

Prod DB © Fox Film Corporation / DR
L'AUORE (SUNRISE: A SONG FOR TWO HUMANS)
de Friedrich Wilhelm Murnau 1927



T.C.D.
TELE CINE DOCUMENTATION
Daniel Bouteiller tel: 01 42 99 18 84

FIGURES

Les représentations de meurtres par noyade hantent la littérature et le cinéma fantastiques. Dans *L'Aurore*, Ansass, après avoir dissimulé la botte de roseaux, s'allonge sur son lit, les yeux tendus vers sa femme endormie. Tandis qu'il rumine ses pensées, la surface du lac apparaît en surimpression, comme pour signifier la montée des rêveries délétères. Ce surgissement aquatique est en fait une ellipse : le fondu s'opère au profit du lac, un recadrage montrant sur la berge le village au petit jour. Ansass est ainsi noyé dans l'eau même où il compte précipiter Indre. Cet enchaînement suggère que le futur tueur est littéralement débordé par un acte trop grand pour lui. Ce trait est bien sûr exacerbé par la méthode choisie, la noyade. L'arme elle-même (un lac tout entier) est ici trop grande. Le « noyeur » (osons le néologisme) encourt le même péril que la noyée, destin commun qui se concrétisera la nuit suivante : ils sont emportés par une même vague. Il y a là non seulement une ironie mais un burlesque potentiel : tomber dans l'eau à la manière de l'arroseur arrosé.

Cette ambiguïté se retrouve dans la séquence la plus célèbre de *Frankenstein* (James Whale, 1931), réalisé quatre ans après *L'Aurore*. La démarche du personnage de Frankenstein rappelle celle d'Ansass. Au début de la séquence, la caméra suit dans un bosquet les pas pesants de la créature (ce qui peut rappeler la séquence de marche dans le marais), et arrive aux abords d'une maisonnette qui ne déparerait pas dans le village de *L'Aurore*. Débouchant sur la berge d'un lac, le monstre-clown tombe nez à nez sur une fillette. Grand dos noir, petit corps accroupi, écrasé par la perspective, comme sur la barque de Murnau. Le monstre s'agenouille à côté de la fillette pour jouer, comme elle, à jeter des fleurs à la surface de l'eau. Ayant épuisé sa réserve mais voulant continuer à imiter l'enfant, il se saisit d'elle en riant et la jette comme une pierre dans le lac. Tuer relève bien ici du gag tragique, dont le « noyeur » est aussi victime que la noyée. Masquant l'enfant qui se débat, il se réduit à un dos désemparé. Débordé par les remous qui transparaissent autour de lui, il finit par s'enfuir.

MOTS-CLES

Le **surimpression** est un effet spécial permettant de fondre et donc de faire apparaître deux images en une seule dans le même plan.

Le **fondu** est un procédé de montage qui consiste à faire disparaître progressivement une image pour la remplacer progressivement par une autre (on parle alors de fondu enchaîné) ou par une image noire (fondu au noir).

Le **recadrage** est un mouvement de caméra destiné à faire apparaître au centre du plan un motif essentiel.



Frankenstein, James Whale, 1931



ACTEURS ET PERSONNAGES



George O'Brien



George O'Brien (1899-1985) fut champion de boxe poids lourd. Il devint cascadeur à Hollywood, puis acteur de western. *L'Aurore* joue de son physique imposant. Au début du film, il semble soumis à la pesanteur qui voûte ses épaules et rend sa démarche lourdaude, annonçant celle de Boris Karloff dans *Frankenstein* (1931). Murnau a renforcé cet effet en plombant littéralement O'Brien : pour les séquences du marais et de la tentative de meurtre, il fit dissimuler vingt livres de plomb dans les semelles de l'acteur afin d'alourdir sa démarche. Mais sous les traits du monstre apparaît peu à peu le jeune premier : rasé et peigné, O'Brien révèle un visage presque enfantin. Le corps est toujours encombrant, mais cette fois sur le mode de la maladresse, émouvante ou comique.



Janet Gaynor

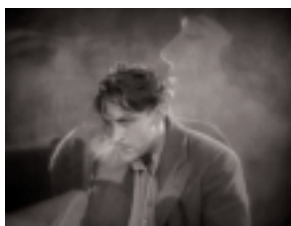
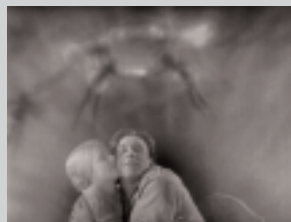
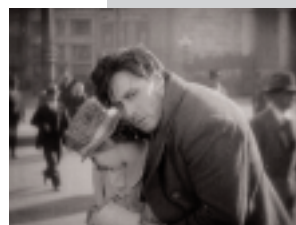


Margaret Livingston

Janet Gaynor (1906-1984) fut la première à recevoir l'Oscar de la Meilleure Actrice, lors de la première cérémonie en 1928, pour *L'Aurore*, *Seventh Heaven* et *Street Angel* de Borzage, trois films de 1927. Elle fut aussi l'une des rares actrices du cinéma muet à réussir le passage au parlant. Dans *L'Aurore*, elle joue Indre, une femme-enfant dont le physique fluët contraste avec celui de son mari ; pathétique dans ses attitudes de madone au début du film, elle fait preuve ensuite d'une vivacité proche du comique.

Margaret Livingston (1900-1984) commença sa carrière à Hollywood à seize ans. En 1927, elle est aussi célèbre que ses deux partenaires, avec lesquels elle a déjà joué chez John Ford. Son personnage, la Femme de la ville, est une séductrice vampirique, qui a les mêmes pouvoirs que la fumée de sa cigarette : démarche légère, attitudes envoûtantes, gestes enveloppants.

MONTAGES



L'Aurore est, comme le dit le premier intertitre, une histoire « *de nulle part et de partout, qu'on peut entendre n'importe où et n'importe quand* ». L'univers du film est un univers de conte : la première colonne de photogrammes fait apparaître les personnages comme des archétypes du récit merveilleux – le Mari soumis à la Sorcière diabolique qui l'entraîne dans la nuit, la Femme dévouée et victime du côté de la lumière. La ligne centrale du tableau rappelle la fin bien connue des contes : l'amour triomphe. Mais le baiser est, comme le signale le photogramme du centre, un cliché, et l'amour, comme le montre le photogramme de droite, un trucage. Aussi la morale de ce conte n'est-elle pas aussi simple que le carton du début pourrait le faire croire : « *la vie est parfois amère, parfois douce* ». Certes, le film multiplie bien les effets d'opposition : les photogrammes ci-dessus en font apparaître quelques-unes (jour/nuit, femme blonde/femme brune, campagne/ville, rupture/réconciliation). Mais, après avoir marqué ces oppositions, le film fait tout pour les remettre en cause : la ville n'est pas qu'un lieu de perdition, mais aussi un lieu de bonheur ; la campagne n'est pas qu'un espace

idyllique, mais aussi un espace de mort. La première ligne du tableau montre l'équivalence trouble entre les gestes de tendresse et de violence. C'est que le désir amoureux, tel qu'il apparaît cette fois dans la dernière ligne, est aussi un désir de mort, dont seul un trucage comme la surimpression peut un instant protéger le couple.

LE PREMIER PLAN

La première image du film est un dessin, ou plutôt, comme le suggèrent les inscriptions (« l'été... le temps des vacances... »), une carte postale représentant, en plan large, une gare de grande ville. C'est le cliché de la modernité triomphante : un univers urbain, clair, à l'architecture élégante, qui lie harmonieusement la rectitude des immeubles à la courbure de la verrière. Le monde est encore privé de mouvement, et pourtant on le sent gros d'une puissance d'expansion : en effet, la fumée de la locomotive à l'avant-plan s'anime insidieusement, annonçant l'introduction du mouvement par la grâce du fondu enchaîné. Mais la suite du plan révèle l'envers de ce cliché, car l'apparition du mouvement dans le plan en modifie notre appréhension. Le monde n'est plus aussi clair : la fumée de la locomotive, montant en diagonale du bord droit du cadre, en brouille les contours ; le départ du train trace une ligne noire à l'avant-plan, créant ainsi un effet de déséquilibre. La lente disparition du train dans le bas du cadre est la première occurrence de ce mouvement de chute qui va menacer personnages, objets et décors. Le dernier wagon n'a pas encore disparu que soudain surgit un métro, entre les immeubles, tandis qu'un autre train, dans la gare, se met en branle. Nous sommes passés de l'immobilité à un excès de mouvement, doublement menaçant : il manifeste le pouvoir tentaculaire de la ville hors-champ (les trains emmènent avec eux la séductrice), et, dans le champ, il figure le surgissement inattendu d'une puissance aveugle et inhumaine, faite de fer et d'acier.

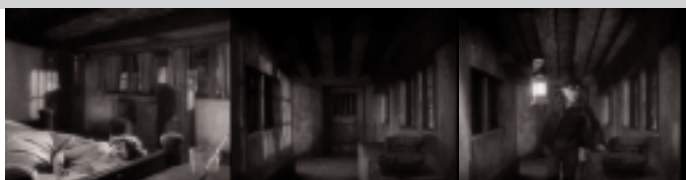


L'AUORE (Sunrise : The Song of Two Humans)

États-Unis, 1927

Réalisation :	Friedrich Wilhelm Murnau
Scénario :	Carl Mayer, d'après <i>Le Voyage à Tilsitt</i> , nouvelle de Hermann Sudermann
Image :	Charles Rosher, Karl Struss
Décors :	Rochus Gliese
Assistants décors :	Edgar G. Ulmer, Alfred Metscher
Assistant réalisateur :	Hermann Bing
Effets spéciaux :	Frank Williams
Montage :	Harold Schuster
Cartons, intertitres :	Katherine Hilliker, H. H. Caldwell
Musique :	Hugo Riesenfeld
Producteur :	William Fox
Production :	Fox Film Corporation
Durée :	90 minutes
Format :	35 mm noir et blanc (1,33)
Première américaine :	23 septembre 1927
Sortie française :	9 mars 1927, au Max Linder

DIRECTEUR DE PUBLICATION : Véronique Cayla. PROPRIÉTÉ : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél 01 44 34 36 95, www.cnc.fr). DIRECTEUR DE COLLECTION : Jean Douchet. RÉDACTEUR EN CHEF : Emmanuel Burdeau. COORDINATION ÉDITORIALE ET CONCEPTION GRAPHIQUE : Antoine Thirion. AUTEUR DE LA FICHE : Laurent Canérot. CONCEPTION ET RÉALISATION : *Cahiers du cinéma* (12 passage de la Boule Blanche, 75012 Paris, tél 01 53 44 75 75, fax : 01 53 44 75 75, www.cahiersducinema.com). Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2005. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



1, 2, 3

La tempête a renversé la barque qui ramenait le couple vers le village. L'homme se retrouve seul sur le rivage : sa femme a disparu dans l'orage. Les lanternes des villageois qui se portent à son secours éveillent la femme de la ville. En trois plans, les halos lumineux évoquent un monde en train de se réagencer.



LE REALISATEUR

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) fréquente à Berlin, dès 1905, l'avant-garde expressionniste et suit les cours de Max Reinhardt, auteur de théâtre fondateur du Kammerspiel. Entre l'exubérance de l'expressionnisme et le dépouillement du Kammerspiel, le cinéma de

Murnau ne choisira jamais, se montrant réaliste là où on attendait le fantastique, et vice-versa. *Nosferatu* (1922) et *Le Dernier des hommes* (1924) le rendent internationalement célèbre. Il expérimente des méthodes inédites, au point qu'on parle de « caméra déchaînée ». *Tartuffe* (1925) et *Faust* (1926) révèlent un travail fascinant sur la lumière. Accueilli à bras ouverts par Hollywood, Murnau bénéficie d'un budget somptuaire pour *L'Aurore*. Hélas, c'est un échec public. Après deux autres films, Murnau dénonce son contrat avec la Fox. Il part en voilier en Polynésie, où il s'installe presque deux ans, fasciné par les paysages, les corps et les rites, auxquels il voue son dernier film, *Tabou* (1930). De retour en Amérique, Murnau envisage de s'essayer un film parlant. Un accident de voiture, en 1931, ne lui en laissera pas le temps.

SYNOPSIS

Une femme de la ville, en vacances à la campagne, séduit un homme marié. Elle le pousse à noyer sa femme au cours d'une promenade sur le lac. Au dernier moment, l'homme renonce à son projet. Son épouse s'enfuit en ville, où il la suit. Fascinés par l'univers urbain, ils redécouvrent leur amour. Mais au retour, une tempête retourne leur embarcation. L'homme pense avoir perdu sa femme, mais elle est retrouvée saine et sauve.

BIBLIOGRAPHIE

- *L'Aurore*, *L'Avant-scène Cinéma* n°148, 1974. Scénario original et découpage définitif après montage.
- Joël Magny, *L'Aurore*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005.
- Patrice Rollet, « L'origine du monde », dans le recueil *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L., 2002, pp. 21-46.