1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

Introduction

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/106>

DOI : 10.4000/1895.106

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 5-13

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Introduction », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/106> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.106>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Introduction

François Albera

- 1 Cet ouvrage relève en un sens d'un paradoxe : il adopte la forme du dictionnaire, genre littéraire, mode d'exposition des connaissances qui présuppose qu'on a fait le tour d'une question, qu'on peut désormais en dresser l'inventaire raisonné en adoptant une entrée alphabétique où chaque article renvoie aux autres et où tous convergent vers la construction homogène, complète d'un domaine. Or notre ouvrage n'a ni la prétention, ni les moyens de telles ambitions ! La forme du dictionnaire est plutôt ici l'indice d'une addition de connaissances partielles et inégales et elle masque des trous et des discontinuités.
- 2 Cet ouvrage et la forme qu'il adopte sont le fruit d'une commande de la Cineteca di Bologna à l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma destinée à accompagner l'édition 2001 de la manifestation « Il Cinema Ritrovato », où le cinéma français des années vingt occupe une section. Il vise à être un *vade mecum* qui permette aux spectateurs italiens et internationaux de « s'y retrouver ».
- 3 Il y avait là un défi lancé à l'AFRHC qui l'a relevé.
- 4 Défi car l'état des recherches sur cette période du cinéma français demeure encore, dans notre pays, fort provisoire. En dehors des synthèses opérées « à chaud » (Moussinac, Charensol, Bardèche & Brasillach) ou avec un certain recul historique (Sadoul, Mitry) dont on reparlera des communes approches, et en dehors de quelques tentatives ou incursions à rebrousse-poil (Fescourt, Lacassin), il faut se rendre à l'évidence : la seule tentative d'ensemble qui ne reconduise pas les idées critiques reçues et s'est efforcée d'embrasser l'ensemble du paysage, de le parcourir et de commencer de l'ordonner, est celle de l'Américain Richard Abel avec son monumental *French Cinema. The First Wave 1915-1929* (1984).
- 5 Dès lors, dans le court laps de temps à disposition (six mois !), ce volume ne pouvait prétendre combler ce retard, suppléer ce qui ne s'est pas fait jusqu'alors ; il n'a d'autres prétentions que de poser des jalons (et l'ordre alphabétique peut alors se justifier), esquisser des directions, ouvrir des perspectives en tenant compte de l'état de la question en France aujourd'hui. Cet état, c'est celui de la dispersion et de la discontinuité, on l'a dit : la recherche universitaire prenant le relais des premières

générations critiques et historiques et s'appuyant aussi sur l'ouverture des archives filmiques, la sauvegarde du patrimoine, les restaurations et les festivals, s'est mise à explorer des secteurs très divers de ce domaine en grand partie en friche.

- 6 Nous nous sommes donc adressés aux auteurs qui avaient déjà entrepris l'investigation d'un domaine sans chercher à rendre ces contributions singulières compatibles entre elles. Il en ressortira sans doute fatalement pour le lecteur un sentiment d'approches disparates qu'il lui faudra imputer à l'état des connaissances françaises sur cet objet – « le cinéma français des années vingt » – plus qu'à la négligence ou la légèreté des éditeurs !
- 7 Il faut cependant revenir à ce qui explique une telle situation.
- 8 Il y a quelques années encore, une *Histoire du cinéma français* en deux épais volumes omettait la période muette (tant ses « origines » que ce que d'autres appellèrent son « Âge d'or »), sautant d'emblée à l'Âge « classique » (années trente-cinquante) afin de mieux aboutir à « l'Âge moderne » (la Nouvelle Vague et la suite). Sans doute cette hâte est-elle en un sens le symptôme de ce qui est à la base de cette méconnaissance : le discours critique et pour une part historique français sur le cinéma français des années vingt demeure captif d'un parti pris évaluatif qui s'amorce à la fin de la guerre de 1914-1918 et qui devient hégémonique à la fin des années cinquante.
- 9 Disons-le, c'est la tradition critique française. Elle fait sa force et assure peut-être sa pérennité par là même ; elle n'en offre pas moins un obstacle majeur à une connaissance approfondie d'un objet. Ou plutôt, alors qu'elle n'a pas le même objet que la recherche historique, elle la handicape. Pourquoi ? Prenons Delluc en 1919, Charensol en 1929 : le discours critique reconduit les mêmes valeurs qui seront reprises vingt ans plus tard par les *Cahiers du cinéma* : déni du cinéma français, valorisation du cinéma américain au nom pourtant de « l'art cinématographique », oubli des paramètres industriels et commerciaux ou évocation ambiguë de leur place (dès Delluc on trouve la formule que Malraux « immortalisa » : « Par ailleurs le cinéma est une industrie. »). Cette construction intellectuelle – qui, évidemment, a une fonction dans le débat *esthétique* et joue un rôle incitateur pour les créateurs – aboutit à la distinction de quelques individualités (les créateurs, les artistes, au mieux les génies) et à l'oubli et du contexte, et des conditions matérielles comme de l'ensemble des protagonistes. C'est une critique de goût, évaluative en termes, disons, artistiques, qui veut oublier la nature de media de masse du cinéma, ses conditions concrètes, pour laquelle on n'a que répugnance. Une critique qui distingue dans la masse indifférenciée de ce cinéma « tout-venant », une Élite, des personnalités qui, associées, forment une « école »¹.
- 10 On se trouve ainsi face à des outils mutilants : l'École française (expression récurrente depuis les années vingt), l'École « impressionniste » (notion ambiguë avancée pour distinguer les Français des Allemands par Langlois, dit-on, mais on trouve le mot chez Moussinac dès 1920), la Première Avant-garde, etc. On sait bien que toute cette construction s'est effectuée sur une exclusion que l'on déplore aujourd'hui, celle de Feuillade. On l'a, lui, « réhabilité ». Mais c'est le système de pensée qui l'avait exclu, ignoré et continûment méprisé qu'il s'agirait de ré-interroger. Delluc, Canudo s'esclaffaient quand ils parlaient de Feuillade, il servait de repoussoir. L'anti-art des dadaïstes et des surréalistes, on le sait, prit le contrepied de cette « volonté d'art » des esthètes, au nom d'un ordinaire du cinéma et de sa fréquentation qui, du moins, sut prendre la mesure de ce caractère de masse². René Clair, allié de l'avant-garde avec *Entr'acte*, développe alors un point de vue singulier mais qui mérite qu'on s'y arrête.

D'une part il préfère dire du cinéma qu'il est une industrie avant d'être un art, qu'on se hâte trop à vouloir l'élever à ce rang. Et puis comment ne pas souscrire à ces questions qu'il pose en 1924 : « Les gens cultivés aiment peu les ciné-romans, mais est-il possible d'affirmer que les ciné-romans soient d'une valeur artistique inférieure à tel ou tel film pour "l'élite" ? »³

- 11 Il est bien d'autres exclusions – celle d'Antoine par exemple (qualifié de « nihiliste cinématographique »⁴), récemment redécouvert.
- 12 On peut apprécier cet état d'esprit en évoquant deux prises de position à l'orée et à la fin de la décennie qui nous intéresse.
- 13 En 1920, Moussinac titre sa chronique du *Mercury de France* : « L'éveil du Cinéma français ». L'auteur qui stigmatise le désintérêt des intellectuels pour le cinéma, affirme que « le cinéma existe » comme l'attestent quelques films américains comme *Intolerance*, *The Cheat*, Fairbanks, Charlot, mais que « le cinéma français n'existait pas encore » en dépit de frissons annonciateurs (*J'accuse*, *la Dixième Symphonie*, *les Travailleurs de la mer...*). Or « voici que tout à coup le cinéma français affirme sa volonté en des œuvres nouvelles. [...] Non content de profiter de l'exemple américain, il cherche à affirmer sa personnalité, une personnalité à vrai dire encore bien vague et hésitante, mais qu'on peut dégager de plusieurs films récemment présentés au public. » Moussinac met particulièrement l'accent sur deux films récents, « nouveaux et originaux », qui sont de L'Herbier et de Delluc. Encore ce dernier n'est-il que le scénariste d'un film – *la Fête espagnole* – dont Germaine Dulac n'a pas résolu « l'impressionnisme d'images » avec la maîtrise souhaitable. Mais il cite également Antoine, Baroncelli, Burguet, Deschamps, Gance, Krauss, Lacroix, Le Somptier, Mariaud, Mercanton, Nalpas, Poirier, Pouctal, Ravel, Roussel, Violet parmi ceux dont on peut attendre quelque chose et qui, pour certains, « ont prouvé que, techniquement, nous pouvions faire aussi bien que les Américains et que les Italiens... »
- 14 Cette ouverture contraste avec la sorte d'acharnement qu'on trouve chez Delluc : en 1923, celui-ci, inquiet d'un fléchissement du cinéma américain, l'attribue à l'argent et à l'incompréhensible attraction qu'exercerait sur lui le cinéma français ! « Je ne comprends pas comment Paris, centre médiocre de cinématographie, ait pu et puisse encore exercer une attraction quelconque sur l'Amérique du Film... » Mais on retrouve la même sévérité chez Charensol en 1930.
- 15 Dans son *Panorama du cinéma*, celui-ci fait un bilan du cinéma mondial. D'entrée, il stigmatise toute intervention publique dans l'économie du cinéma en mêlant son goût pour le film américain et son mépris pour le français. Il développe, dans le chapitre consacré à la France, l'insigne faiblesse ou médiocrité de ce dernier : « La cape de *Judex*, le maillot de *Musidora* et le profil de René Navarre encombrèrent les écrans des 86 départements français. » Les ambitions de Gance sont des « erreurs », quant aux autres : Poirier, « malheureusement » – comme on avait dit « Victor Hugo, hélas ! » –, Raymond Bernard qui « n'est plus considéré... », Epstein, Renoir, Cavalcanti, Grémillon, Dulac, etc. ne sont que « belles promesses, hélas ! mal tenues », et il n'est même pas question de citer « certains noms fort appréciés par les commerçants du cinéma : Léonce Perret, Henri Diamant-Berger, André Hugon, Marco de Gastyne, Burguet, Ravel, Roudès, Desfontaines, Donatien, Etiévant, Duvivier, Roger Lion, Jean Kemm et les autres ». Que reste-t-il ? René Clair et Jacques Feyder qui tournent désormais l'un pour l'Allemagne, l'autre pour l'Amérique : « Nous nous en félicitons pour eux et pour nous ». En 1928, le même bilan – qui comptait en revanche trois cinéastes « et c'est

tout » – se terminait de manière plus abrupte encore : « Gance et Clair suivront en Allemagne ou en Amérique Jacques Feyder. Les autres mourront de faim. Et ce sera justice. »⁵

- 16 Espoirs déçus ? Involution malheureuse du cinéma français ? Point du tout. En 1925, Charensol avait déjà contredit Moussinac : « Quant au cinéma français, on peut dire qu'il n'a jamais existé »... (*les Cahiers du Mois*).
- 17 Deux remarques s'imposent. Dans ces deux textes qui « encadrent » notre période, on relève l'obsédante confrontation avec le cinéma américain qui domine le marché à la fin de la guerre de 1914-1918. Toute la décennie sera occupée par cette concurrence, à divers niveaux. Moussinac se félicite de voir le cinéma français exister en 1920 face aux « firmes américaines », « italiennes » et « allemandes ». Dans les années qui suivent on ne cesse de saluer les réussites françaises sous cet aspect : *la Sultane de l'amour* puis *les Contes des mille et une nuits* font « aussi bien » qu'Outre-Atlantique, puis la comédie à la française (René Clair, Rimsky) fait pièce à l'américaine. Ce conflit se déroule sur un fond économique jamais envisagé frontalement puisque considéré comme un mal nécessaire par rapport à l'Art. Pourtant, comme certaines rubriques le montreront ci-après, cette question n'est en rien secondaire.
- 18 La situation du marché français avant la guerre était celle d'une domination du cinéma français déjà fort concurrencé par les productions américaine et italienne. Pendant la guerre la situation s'aggrave pour le film français et, en 1920, il ne couvre plus que 15 % des besoins du marché, à égalité avec le film italien, tandis que l'américain représente 60 %. Après 1923, la disparition progressive du cinéma italien est remplacée par la production allemande jusque là interdite.
- 19 Pendant les années vingt, la production française s'inscrit donc dans un contexte de récession et de difficulté d'accès aux écrans. Des taxes de 20 % frappent les importations, on envisage des quotas jamais appliqués, un Comité de Défense du Cinéma Français se crée qui réclame un quota de 33 % de films français sur les écrans. L'initiative reste sans suite.
- 20 C'est dans ce contexte que la production plafonne à un niveau moyen généralement peu élevé avec une dégradation de la situation dans la deuxième moitié de la décennie comme le montre ce tableau de la production des films de fiction de plus de 1 000 mètres (soit plus de 44 minutes à 20 images/seconde)⁶ :
- 21 D'autre part, Charensol et Moussinac évoquent des cinéastes assez nombreux qui constituent le tissu de ce cinéma français. Or aujourd'hui, que savons-nous de bon nombre de ces réalisateurs ? Non seulement la plupart ne figurent dans aucun dictionnaire du cinéma en langue française, mais leurs films sont inconnus et – pour certains d'entre eux – nous n'avons trouvé personne qui pût se charger de leur consacrer une notice si modeste soit-elle (Malikoff – *Paname*, 1927 ; *les Aventures amoureuses de Raspoutine*, 1929 –, Evréïnoff, le grand metteur en scène russe de théâtre, auteur de plusieurs films dont *Fécondité* et *Pas sur la bouche*) ! Mariaud qui a tourné une vingtaine de films – dont l'un est, en partie, d'Epstein –, Boudrioz pourtant perçu comme appartenant au même groupe que les « impressionnistes » (*l'Âtre* est classé parmi les dix meilleurs films de 1923 par *Cinéa-Ciné pour Tous* et l'année suivante la même revue le compare à Gance, Delluc, L'Herbier), Wulschleger qui a été le collaborateur de Machin, de Rimsky, de Cavalcanti, que pouvons-nous en dire au-delà de quelques informations factuelles ?

- 22 Autant dire que l'historiographie du cinéma français comme sa tradition critique ont incroyablement « rétréci » un domaine, une époque pour édifier un « panthéon » pour quelques-uns les coupant du milieu qui est le leur et des domaines voisins du divertissement populaire (café concert, music-hall, attractions, romans-feuilletons). Le combat esthétique a pu, dans l'ordre qui est le sien, « justifier » ces exclusives – comme à nouveau ce sera le cas au moment de l'émergence de la « Nouvelle Vague » – mais le commentaire critique actuel, délié de tout enjeu de ce type n'est que courte vue, conformisme de pensée.
- 23 Les années vingt sont en effet une époque aux lignes de force contrastées : on constate la présence simultanée d'un cinéma commercial qui essaie de rivaliser avec les productions étrangères (les *serials* de la Société des Cinéromans, les films historiques), d'un cinéma d'auteurs qui expérimente de nouvelles solutions stylistiques (Delluc, Gance, L'Herbier, Antoine, Epstein) mais aussi toute une partie de réalisateurs de qualité dont la visée est plus classique (Jacques de Baroncelli, Robert Boudrioz, Léonce Perret, Le Somptier, Raymond Bernard) sans compter les expériences proprement marginales (Man Ray, Fernand Léger, Marcel Duchamp). Enfin on voit débiter des réalisateurs qui connaîtront une pleine notoriété dans les décennies suivantes (René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Julien Duvivier) ou d'autres dont la partie la plus intéressante de la carrière se situe dans les années vingt (Dimitri Kirsanoff, Henri Chomette, Pierre Colombier). Mais surtout, un examen un tant soit peu attentif de ce milieu et des itinéraires des uns et des autres révèle combien ces catégories sont poreuses, combien les réalisateurs passent d'un secteur à l'autre, d'un genre à l'autre, combien le classement dont ils sont aujourd'hui l'objet – quand ils ne sont pas oubliés ! – les fige et les mutile.
- 24 D'autre part, pour un certain nombre d'entre ces cinéastes, frappe leur mobilité géographique : une partie importante de leur carrière s'effectue en Italie, au Portugal, en Espagne, en Russie, aux États-Unis. La catégorie de « cinéma national » – avec la terminologie de l'époque en terme d'« écoles » – révèle ici sa fragilité. N'est-elle pas elle aussi une caractérisation rétroactive pour une part ou du moins qui demanderait d'être redéfinie en fonction de ces déplacements de cinéastes, d'acteurs, de producteurs en Europe et au-delà ?
- 25 Le renouvellement des approches historiques que les études sur le « cinéma des premiers temps » ont généré – puisqu'à son sujet le « modèle » artistique (auteuriste) ne pouvait fonctionner – suggère d'appréhender désormais autrement ce cinéma, cette période et sans doute toute période. Sans négliger les problématiques esthétiques développées par une minorité des cinéastes français de cette décennie, sans dénier un instant l'importance qu'il faut accorder à leurs ambitions ni l'apport qui fut le leur dans l'enrichissement du cinéma, il s'agit de changer d'angle. Considérer par exemple l'importance des acteurs – constamment déniée par les metteurs en scène pour des raisons qui leur sont propres (l'édification de leur système de valeurs créatrices) – avec les théories du jeu, du corps, qui sous-tendent leur pratique, celle des décorateurs, opérateurs, le rôle des maisons de production et de l'économie de ce cinéma, du financement initial à l'exploitation, la réalité des contraintes de genres voire des pratiques professionnelles, la diversité aussi du commentaire critique.
- 26 Il y a enfin un continent à retrouver – s'il n'est perdu –, c'est celui du public, de l'accueil de ces films, plus largement encore la question de la réception et du rôle social du cinéma de cette époque, ses interactions avec d'autres champs culturels ou

spectaculaires, disons même son « intermédialité ». La construction de la légitimité culturelle du cinéma – entreprise par Canudo et les siens, établie par tout un ensemble d'institutions tels que ciné-clubs, revues, expositions, conférences... – est désormais bien connue. Qu'en est-il des autres dimensions du phénomène « cinéma français des années vingt » ? Cela d'autant plus que l'approche « cinéphilique » des « Auteurs » pêche continûment à les envisager dans leur entièreté à chaque fois qu'ils se trouvent en rapport avec les conditions matérielles de leur profession : on dit alors que tel ou tel a « dû » consentir à tourner des films « alimentaires », films qu'on a coutume de passer sous silence. Or, pour la plupart des cinéastes « artistes » – et, à l'inverse, pour bon nombre de ceux qu'on rejette dans la géhenne du mercantilisme –, il s'instaure une dialectique souvent féconde entre recherches stylistiques ou thématiques novatrices et prise en compte des critères d'accessibilité du plus grand nombre, stéréotypes, formes éprouvées. Il n'est jusqu'à *Un chien andalou* dont on rate toute une dimension quand on néglige de le confronter au cinéma d'alors le plus « ordinaire ». Le combat de Buñuel et de Dali contre les clichés, les conventions ne fait pas de doute, mais il procède en partie de leur reprise critique ou de leurs références à une « autre histoire » du cinéma français, le « primitif », le burlesque anarchiste et destructeur des années dix. Songeons seulement à la vache qui trône dans le lit de *l'Âge d'or* et au tombereau de terrassiers buvant du gros rouge au milieu du « beau monde » de salons : on trouve celle-ci dans *Patouillard et sa vache*, et ceux-là dans *Bigorno couvreur*.

- 27 Ce dictionnaire associe jeunes chercheurs et spécialistes confirmés, universitaires, cinémathécaires, chercheurs indépendants – qui rencontrent souvent de grandes difficultés pour publier le résultat de leurs travaux tant les éditeurs français sont devenus frileux pour tout ce qui concerne le cinéma – en particulier le cinéma muet, *a fortiori* français. De même, il faut souligner l'étroitesse des intérêts consentis à leurs lecteurs par les critiques, commentateurs des programmes télé (et, par contrecoup, celle des programmeurs eux-mêmes)⁷. On observera ainsi que bon nombre des notices de ce dictionnaire sont les premières du genre concernant tel ou tel protagoniste.
- 28 Majoritairement, les contributeurs sont français mais d'importants apports italiens et quelques collaborations belges, suisses, allemandes, américaines les ont renforcés et enrichis. Pour une part cet ensemble témoigne des multiples études menées au sein de l'université via les mémoires de DEA et les thèses.
- 29 Mais les pistes balisées si elles élargissent le champ des préoccupations font également sentir la nécessité d'une synthèse. La situation actuelle est à l'éclatement de la recherche en mille entreprises sectorielles. Tout peut devenir sujet de recherche et le risque est grand de voir les historiens se borner à leur domaine de spécialité sans communication avec l'extérieur ni entre eux. La tâche qui s'annonce dès lors est de définir des lignes de force, des articulations générales, des visions d'ensemble. Pour cela il faudra cerner les enjeux tant esthétiques qu'économiques, culturels et politiques de cet objet afin de l'extraire de la nomenclature et du catalogue.

NOTES

1. La quatrième de couverture d'un volume anthologique intitulé *Vive le cinéma français !*, édité par les *Cahiers du cinéma* à partir de leur fonds d'articles et d'entretiens, sous la direction d'Antoine de Baecque, le dit à nouveau de la manière la plus explicite : « Les *Cahiers du cinéma* cultivent depuis leurs origines un rapport polémique au cinéma français, sévèrement critique et méfiant à l'égard d'un cinéma considéré dans sa globalité comme médiocre mais au sein duquel la revue distingue le travail de certains auteurs... ». L'introduction, dont ce texte reprend l'essentiel, dit même « certains auteurs élus » et ajoute le qualificatif de « prétentieux » au reproche de médiocrité.
2. Le débat perdure en 1951 quand Nino Frank, André Bazin, Alexandre Astruc joignent leurs efforts pour répondre à Man Ray, dévoilant d'ailleurs au passage le mépris dans lequel ils tiennent le cinéma des années vingt (*Cahiers du cinéma* n° 4, juillet 1951, pp. 25-27). La question tourne autour de ce « simple » fait : « aller au cinéma ». La proposition surréaliste était, on le sait, d'entrer au hasard et de ressortir de même ; le respect de l'œuvre et de son auteur qui résulte de la légitimation du cinéma via ses institutions (ciné-clubs, salles de répertoire, revues) va évidemment à l'encontre d'une telle pratique. Pourtant : comment va-t-on au cinéma ? qu'est-ce qu'aller au cinéma ? etc. La situation présente du cinéma ramène ces questions au centre des recherches concernant le « fait cinématographique » envisagé dans ses dimensions sociales autant que discursives (les travaux sur le bonimenteur, la musique, les salles l'attestent). Quel est le statut du fragment de film ?
3. *La Danse*, nov.-déc. 1924 (cité par Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, p. 95).
4. « Vous êtes mauvais, Monsieur Antoine, vous n'entendez rien à la composition cinématographique ! » (Jean Pascal, *Cinémagazine*, n° 23, 8 juin 1923).
5. Georges Charensol, « Le cinéma français », le *Rouge et le Noir* « *Cinéma* », juillet 1928, p. 125-128.
6. Établi sur la base du *Catalogue des films français de longs-métrages* de la décennie établi par Raymond Chirat avec la collaboration de Roger Icart, Cinémathèque de Toulouse, 1984.
7. Relevons avec d'autant plus de chaleur le travail à contre-courant de quelques-uns des programmeurs télé : Patrick Brion à France 3 (« Cinéma de Minuit ») et Jacques Poitrat à Arte dont « Le Muet du mois » a présenté dans des copies restaurées de nombreux films français des années vingt – *les Deux Timides* (octobre 1995), *l'Inhumaine* (décembre 1995), *la Femme et le pantin* (mars 1998), *Tire au flanc* (novembre 1998), *El Dorado* (mars 1999), *Casanova* (mars 2000), *Dans la nuit* (mars 2001), *le Capitaine Fracasse* (mai 2001), *Maldonne* (octobre 2001).