1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

42 | 2004

Varia

Il Cinema ritrovato

Bologne, 28 juin - 5 juillet 2003

Rémy Python, François Albera et Jean Antoine Gili

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1342>

DOI : 10.4000/1895.1342

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Rémy Python, François Albera et Jean Antoine Gili, « Il Cinema ritrovato », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1342> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1342>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Il Cinema ritrovato

Bologne, 28 juin - 5 juillet 2003

Rémy Pithon, François Albera et Jean Antoine Gili

- ¹ La 17^e édition du *Cinema ritrovato* a été l'occasion, pour les nombreux spécialistes qui s'y sont rencontrés, de découvrir, avec une admiration parfois mâtinée d'envie, les nouveaux locaux et les nouveaux équipements de la Cinémathèque de Bologne. Ces derniers ont permis la mise sur pied d'un programme d'une abondance impressionnante : une quinzaine de sections, parmi lesquelles des hommages à Francesca Bertini, Len Lye et Clarence Brown, une seconde série de films de Léonce Perret, une première série de films de Jean Durand, des films de 1903, des classiques du cinémascope, des films de l'Istituto Luce, des « Dossier »¹ (Murnau, Sjöström, Stiller, etc.), ainsi que la suite du projet Chaplin et de l'exploration du Film d'Arte Italiana, sans compter les habituelles raretés, découvertes et restaurations récentes. La possibilité de disposer de trois salles a permis de répartir cette masse de films dans trois programmations parallèles, ce qui a contraint les participants à des choix souvent difficiles. C'est dire qu'un compte rendu, même partiel, de cette manifestation ne se conçoit que collectivement.

« Dossier » : Murnau, Stiller, Sjöström par Rémy Pithon

- ² La section « Dossier », un peu disparate, a fait la part belle aux films de montage plus ou moins didactiques qui tentent d'évoquer des œuvres perdues, au moyen de témoignages, de photos de tournage ou de plateau, et de cartons narratifs dans lesquels sont insérés les éventuels fragments conservés. On ne va pas reprendre ici le débat sur la validité et les limites de ces tentatives. D'ailleurs qui renâclerait à découvrir, même dans ce contexte, une séquence de Murnau ou de Stiller ? Hélas ! même pas une séquence originale dans le documentaire de Janet Bergstrom, *Murnau's Four Devils : Traces of a Lost Film*. Dans le même « Dossier », *Tabu : Takes and Outtakes* et *Sunrise - Outtakes* proposent du matériel quasi brut. D'un intérêt beaucoup plus large, deux copies superbement restaurées, grâce au travail acharné de Luciano Berriatúa, de films dont on ne connaissait que des tirages noir/blanc. Le travail accompli pour reconstituer

de manière précise les couleurs de *Phantom* est d'un soin et d'un professionnalisme exemplaires, et renforce encore l'admiration que suscite, à chaque vision, la beauté de la lumière et la science des cadrages ; en outre, la mise en place précise des intertitres restitue au film une totale fluidité narrative. Dans le cas de *Schloss Vogelöd*, moins célèbre, et qui pouvait, dans sa version noir/blanc, donner l'impression d'un certain statisme, il s'agit d'une vraie métamorphose : les intertitres ont été intégralement réintroduits, les couleurs restaurées, et cela transforme le film en un spectacle qui fascine bien au-delà du huis-clos vaguement policier qui lui sert de point de départ. Quant à Mauritz Stiller, on a pu découvrir quelques fragments très courts de films perdus, parmi lesquels *När Kärleken Dödar* (Quand l'amour tue, 1913) dans lequel il dirige Sjöström acteur, et revoir *Baletprimadonnan* (1916), dont il subsiste une part plus importante. Même dans ces bribes des premiers films de Stiller, on discerne le style vif et souple qui caractérisera toute son œuvre postérieure. Le morceau de roi était cependant une copie complète du plus ancien film conservé de Stiller, *Hämnaren* (le Vengeur/À l'ombre du passé, 1915), sombre mélodrame où les thèmes traditionnels de la fille séduite et abandonnée, de l'enfant élevé par un autre, et de la vengeance, sont transposés dans un contexte antisémite, le séducteur abandonnant son amie parce qu'elle est juive. Bien que la mise en scène de Stiller soit nettement moins inventive que dans ses films postérieurs, et encore marquée par l'influence allemande, la maîtrise dont témoigne *Hämnaren* est déjà très prometteuse.

- 3 Dans le cas de Sjöström, pas de minuscules fragments. Mais au moins une copie problématique, celle de *Name the Man* (le Glaive de la loi, 1924), premier film américain du cinéaste : la relative obscurité de la narration (bien que les cartons soient d'origine) et les étrangetés du montage surprennent à la vision, mais s'expliquent sans doute par le fait qu'il s'agit d'une reconstruction faite sur la base de deux copies d'origine russe, manifestement tripataillées pour la distribution en URSS. Récit parfaitement fluide en revanche dans le premier film de Sjöström, *Trädgårdsmästaren* (le Jardinier, 1912), vu dans une belle copie, et qui stupéfie par l'audace de son scénario : un riche horticulteur éloigne son fils pour l'empêcher d'épouser une paysanne voisine, puis il viole la jeune fille, qui s'enfuit à la ville et finit par se suicider. Inutile de revenir sur *Körkarlen* (la Charrette fantôme). Il faut en revanche insister sur la découverte que constitue *Dödskyssen* (1916), dont ne subsiste qu'une partie, suffisante cependant pour qu'on puisse apprécier une grande virtuosité technique, mise au service d'un questionnement quasiment identitaire : Sjöström se met en scène lui-même, et dans un double rôle, puisqu'il incarne deux ingénieurs à l'étrange ressemblance, et engagés dans la même mystérieuse activité scientifique. L'action étant largement située dans des intérieurs sombres, et racontés en *flash-back*, le film est à tous égards quelque peu obscur. Mais comment ne pas admirer l'audace d'un cinéaste qui prend de pareils risques ? On sait d'ailleurs que ce film a fait connaître Sjöström hors de la Scandinavie, et que Sadoul et Delluc en parlent de manière élogieuse².
- 4 Le programme de Bologne comportait deux autres films scandinaves. D'abord une copie aux couleurs restaurées de *De Fire Djævle* (Danemark, 1911), qui ne présente guère que l'intérêt d'être fondateur du genre spécifiquement danois du film de cirque (Alfred Lind figure d'ailleurs parmi les quatre auteurs, aux côtés d'Alex Christians, de Robert Dinesen et de Carl Rosenbaum). D'autre part une production Pathé, *För Fäderneslandet* de Georg af Klercker (Suède, 1914), récit assez maladroit, situé dans une géographie diégétique plutôt incohérente, des activités d'un séduisant officier des services secrets

d'Österland, qui ne recule devant aucun moyen pour se procurer les plans des fortifications du pays de Vesterland, où il est accrédité comme attaché militaire. Stylistiquement ce petit film est fort médiocre. Mais c'est son sujet qui retient l'attention : les deux pays imaginaires, l'Österland et le Vesterland, qui ne sont séparés, l'un à l'est et l'autre à l'ouest, que par une rivière, s'espionnent et se haïssent ; en 1914, pareille thématique s'inscrivait dans une brûlante actualité, qui explique sans doute la distribution en France sous le titre *l'Espion d'Österland*.

Retour sur Léonce Perret

- 5 L'œuvre de Léonce Perret avait constitué la découverte majeure de l'édition 2002. Mais la richesse n'en était pas épuisée, tant s'en faut. En 2003 on a pu ajouter aux découvertes de l'année précédente treize films supplémentaires. Ce complément confirme largement l'opinion qu'on avait pu se forger, la maîtrise de Perret restant constante. Les films des années 1910-1913 comme *le Gardian de Camargue*, *le Moïse du moulin* ou *les Deux Chemineaux* sont très proches de ceux que réalisaient à la même époque Alfred Machin ou Louis Feuillade, ce qui n'est pas un mince éloge. Pour ce qui est des longs métrages, l'intérêt de *l'Enfant de Paris* n'est plus à affirmer. En revanche *The ABC of Love* (1919) constituait une découverte, puisqu'il s'agit d'un film de la période américaine (1916-1922). Il est clair que si *Il Cinema ritrovato* revient une troisième fois sur Léonce Perret, il faudra prendre en compte les films tournés aux États-Unis, ainsi que les productions sonores.
- 6 Dans l'édition 2003, le film le plus impatiemment attendu était sans doute *Königsmark* (1923) auquel Léonce Perret a pratiquement consacré trois années de sa carrière. Il exploite le succès du célèbre roman de Pierre Benoît, tout en y apportant quelques modifications et en atténuant certaines audaces. À vrai dire Perret n'y déploie ni son entrain habituel ni son goût pour les mises en scène très enlevées : le style du film ne s'y prêterait pas. Mais il y démontre sa capacité à maîtriser une entreprise de grande envergure (pas loin de trois heures de projection), qui ne serait indigne ni de Baroncelli ni de Raymond Bernard. Habile utilisation des châteaux bavarois dans lesquels on est allé tourner, solide direction d'acteurs alors célèbres (Huguette Duflos, Jaque-Catelain, Ivan Petrovitch, etc.), touches d'humour astucieusement insérées dans un récit dramatique, splendeur des teintages et des virages, tout concourt à un spectacle impressionnant, même si un certain hiératisme ralentit parfois l'action. Le film connu à sa sortie un succès très considérable. Il a été reconstitué et restauré par Claudine Kaufmann et Davide Pozzi, ce qui a représenté un travail de longue haleine, mais dans des conditions de rêve : ils avaient à disposition un négatif complet pré-monté en fonction des teintages, un positif incomplet sans intertitres, en parfait état, et un autre positif avec intertitres, incomplet et en mauvais état, mais teinté et viré ; en un mot tout ce qui permet de travailler en allant droit au but sans grandes craintes de se tromper. Le résultat est magnifique. On sait que Léonce Perret s'apprêtait à tourner un second *Königsmark*, sonore celui-là, lorsqu'il mourut subitement en 1935, et que ce fut Tourneur qui mena le projet à son terme.

Deux réalisateurs énigmatiques

- 7 La manifestation de Bologne est toujours riche en découvertes et en motifs de perplexité. Pour 2003, on n'en mentionnera que deux.

D'abord l'étrange film intitulé soit *Verlogene Moral* soit *Torgus* (1921), fréquemment cité dans les publications sur l'expressionnisme allemand, mais invisible jusqu'ici. Un acteur qui ressemble fort à Wilhelm Dieterle (qui cependant n'est crédité nulle part pour ce rôle) y compose un personnage hallucinant, en jouant notamment sur sa haute taille. Le réalisateur est Hanns Kobe, dont la seule chose qu'on sache est qu'en 1922, c'est lui qui, selon le projet initial, aurait dû diriger *Dr Mabuse, der Spieler*. Qui nous en dira davantage sur ce mystérieux réalisateur ?

- 8 Autre curiosité découverte à Bologne : un film appartenant aux productions Luce, présenté, dans le programme, comme un indigeste salmigondis (« pastrocchio ») qui n'aurait qu'un intérêt purement historique. Il s'agit d'*Umanità* de Jack Salvatori (1946), qui s'inscrit dans un filon que l'on pourrait désigner comme le néo-réalisme de modèle courant destiné à l'exportation. Le début fait penser à *Paisà*, et la suite, moins brillante, met en scène la misère, dans l'Italie de la fin de la guerre, de sans abris qui attendent un miracle à Rome, et d'un enfant qui ne reculerait pas devant un vol de bicyclette s'il n'arrivait pas à survivre en cirant des chaussures. Tout cela situé dans des décors naturels habilement exploités, notamment les rues de Rome, les locaux délabrés de l'Istituto Luce et les studios en ruines de Cinecittà. Les séquences finales, inspirées de modèles américains, se situent sur les routes défoncées et enneigées du Nord de l'Italie, sur lesquelles circule une voiture engagée dans une sorte de course contre la montre. Il faut ajouter que, dans ce film, Jack Salvatori dirige Carla Del Poggio, Gino Cervi et Umberto Sacripanti, et que son film a été monté par Mario Serandrei. Tous comptes faits, et n'en déplaise à notre ami Tatti Sanguineti, *Umanità* se situe plutôt honorablement dans la production italienne de son temps. On aimerait d'ailleurs en savoir un peu plus sur Jack Salvatori, qui, en 1930, avait travaillé pour la Paramount sur des films en versions multiples, collaborant notamment avec Charles de Rochefort et Alberto Cavalcanti, et dont *Umanità* semble avoir été l'unique réalisation italienne³. *Umanità* est un hymne à l'aide apportée en Italie par la United Nations Relief Rehabilitation Administration, qui précisément en 1946 concluait des accords avec le gouvernement de Rome, avec la bénédiction – littérale aussi bien que métaphorique – de Pie XII. Le personnage joué par Gino Cervi est un missionnaire salvateur qui vient et qui repart, alors qu'un médecin américain est le missionnaire de terrain qui se dévoue sur place pour la guérison des maladies physiques et morales. L'alliance qui unira durablement les États-Unis du plan Marshall et de la guerre froide avec la démocratie chrétienne italienne se profile déjà. D'autre part les séquences tournées sur les plateaux de Cinecittà, occupés par un damier de minuscules baraquements, dont les habitants tentent de survivre comme des rescapés d'un cataclysme, témoignent de façon éloquente de l'état dans lequel se trouvaient les studios après le départ des Allemands. Les plans les plus généraux sont d'ailleurs filmés en plongée, sans doute à cause de l'impossibilité, compte tenu de l'encombrement, de donner une idée exacte de l'ensemble. Les trop rares participants qui ont pris le temps de voir *Umanità* y ont donc tous trouvé de quoi satisfaire leur curiosité.

Francesca Bertini et la Film d'Arte Italiana par Jean A. Gili

- 9 Rendez-vous désormais bien établi, chaque année se poursuit à Bologne l'exploration systématique du cinéma muet italien au fur et à mesure de la découverte et de la

restauration de nouveaux films. Dans le cadre du projet *Osservatorio del cinema muto italiano* mis en place en 1999 par une collaboration entre la Cinémathèque et l'Université, la programmation envisage aussi bien d'évoquer la figure des cinéastes que celle des acteurs, de prendre en considération les genres ou l'activité des maisons de production. Parvenu à sa cinquième édition, l'observatoire de recherche avait choisi cette année de rendre hommage à Francesca Bertini et d'analyser le phénomène « divistique ».

- 10 Le cœur du programme était constitué par une sorte de sérial thématique, *I sette peccati capitali*, sept longs métrages datant de 1918-1919 et restaurés par la cinémathèque tchèque. Entreprise fameuse longtemps considérée comme invisible, la série a été retrouvée à Prague dans les années quarante mais n'a été restaurée que récemment. Le projet productif est clairement une célébration de l'actrice : les films sont surtout l'occasion pour Bertini d'apparaître tour à tour dans des rôles d'aristocrate ou de femme du peuple, dans des comédies légères ou dans de sombres drames. Le résultat, plutôt hétérogène – les bandes sont signées principalement par Eduardo Bencivenga –, marque l'essoufflement d'une veine qui peine à se renouveler.
- 11 Le programme dédié à la plus célèbre des « dive » était complété par trois films de Baldassare Negroni, *Panne d'auto* (1912), une comédie sentimentale, *Il veleno delle parole* (1913), un drame de la calomnie, et surtout le célèbre *Histoire d'un Pierrot* (1914) inspiré d'une pantomime musicale de Fernand Beissier dans lequel la comédienne explore aux côtés de Leda Gys une certaine androgynie. Bertini brillait également dans deux films réalisés par des metteurs en scène avec lesquels elle eut une relation de travail privilégiée, *Diana l'affascinatrice* (1915) de Gustavo Serena et *La contessa Sara* (1919) de Roberto Roberti, le père de Sergio Leone.
- 12 Pour compléter l'ensemble, la section de l'Observatoire consacrée à la production de la Film d'Arte Italiana – succursale italienne de Pathé Frères – était composée essentiellement de films interprétés par Francesca Bertini (sept films sur onze). La FAI, très active au début des années dix, a produit cent cinquante films, dont la moitié environ a survécu, ce qui représente pour le cinéma muet un pourcentage considérable. Les restaurations s'effectuent à partir d'un important lot de négatifs originaux nitrate conservés par diverses archives, notamment la Cinémathèque française. Ces films, le plus souvent des reconstitutions historiques ou des adaptations de textes célèbres, sont l'occasion une fois de plus de mettre en valeur le pouvoir de fascination de la comédienne. À cet égard, *Francesca da Rimini* (Ugo Falena, 1910), *La contessa di Challant e Don Pedro di Cordova* (Gerolamo Lo Savio, 1911), *Marco Visconti* (Ugo Falena, 1911), *Beatrice d'Este* (Ugo Falena, 1912), *Un dramma a Firenze* (Ugo Falena, 1912), *Il falco rosso* (1912), *Una tragedia alla corte di Milano* (1912) constituent un florilège d'attitudes alanguies et de contorsions. Ces œuvres un peu empesées jouent sur des variations narratives autour d'une figure féminine presque toujours victime des intrigues ou de la violence des hommes : Francesca Bertini – ici au début de sa carrière – offre son visage expressif à des histoires tourmentées dont l'attrait pour le public devait résider précisément dans la contemplation répétitive de celle qui allait devenir une très grande comédienne avec des films comme *Assunta Spina* ou *La signora dalle camelie*, deux œuvres de 1915 signées Gustavo Serena.
- 13 Le programme était accompagné par la projection du documentaire de Gianfranco Mingozzi, *L'ultima diva* (1982), évocation fascinée de l'exceptionnelle carrière d'une comédienne qui, du haut de ses 90 ans, commente ses grands rôles, notamment *Assunta*

Spina et *Tosca*. Marmoréenne, l'actrice souligne que son rôle sur le plateau ne se bornait pas à jouer mais aussi à seconder, pour ne pas dire parfois à supplanter, le metteur en scène. À voir ce documentaire, on mesure à quel point les tenants d'une reconnaissance à l'acteur d'une part de la paternité des œuvres auxquelles ils ont imprimé leur personnalité trouve là une confirmation évidente. Mingozzi est également l'auteur d'un très beau livre édité pour l'occasion par la Cinémathèque de Bologne. Remarquablement illustré de photos, d'affiches, de cartes postales en noir et blanc et en couleurs, il comporte une filmographie très détaillée établie par Vittorio Martinelli.

- 14 Je suis tombé par hasard sur un texte d'Henri Langlois écrit à l'occasion d'une rétrospective italienne à la Cinémathèque française en 1954 (il figure dans *Trois cents ans de cinéma*). On y trouve la confirmation de l'attrait qu'exerçait la belle Italienne :
- 15 « Cette école italienne du muet, si imprégnée des traditions de la peinture et de la sculpture, a trouvé un corps de femme, où cette tradition s'est faite chair. Il n'est pas un geste, pas une pose, pas un mouvement, pas une contorsion de Francesca Bertini qui ne soit soumis aux règles du nombre d'or. Les autres actrices italiennes peuvent avoir des gestes gratuits, des tics, il n'y a pas un geste de la Bertini qui n'ait une justification, qui ne soit la traduction la plus sublime et la plus matérielle à la fois d'un sentiment. Son baroque va au-delà de l'expressionnisme, il l'annonce et l'explique. Mais cette femme du Bernin, au corps digne de l'antique, le justifie et le dépasse, nous en montrant toutes les scories. Tels ces *Sept péchés capitaux* où l'absence de génie dans la mise en scène nous permet de mieux saisir le génie de celle qui a enseigné à des générations d'actrices l'art du muet. »

Grandeur de Jean Durand par François Albera

- 16 Francis Lacassin a proposé, à Bologne, la première partie d'une session consacrée à Jean Durand (1882-1946), contemporain de Perret et, comme lui, réalisateur chez Gaumont. Durand appartient à cette veine du cinéma français certainement la plus négligée, en raison d'une méconnaissance continuée à l'endroit du cinéma de cette première époque en France. Dans *Pour une contre-histoire du cinéma* (10/18, 1972, rééd. augmentée Institut Lumière / Actes Sud, 1994), Lacassin insiste sur cette occultation par les historiens du cinéma, en particulier lors d'une « table ronde » fascinante avec Jø Hamman, Jean-Louis Bouquet, Henri Fescourt et Gaston Modot qui recoupe les témoignages de la Commission des recherches historiques de la Cinémathèque française de 1944, cités par Sadoul dans son *Histoire générale du cinéma* (Tome 3 de la dernière édition). Dans *la Foi et les montagnes* (1959), Fescourt, au sein du chapitre VI consacré à « la Maison Gaumont » fait suivre la partie titrée « Perret » par celle intitulée « Durand » et commence ainsi : « Il existe des histoires du cinéma qui ne mentionnent même pas le nom de Jean Durand. On reste confondu. Jean Durand fut un des plus grands metteurs en scène français » (p. 103). Cet oubli tient largement au discrédit qui frappe le genre comique de cette époque et surtout son effacement devant la référence au burlesque américain qui l'a supplanté pendant la première guerre mondiale et au début des années vingt. Sadoul développe un discours contrarié dans son *Histoire générale* : il oscille dans ses appréciations. « Perret et Durand furent les deux grands de Gaumont » écrit-il dans une note. Mais son instrument de mesure, ses critères de valeur étant indexés sur « l'évolution du langage cinématographique », quelque réserve qu'il fasse sur Perret, il en vient à louer « sa syntaxe raffinée » le « brio » avec lequel il use « de toutes les

ressources du montage, des différenciations de plans, des contre-jours », et lui fait surpasser non seulement Feuillade mais Griffith. Durand en revanche... puisqu'il n'annonce ni n'anticipe rien, ne peut être mis à une place importante au sein du grand récit historique.

- 17 En attendant l'ouvrage que prépare Lacassin, que sait-on de Durand ? Dessinateur, caricaturiste, écrivain humoriste, il commence sa carrière en 1908 chez Pathé où il tourne trois films puis passe à la Lux où il crée la série Dagmar (Berthe Dagmar, actrice de music-hall, écuyère, danseuse acrobatique, membre des Pouittes et devenue son épouse), le cow-boy Jœ Hamman (lui-même dessinateur au *Pêle-Mêle*), puis Patouillard. Ensuite, il entre chez Gaumont en 1909 jusqu'en 1914 où il crée ou dirige les personnages de Calino (interprété par Mégé), Zigoto (Bataille), Onésime (Bourbon). C'est dans cette dernière série que se développe le procédé qui fait la grandeur de Jean Durand, la logique de la destruction systématique du décor. C'est dans cette période que débudent Gaston Modot et les Pouittes.
- 18 En visionnant les films sélectionnés à Bologne, on a pu mesurer la nature du comique de Durand – tout autre que celle du burlesque américain. En particulier son lien avec la technique cinématographique, les trucages à la manivelle, les apparitions, accélérations, réversions, etc., autant de procédés qui disparaîtront par la suite au profit de performances physiques et de rebondissements narratifs donnant lieu à des gags ou de trucages dissimulés. Les ressorts comiques de Durand s'inscrivent dans une topique où le cinéma est prodige technologique, machine, hommes machinés, mécanismes dont on peut démonter les rouages – démembrer –, modifier les mouvements – accélération, immobilité – ou la substance ou les objets sont corvéables à merci et le décor, l'environnement sujets à une mise en pièces radicales. C'est un comique pur de la répétition, de la frénésie et de la destruction comme modalités du fonctionnement du cinéma. *Onésime horloger* (1912), film emblématique à cet égard, est le plus souvent cité que Sadoul rapproche à juste titre de *Paris qui dort* de René Clair. Onésime avance l'horloge centrale de l'Observatoire pour hâter le déroulement du temps et accélère tous les mouvements dans la ville, la circulation dans les rues ; les gens, non seulement se précipitent, mais vieillissent à vue d'œil, les actions se condensent, un bébé grandit à peine venu au monde, exactement sur le modèle des films scientifiques révélant la croissance des plantes. *Oxford contre Martigue* (1912) use du même trucage en filmant un match de rugby en accéléré, exaltant du même coup les figures géométriques, les mouvements collectifs des équipes qui se poursuivent partout avec leur ballon, sur des collines, dans des salles de billard, une quincaillerie et disparaissent dans la mer... Un film (Pathé ?) assez proche dans ses effets complice ce dispositif en présentant plusieurs temporalités simultanées – normale et rapide – et met en scène la machine de cinéma elle-même sous les espèces d'une moulinette aveugle dont l'opérateur use pour accélérer les mouvements des personnes qu'il croise : ouvriers nonchalants, policiers, bonne d'enfants, etc. L'opérateur qui a fait des mouvements très lents au tournage, se voit ramené, par l'accélération générale à une vitesse normale, créant de la sorte une relation de cause à effet entre son geste et la frénésie des gens qu'il vise. Dans *Vendeur de paratonnerre* (1912), Onésime déclenche, lui, une trépidation générale avec son appareil qui, de protecteur contre la foudre, devient producteur d'électricité.
- 19 Les films présentés appartenaient tous aux années 1911-1913 et relevaient pour la plupart de cette logique mécanique dénuée de toute « graisse » sentimentale ou

psychologique, apparentant fortement ce cinéma au cinéma d'animation, aux *cartoons*, partageant avec lui les puissances de l'image par image, lien dont Léon Gaumont fait état dans sa correspondance des États-Unis quand il se réfère à « Monsieur Cohl ». Ainsi *Calino s'endurcit la figure* (1912) où le personnage s'entraîne à la boxe en se faisant gifler, frapper par un forgeron sur une enclume, damer par des cantonniers, etc. Il en résulte une atmosphère d'absurde absolu comme il arrive toujours lorsque l'on conduit un principe à son comble. *L'Homme qui ressemble au président* (1911) se voit persécuté par les curieux et par la presse en raison de sa ressemblance. De la soupière qui est sur sa table aux cabinets surgissent les importuns qui déferlent ensuite par dizaines dans son bureau et le poursuivent dans sa fuite. Dans *Calino dompteur par amour* (1912) des lions sont lâchés dans une succession de lieux où ils se multiplient et sèment la panique et la destruction, tandis que dans *Onésime écrit un roman d'amour* (1912) ce sont des dizaines de femmes qui poursuivent le héros. Dans *Onésime contre Onésime* (1912), l'un est bon, l'autre mauvais. Ils se dissocient ou se réunissent selon les circonstances. Un jour le bon décide de se séparer du mauvais, ils se disputent jusqu'à une mise en pièces et l'ingestion de l'un par l'autre. Cette allégorie est évidemment entièrement fondée sur le trucage en même temps qu'elle s'inscrit de manière humoristique dans la thématique du double et de l'homme et son ombre.

- 20 La logique d'accumulation dans un Onésime dont le sous-titre est « les Amoureux sont seuls au monde » conduit toute une série de visiteurs à se rendre chez notre héros et sa fiancée qui les ignorent, tout occupés à se bécoter sur un canapé. Tout le monde va et vient, discute, s'installe, joue aux cartes, se dispute, en vient aux mains et détruit l'appartement avec l'aide des pompiers appelés à la rescousse et qui achèvent de faire s'écrouler les murs. Le film s'apparente au *Tango* de Rybczynski, mais chemine jusqu'à la table rase... Quelques films sont d'acides satires, soit de la vie conjugale – *le Truc d'Anatole* (1911) –, soit des contraintes familiales envers les enfants – *Eugénie, redresse-toi* (1911) où une grande nigaude se tient constamment pliée et renverse tout –, et d'autres appartiennent au genre de l'aventure comme *Le Railway de la mort* avec Joe Hamman, sorte de *Greed* tourné en Camargue ou *Cœur ardent* (1912) avec troupes de taureaux dans l'eau, affrontement avec des Indiens.
- 21 Quoique Mack Sennett affirme dans ses « mémoires » combien il se sentait redevable au cinéma comique français qu'il disait n'avoir fait « qu'imiter », car « les Français sont allés beaucoup plus loin que moi dans ce domaine... » (*King of Comedy*, 1954, éd. franç. *le Roi des comiques*, Seuil, 1994), Sadoul écrit que ces comiques n'ont fait qu'ouvrir la voie » et que « les maîtres [furent] rapidement dépassés par leurs élèves » (*les Lettres françaises* du 30 mai 1952)... Reste pourtant l'engouement qui ne se dément pas dans les années 1920 des dadaïstes et des surréalistes pour ce type de comique. Desnos en particulier et sans aucun doute Buñuel et Dalí dont le tombereau d'ouvriers traversant le salon et la vache couchée sur le lit de la jeune femme dans *l'Âge d'or* sont des hommages directs. *Patouillard et sa vache* (Lux) dans une photographie du *Ciné-Journal* du 12 août 1911, nous montre l'animal et son maître dans une chambre à coucher tapissée de papier peint à fleurs en une composition que n'aurait pas renié Vuillard, la robe tachetée de la vache se mêlant aux dessins du fond. Fescourt a raconté son ahurissement quand, s'initiant au studio Gaumont, il vit des machinistes mettant une vache dans un lit à l'aide de palans sous la direction de Jean Durand (*la Foi et les montagnes*, Paris, Paul Montel, 1959, p. 54)...

NOTES

1. En italien, d'où l'absence de marque du pluriel !
2. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1952, Tome IV, pp. 229-230 ; le film fut distribué en France sous le titre *l'Étrange Aventure de l'ingénieur Lebel*.
3. Le générique de *Rapt* de Dimitri Kirsanoff (1933) mentionne un Salvatori (sans prénom) parmi les trois monteurs du film. S'agit-il de Jack Salvatori, comme semble le penser Hervé Dumont (*Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1987, p. 145) ? La question reste ouverte.