait que le titre peut à lui seul permettre de « composer typographiquement une affiche qui frappera le public autant qu'un dessin ». Celle qu'il a réalisée pour *Metropolis* est, à cet égard, exemplaire.

11. Léon Moussinac, « L'affiche de cinéma », *Cinémagazine*, n° 26, 15 juillet 1921 ; « Naissance pratique du cinéma », *Clarté*, n° 31, 15 février 1923 ; « La publicité des films », *l'Humanité*, 2 septembre 1926 ; « Gros plan », *Monde*, n° 9, 4 août 1928. Voir aussi, parmi d'autres : Edmond Epardaud, « Affiches de cinéma », *Mon Ciné*, n° 143, 13 septembre 1924. Voir aussi Valérie Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, intellectuel communiste et Critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2015.

12. Boris Bilinsky, « L'Affiche moderne », *Cinémagazine*, n° 16, 22 avril 1927 ; « L'affiche de cinéma », *l'Intransigeant*, 23 juin 1928 ; « L'affiche de cinéma », *la Rumeur*, décembre 1928. On a récemment publié cette affiche dans notre n° 78 (2016) en lien avec l'article de Myriam Juan consacré à Mosjoukine.

13. Voir notamment Z. Rollini, « Comment est faite une affiche de cinéma », *Cinémagazine*, n° 42, 4 novembre 1921, pp. 25-27.

14. André Bertin, « La publicité et les affiches », *le Cinéopse*, n° 41, 1^{er} janvier 1923, pp. 97-100.

15. Léon Gishia, « Affiche et cinéma », *Cinémagazine*, n° 8, août 1933 (« l'affiche de cinéma en France n'existe pas », alors que la France est le pays où les affichistes s'appellent Cassandre, Carlu, Loupot).

la publicité. Elle est évidemment avant tout un support publicitaire destiné non seulement à informer mais à mobiliser le chaland, le frapper ; elle répond donc à des conventions liées à cette fonction qui varient selon le temps et l'espace.

Les échecs de Fernand Léger que l'affiche moderne passionnait car il y voyait un défi lancé à la peinture contemporaine (le « Bébé Cadum » immense qui s'étale sur les murs des villes et dont Jean et Marie Epstein tireront le point de départ de leur film, *l'Affiche*) font mesurer les difficultés qu'ont pu rencontrer les créateurs à réaliser des propositions à la fois artistiques et commerciales : aucun des projets de Léger ne vit le jour en dépit de la réputation qu'avait alors le peintre, en dépit même de sa « valeur marchande ». Certaines réussites indéniables de Barrère et de quelques autres puis, dans les années 1920-1930, des Bilinsky, Mercier¹⁶, Cuny, Chenal, Dréville ne peuvent occulter la dominante « facile » et médiocre qui règne alors dans le domaine – et que le goût contemporain revalorise au titre d'un exotisme dont l'art de masse se pare volontiers aux yeux des amateurs éclairés du ^{xxi}^e siècle (le « mauvais genre » comme bon objet¹⁷).

Dans l'URSS des années 1920 où les artistes d'avant-garde investissent, par conviction, les « arts appliqués », des affiches de grande qualité graphique voient le jour, signées des frères Stenberg, d'Alexandre Rodtchenko et de bien d'autres¹⁸. On en commente l'importance à l'époque même, leur prêtant la capacité de transformer la rue en musée, en galerie, et on leur consacre, dès 1924, une exposition. Elles rompent avec l'imagerie de l'Ancien Régime qui s'apparentait à celle de l'étranger et optent pour les techniques du photo-montage lequels, écrit Anton Lavinsky dans son article « Les yeux de la rue », procède directement du cinéma avec ses gros plans, ses panoramiques et ses renversements de perspectives qui s'entrechoquent et qui crée un « nouveau spectateur »¹⁹.

16. Sur ces deux artistes on peut renvoyer à Anne-Claude Lelieur et Roland Bachollet, *Jean A. Mercier, affichiste. Cinéma et publicité* (Paris, Agence culturelle de Paris, 1994) et notre *Albatros des Russes à Paris, 1919-1929* (Milan, Mazzotta, 1995, pp. 52-74) pour Bilinsky.

17. Dans le numéro d'*Archives* cité plus haut, Raymond Borde se félicite de ce que Soubie ait réalisé des affiches en très grand nombre (autour de 2000), sans préoccupation artistique, en artisan sans prétention, soumis aux oukases des distributeurs, notamment américains.

18. Rodtchenko, Klutis, les Stenberg, Dlougatch, Lavinsky, Roussakov, etc. ont déjà des noms en tant que peintres quand, dans l'optique productiviste, ils renoncent à la peinture pour collaborer à des domaines appliqués : publicité, objets usuels, livres, revues, décors de théâtre, banderoles pour manifestations de rue, logo, etc. Ils se veulent des Réklam-konstrouktor (terme adopté par Maïakovski et Rodtchenko quand ils travaillèrent dans l'affiche publicitaire entre 1923 et 1926). Plusieurs ouvrages sont consacrés aux affiches soviétiques des années 1920-1930 parmi lesquelles celles de cinéma occupent une place de choix (V. Pankratova, A. Kuznecov, L. Parhomchik, dir., *Sovetskij Reklamnyj Plakat*, Moscou, Sovetskij Hudozhnik, 1972), des fac-similés (Galina Rodionova, dir., *The Soviet Cinema Poster. 32 reproductions*, Leningrad, Aurora, 1983), des calendriers (S. Jutkevich, N. Klejman, dir., *Albom-kalendar 1926-1986 Sovetskij kinoplakat*, Moscou, 1985) en URSS ainsi qu'à l'étranger (en Pologne Szymon Bojko dont un ouvrage est traduit en anglais, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, Londres, Lund Humphries, 1972). L'ensemble le plus significatif provient d'une collection particulière constituée après la fin du régime soviétique par Susan Pack paru chez Taschen en 1995 (*Film Poster of the Russian Avant-Garde*).

19. A. Lavinskij, « Glaza Ulicy », *Sovetskij èkran*, n° 47, 20 novembre 1926, p. 6.

En Pologne – où la « tradition » avant-gardiste des années 1920-1930 retrouve droit de cité après 1956 et où l'on redécouvre les affiches soviétiques évoquées ci-dessus, l'inventivité graphique fait également merveille avec une série de créateurs qui sont souvent aussi cinéastes d'animation (comme Jan Lenica et Walerian Borowczyk), illustrateurs ou *designers*; Wojciech Zamecznik en est un bon exemple que l'on a pu découvrir grâce à l'exposition et la publication qui lui sont consacrées²⁰. Il en va de même à Cuba (où le *Pop art* se marie à l'art révolutionnaire et au muralisme) ou en Tchécoslovaquie²¹. C'est dans la même mouvance de liberté d'inspiration et d'exécution que François Roulet a pu travailler dans l'Algérie indépendante et « socialiste » des premières années à la même époque – en dépit de moyens techniques beaucoup plus limités et sans pouvoir s'appuyer sur une quelconque tradition locale ni même une compétence antérieure de sa part.

Cet ensemble dessine ainsi l'un des contours de cet « âge d'or » du graphisme de l'affiche de cinéma dont on s'est, de nos jours, éloigné. Il est vrai que l'invention graphique de l'affichiste s'est souvent déployée avec une relative autonomie par rapport au film qui est souvent un point de départ voire un prétexte. Les graphistes ne voient pas toujours le film dont ils proposent pourtant une image censée être emblématique – c'était le cas de Barrère dans le reportage de *Cinémagazine* déjà cité. Zamecznik, réalisant l'affiche polonaise de *La Tour prends garde* de Georges Lampin, propose une composition remarquable qui dépasse le film promu. Mais, dans un tout autre style, sa démarche renoue avec l'exigence qu'énonçait Léger dans ses propositions pour *la Roue*, celle d'une affiche « en deux temps » : arrêt et réflexion, perception immédiate et déchiffrement. C'était, pour Léger, un « nouvel âge » de l'affiche qu'il appelait de ses vœux, dépassant la doctrine héritée de Leonetto Cappiello pour qui la lisibilité s'obtient par le contraste de la figure et du fond, les motifs de l'affiche devant être appréhendés comme une *tache*²² : « intriguer le public arrêté au lieu de le satisfaire en passant »²³.

20. Anne Lacoste (dir.), *Wojciech Zamecznik la photographie sous toutes ses formes*, Lausanne-Paris, Musée de l'Élysée-les Éditions Noir sur Blanc, 2016.

21. La Cinémathèque française possédait une riche collection de ces affiches polonaises et cubaines notamment, grâce au dépôt Alexandre Alexandre dont les 172 cartons disparurent dans l'incendie du dépôt de la BIFI à Roze en 2002.

22. Bilinsky, dans son article de 1927, partage avec Léger – et Lavinsky cité plus haut – la conception de l'affiche comme élément de la « ville moderne », de la « rue » comme spectacle, « grande exposition de tableaux [où] les tableaux ce sont les affiches. En autobus, tramway ou taxi vous parcourez les rues salon d'exposition ! Les couleurs hurlent, les dimensions frappent ». Mais il s'en sépare quand il en tire l'exigence, pour l'art graphique, de produire un maximum d'effet en un minimum de temps en se fondant sur l'unité de base de la *tache* de couleur. Il lui prête un effet à « longue portée », mais qui procède du fait qu'elle doit sauter aux yeux, créer un effet assimilable au phénomène de la « persistance rétinienne » et, pour cela, ressortir à une composition efficace (« simplification des contours, concentration du dessin à son schéma seulement ») comportant un minimum de mots.

23. Lettre à Abel Gance du 11 novembre 1922 (fonds Gance, Cinémathèque française, B112-558).