1895

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

D

Decourcelle, Delluc, Desfontaines, Diamant-Berger...

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/90>

DOI : 10.4000/1895.90

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 : 137-166

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« D », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/90> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.90>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

D

Decourcelle, Delluc, Desfontaines, Diamant-Berger...

DECOURCELLE Pierre (1856-1926)

- 1 D'une famille d'artistes (son père Adrien et son grand-père Adolphe-Philippe, dit d'Ennery, étaient des dramaturges à succès), Pierre Decourcelle commence sa carrière comme acteur de vaudevilles et comme critique au *Gaulois*, publiant ses billets sous le pseudonyme de Chouflery à partir de 1884. Toujours au *Gaulois*, il publie en 1886 son premier roman-feuilleton, *le Chapeau gris*, et devient rapidement l'une des figures les plus représentatives de ce genre littéraire pour la Belle Époque. Après *les Deux Gosses* (1881), adapté de Louis Mercanton en un cinéroman de huit épisodes en 1924, il collectionne succès sur succès, avec des titres comme *le Crime d'une sainte* (1889-1890), *le Curé du Moulin-Rouge* (1903), *les Ouvriers de Paris* (1904), *la Fille d'Alsace* (1908-1909). Une partie de sa considérable production, élaborée pendant quarante ans à des rythmes industriels, est de toute façon attribuable à une série d'écrivains qui étaient ses nègres, parmi lesquels Saint-Pol-Roux et Paul Bosq. Le début de son rapport avec le cinéma date de 1908, date à laquelle il donne vie avec son collaborateur Eugène Eugenheim à la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SGAGL) concurrente de la société du Film d'Art mais liée comme celle-ci à Pathé. Fort du prestige dont il jouit auprès de ses collègues, Decourcelle réussit à obtenir de la Société des Gens de Lettres le droit d'adapter un grand nombre de romans populaires, faisant de la SCAGL une maison spécialisée dans la transposition d'œuvres littéraires. L'initiative de Decourcelle démontre que l'industrie cinématographique a beaucoup à gagner d'un accord avec les écrivains et, qu'entre le plagiat et la commande de coûteux sujets originaux, il existe une troisième voie facilement praticable et parfaitement légale. Parmi les *best-sellers* adaptés pour l'écran par les cinéastes actifs à la SCAGL (entre autres Albert Capellani, Michel Carré, Georges Monca, Henri Desfontaines, Georges Denola), il y a *les Misérables* de Victor Hugo (1912), *les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1912), *Sans Famille* de Hector Malot (1913), *la Porteuse de pain* (1912) et *Sa Majesté l'Argent* de Xavier de Montépin (1913), *le Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet (1911), *la Closerie des genêts* de Frédéric Soulié (1911), *l'Arlésienne* d'Alphonse Daudet (1909) et naturellement *les Deux Gosses* de Decourcelle lui-même.

- 2 Decourcelle illustre en ces termes le programme de la SCAGL : « Nous avons choisi les auteurs, nous avons retenu la crème : les noms les plus illustres d'hier aux côtés des contemporains les plus remarquables. [...] Pour les avoir avec nous, nous leur avons offert des conditions exceptionnelles. Nous avons fixé un prix au mètre, puisqu'il est impossible de payer autrement les droits d'auteur pour des films qui sont projetés à des millions de spectateurs, sur les îles Hawaï comme dans les steppes d'Ukraine. Dans les prés du bois de Vincennes, à deux pas du Donjon – dont les fossés nous ont servi pour reconstituer l'exécution du Duc d'Enghien –, nous avons construit un studio merveilleux, où une immense salle en verre nous permet tout aussi bien de tourner quatre films en même temps... Il ne nous manque rien, pas même une installation au mercure pour la lumière artificielle les jours sans soleil. »
- 3 Bien qu'indiquant la recherche de la qualité artistique comme l'objectif principal des productions SCAGL, Decourcelle insiste sur leur vocation « populaire », ce qui est un élément de différenciation par rapport au Film d'Art, qui à ses dires avait voulu « colorer d'aristocratie une industrie dont la véritable essence était démocratique ». Au-delà de la rhétorique, Decourcelle connaît bien ce dont il parle. Professionnel de l'industrie culturelle, il se trouve dans la position idéale pour comprendre que le marché littéraire pourrait tirer d'importants avantages de la synergie avec le cinéma. En ce sens, on ne saurait s'étonner qu'il revienne à Decourcelle de fournir le modèle le plus exemplaire parmi les produits de l'industrie française : le cinéroman. C'est encore à lui que Pathé s'adresse en 1915 pour la rédaction du feuilleton couplé aux vingt-deux épisodes des *Mystères de New York*, amalgame en version réduite des trois *serials* de Pearl White centrés sur le personnage de Elaine (1914-1915). Publié dans *Le Matin*, le roman de Decourcelle contribue pour une large part au succès du film et lance une formule massivement exploitée pendant une décennie entière. Grâce aux nombreuses transformations en nouvelles de films à épisodes qui, à partir de ce moment, se succédèrent sans trêve sur les pages des journaux, le feuilleton connaît une ultime période de popularité, ouvrant aux écrivains professionnels un marché sans gloire, mais aux dimensions énormes.
- 4 Dans les années vingt, Decourcelle signe encore les scénarios de nouveaux *serials*, les dix épisodes de *Quand on aime* de Henry Houry (1920), les sept épisodes de *la Bâillonnée* de Charles Burguet (1922), les quatre épisodes de *la Brèche d'enfer* d'Adrien Caillard (1922), tous produits par la Société d'Éditions Cinématographiques ; cette même société produit *Tout se paie* d'Henry Houry (1920) d'après la nouvelle *l'Échéance* de Paul Bourget adaptée par Decourcelle et *le Crime d'une sainte* de Charles Maudru (1923) d'après le roman de Decourcelle.

DELLUC Louis (1890-1924)

- 5 Auteur de sept films, de dizaines d'articles, de nombreux recueils de nouvelles et de romans, Louis Delluc sut, en un nombre d'années extrêmement restreint, s'imposer comme le chef de file de ce qu'il est convenu d'appeler la « première avant-garde » cinématographique. On lui ajouta même l'encombrante distinction de père de la critique cinématographique. S'il ne fut pas le tout premier, Delluc fut bien l'un des meilleurs représentants de la cinéphilie des années vingt, mais il reste un cinéaste méconnu au regard de son œuvre critique. Sa mort précoce lui conféra une aura légendaire que des amitiés solides (Léon Moussinac, Louis Aragon) firent briller par la suite d'un plus vif éclat.

- 6 Né à Cadouin en Dordogne, Louis Delluc suit des études secondaires au lycée Charlemagne à Paris où il a pour condisciple Léon Moussinac. Comme René Clair quelques années plus tard, Delluc est d'abord tenté par la littérature et le théâtre ; il fait des vers et dès 1907 écrit *Dalma*, une tragédie qui ne sera pas publiée. Dès les années dix, puis parallèlement à sa carrière de cinéaste, Louis Delluc poursuit une œuvre de romancier et de nouvelliste dont les principaux jalons sont *la Guerre est morte*, *la Danse du scalp* (1919) et *l'Homme des bars* (1923). À l'image de la plupart des jeunes gens de sa génération, il n'éprouve donc que mépris pour le cinéma jusqu'à la découverte de *Forfaiture* (Cecil B. De Mille, 1915) en 1916. Désormais convaincu des possibilités expressives de ce que l'on n'ose encore qualifier d'art, il entame une carrière vouée à la défense et à l'illustration du nouveau langage cinématographique. Le 9 juillet 1917, il est engagé comme rédacteur en chef au *Film*, la prestigieuse revue qu'Henri Diamant-Berger a relancée en février 1916 et à laquelle participent Colette, Jacques de Baroncelli, Jacques Feyder, Raymond Bernard ou encore Abel Gance. Jusqu'à l'automne 1918 où son nom disparaît de la couverture, Delluc utilise habilement les compétences de ses amis, et en premier lieu celles de Léon Moussinac et de Louis Aragon qui y publient leurs premiers articles. En quelques mois, il transforme la revue – qu'il a « requinquée dans la mesure du possible » confesse-t-il à Moussinac – en une tribune des nouvelles conceptions cinématographiques, sous le vent de Griffith, Ince et Cecil B. De Mille. Une grande partie des articles donnés par Delluc au *Film* ont été réunis en recueil en 1919 dans *Cinéma et Cie*.
- 7 Alors qu'il écrit régulièrement, sous le même titre, à *Paris-Midi* depuis le printemps 1918 – chroniques hebdomadaires devenues quotidiennes en janvier 1919 – et qu'il collabore plus sporadiquement à *Comœdia illustré* de 1919 à 1921, il conçoit le projet d'une « revue cinématographique qui atteigne le grand public » et non les exploitants. Aux côtés d'illustrations nombreuses, de la publication des programmes parisiens de la semaine, de correspondances étrangères, de critiques dignes de ce nom ainsi que de scénarios, il souhaite créer un lieu de rencontres entre lecteurs qui remplisse un rôle d'office de renseignements et de diffusion de la culture cinématographique. Une première réalisation voit le jour le 14 janvier 1920 avec *Journal du ciné-club* et l'association qui lui est attachée. Mais accaparé par le tournage de *Fumée noire*, Delluc s'en éloigne dès le mois de février et son nom disparaît de la couverture du numéro 7. Il renouvelle l'expérience en 1921 avec *Cinéa* (le premier numéro est daté du 6 mai) où, entouré de Lionel Landry, André Daven, Lucien Wahl, Eve Francis, Philippe Hériat, Jean Tedesco et Léon Moussinac, il s'efforce de donner corps à son projet initial. Hebdomadaire, la revue est ponctuée d'aphorismes dus à Delluc lui-même et chargés d'en traduire l'esprit (citons par exemple « le cinéma est une industrie, c'est entendu, mais industrie n'est pas synonyme de brocante » ou encore « un mode d'expression ne prend toute sa valeur que lorsqu'il sert à exprimer quelque chose »), elle tend à rassembler tous les partisans de l'art cinématographique et en premier lieu les « cinéphiles » (le mot figure dans le courrier des lecteurs du numéro 3), soit par l'organisation de concours de scénarios ou d'affiches, soit par des projections exceptionnelles, les fameuses « Matinées de Cinéa ». Et si ces dernières n'ont été qu'au nombre de deux, elles n'en ont pas moins fait événement : le 14 novembre 1921, c'est *le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1919) qui fait scandale, aucun film allemand n'ayant été présenté en France depuis la guerre, puis, le 16 mars 1922, *la Famine en Russie* (Nansen, 1921), sur les ravages de la guerre civile, est le premier documentaire à proposer des images en provenance de la Russie nouvelle. Cependant, Louis Delluc

s'efface au profit de Jean Tedesco en novembre 1922. Il interrompt également sa collaboration à *Paris-Midi* à cette date ; désormais l'essentiel de ses textes critiques sont publiés au quotidien *Bonsoir*, dans la rubrique « Pellicules » qu'il tiendra jusqu'en février 1924, quelques semaines avant sa mort le 22 mars.

Delluc cinéaste

- 8 Le cinéaste a cherché dans sa courte carrière à exploiter toutes les possibilités expressives de l'art muet. L'apparent éclectisme de son œuvre ne l'empêche pas de revêtir quelques évidentes caractéristiques communes : minceur volontaire du scénario (le *Silence*, la *Femme de nulle part*, *Fièvre*), prédilection pour des personnages tourmentés dont le passé pèse sur le présent (le *Silence*, le *Chemin d'Ernoa*, la *Femme de nulle part*), démonstration virtuose et utilisation intensive des ressources techniques de son art : ainsi le *Silence* est-il presque entièrement construit sur un flash-black – le personnage principal, dans l'attente d'un rendez-vous galant, se souvenant des circonstances dans lesquelles il a tué sa femme – tandis que *Fièvre* semble travailler presque exclusivement montage et rythme, les deux films se jouant à leur manière de l'espace clos dans lequel ils se déroulent.
- 9 Aussi bien conviendrait-il de redécouvrir aujourd'hui l'œuvre filmée de Louis Delluc à la lumière de ses travaux de critique. Or, comme l'ensemble des cinéphiles de sa génération, il a été frappé par la perfection formelle des films de Thomas H. Ince, de Cecil B. De Mille et de David W. Griffith. Ince, tout particulièrement, à qui il rend un vibrant hommage dans de nombreux articles et dont il loue la pureté des images, l'attention portée au détail et le lyrisme sans grandiloquence. Rythme et gros plan y fondent la possibilité d'une expression proprement cinématographique que le concept-clé de « photogénie » résume à lui seul, photogénie dont Delluc disait volontiers qu'elle se traduisait par une « mise en avant des choses ». Le cinéma français, en revanche, n'a point droit à ses égards car, à la notable exception d'Abel Gance, de Marcel L'Herbier, de Germaine Dulac mais aussi de Max Linder et d'Antoine, la médiocrité à ses yeux l'emporte. La cinéphilie dellucienne, presque exclusivement tournée vers l'Amérique, est donc portée à une exaltation des moyens techniques qui contribuent à faire du cinéma un art autonome, largement émancipé du funeste mimétisme théâtral qui caractérise la production hexagonale.
- 10 Voilà qui permet de regarder les films de Louis Delluc comme autant de tentatives de mise en pratique de ces conceptions cinématographiques. De fait, les meilleures de ses œuvres explorent passionnément les voies ouvertes par le cinéma qu'il aimait. Dans le *Silence* ou la *Femme de nulle part*, il travaille les rapports du passé et du présent, s'efforçant de traduire à l'écran les états d'âme de personnages traversés par le remords ou le doute, et c'est une tentative d'offrir au cinéma les moyens qui l'autorisent à traduire des sentiments qui se passent de paroles. Pour *Fièvre*, il reconstitue l'atmosphère interlope – que l'on retrouve dans certaines nouvelles de *l'Homme des bars* – d'un bouge marseillais. Tourné en dix jours en février 1921, le film connut un grand retentissement en raison de la censure qui le frappa (Delluc fut dans l'obligation d'en modifier le titre original, la *Boue*). La ténuité de l'intrigue, ramenée à sa plus simple expression comme pour mieux faire ressurgir les moyens expressifs du cinéma (une rixe éclate dans le bar et provoque la mort de l'un des personnages), le huis-clos du film, son montage serré, ont été perçus par les contemporains comme un véritable tour de force. À la mort de Delluc, *Fièvre* devait d'ailleurs l'emporter largement au panthéon des critiques, son ultime opus, *l'Inondation*, n'ayant guère été

apprécié en raison d'une intrigue très mélodramatique. Et pourtant, après l'artificialité intentionnelle de *Fièvre* ou du *Silence*, le cinéaste, comme dans *le Chemin d'Ernoa*, retournait aux décors naturels en reprenant à son compte une démarche cinématographique proche de celle d'Antoine dans *la Terre* : un mélodrame sombre qui se déploie dans une nature hostile, admirablement filmée (ici la Vallée du Rhône en crue) où personnages et paysages trouvent une harmonie étonnante, où le réalisme le partage avec l'onirisme, et où Louis Delluc, enfin, apparaît comme le chaînon essentiel entre André Antoine et Jean Vigo.

Filmographie

- 11 *Le Silence* (1920) ; *Fumée noire* (id.) ; *Le Chemin d'Ernoa* (co. René Coiffard, id.) ; *Fièvre* (1921) ; *Le Tonnerre* (id.) ; *La Femme de nulle part* (1922) ; *L'Inondation* (1923).

DESFONTAINES Henri (1885-1931)

- 12 Desfontaines se classe parmi les petits maîtres du cinéma muet français pour qui la principale ambition était moins une affaire de style qu'une volonté de faire correctement son métier, indépendamment du sujet à traiter. Venu du théâtre, il aborde la réalisation vers 1910 et se spécialise dans les reconstitutions historiques. Après la guerre, il s'éloigne des sujets dits « artistiques » et se consacre à des genres plus populaires pour *Éclipse* et, surtout, la série « Pax » de Gaumont : le film policier (*Autour du mystère*, tourné dans les Flandres), la comédie (*Son Altesse* ; *Château historique*) ou encore le mélodrame (*la Fille des chiffonniers*). Desfontaines, qui a travaillé pour le service cinématographique de l'armée, est alors contacté par le Ministère des Colonies pour participer à une mission de propagande cinématographique en Afrique Équatoriale Française. À son retour, il rejoint la Société des Cinéromans où, sous les auspices de Louis Nalpas, il réalise plusieurs films à épisodes, parmi lesquels *Belphégor*, sur un scénario d'Arthur Bernède, dont l'esprit feuilletonesque enthousiasme les foules, et *le Capitaine Rascasse*, savoureux cocktail d'humour et d'aventures interprété par un Gabriel Gabrio haut en couleurs. Le cinéma de Desfontaines se caractérise surtout par un évident souci de clarté dans la réalisation, la sobriété de la direction d'acteurs, mais aussi un certain talent pour capter l'atmosphère des lieux qu'il filme (la ville minière d'*Autour du mystère*, la cité des chiffonniers de Montmartre, sans oublier bien sûr le musée du Louvre dans *Belphégor*). Tandis que de sérieuses difficultés financières compromettent l'avenir des Cinéromans, Henri Desfontaines, renonçant au film à épisodes, choisit de commémorer les dix ans de l'armistice à travers *le Film du poilu*, mélange de fiction et d'images d'actualité qu'il lègue aux générations futures. Ce sera sa dernière mise en scène. Deux ans plus tard, il revient au métier d'acteur sous la direction de ses amis Fescourt (*la Maison de la flèche*) et Tourjansky (*l'Aiglon*) puis meurt peu de temps après d'une pneumonie.

Filmographie

- 13 *Autour du mystère* (1920) ; *Les Trois Lys* (1921) ; *Chichinette et Cie* (1921) ; *Son Altesse* (1922) ; *La Fille des chiffonniers* (1922) ; *L'Espionne* (1923) ; *L'Insigne mystérieux* (1923) ; *Château historique* (1924) ; *Vers Abéché la mystérieuse* (documentaire, 1924) ; *L'Espionne aux yeux noirs* (1926) ; *Belphégor* (1927) ; *Le Capitaine Rascasse* (1927) ; *Poker d'as* (1928) ; *Le Film du poilu* (1928).

DIAMANT-BERGER Henri (1895-1972)

- 14 Né en 1895, avec le cinématographe, Henri Diamant-Berger lui voue très tôt son existence. Après des débuts dans le journalisme, il écrit quelques scénarios sous les conseils d'Eugène Gugenheim, co-fondateur de la Société des Auteurs et des Gens de

Lettres. Sa rencontre, au début des années dix, avec André Heuzé, pionnier du cinéma français, qui offre à ce jeune homme une place privilégiée dans son équipe de tournage, s'avère déterminante. Leur collaboration se poursuit lors de la création de l'hebdomadaire illustré *Le Film* en 1914. Simple critique dans un premier temps, Diamant-Berger est nommé rédacteur en chef dès 1916. Mais Heuzé ne pouvant plus diriger la revue en ces temps de guerre, son disciple, rapatrié pour cause de blessure, prend sa succession. Diamant-Berger réunit autour de lui les jeunes cinéastes et les intellectuels français, tels Abel Gance, Jacques Feyder, Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Germaine Dulac, ou encore Colette. En 1917, il confie le poste de rédacteur en chef à son ami Louis Delluc. Tous partagent la même ambition, « [se] débarrasser de la médiocrité qui sévit dans [leur] milieu », afin de démontrer que le cinéma est un art. Diamant-Berger réalise alors des films de moindre qualité, selon son propre aveu, tout en défendant les idées de Riccioto Canudo. Ses amitiés avec Louis Delluc, figure de l'avant-garde des années vingt, et Raymond Bernard, cinéaste populaire, symbolisent parfaitement cette duplicité *a priori* contradictoire et pourtant caractéristique de ce jeune critique cinéaste.

- 15 Enfant prodige, Diamant-Berger ne l'est pas, cependant sa précocité apparaît tout à fait remarquable. À 25 ans, il a déjà mis en scène de nombreux films, écrit divers scénarios et deux ouvrages théoriques sur le cinéma, dirigé pendant trois ans l'une des plus prestigieuses revues cinématographiques de l'époque. Au début des années vingt, cette soif de travail le conduit à la tête d'un projet considérable, l'adaptation à l'écran du plus célèbre roman d'Alexandre Dumas, *les Trois Mousquetaires*. Sans doute, a-t-il hérité ce goût pour le grand spectacle d'André Heuzé, lui-même réalisateur de la première version du *Bossu* en 1913. Ambitieux, Diamant-Berger prépare, lui, un film de douze épisodes d'une heure chacun, et réunit d'énormes moyens pour sa réalisation, sans oublier une importante campagne de publicité. Qu'il s'agisse du critique ou du cinéaste, la presse spécialisée ne cesse de le mettre au devant de la scène. En 1921, *Cinémagazine* publie non seulement nombre de ses articles sur les spécificités du cinéma, mais aussi des reportages décrivant les diverses étapes de tournage des *Trois Mousquetaires*. « Tour à tour journaliste, critique d'art, metteur en scène visualisateur comme il aime à se qualifier, M. Diamant-Berger est parmi les plus entreprenants et les plus actifs, un des hommes sur lesquels l'industrie cinématographique peut le plus compter », se plaît à écrire un confrère de *Cinémagazine* pour le présenter en 1921. Impossible alors d'ignorer l'ascension populaire du cinéaste, il conquiert un large public avec les aventures de d'Artagnan, dont les acteurs deviennent de véritables vedettes. Ils sont régulièrement en couverture de *Cinémagazine*, accordent de nombreuses interviews, et leurs admirateurs peuvent se fournir en cartes postales à leurs effigies. Au vu de ce succès Pathé-Consortium, qui traverse des difficultés financières, décide de produire d'autres grands films. Denis Ricaud, nouvel administrateur général de la société, lance un programme de « superproductions ». Bernard Deschamps tourne *l'Agonie des Aigles*, Le Prince réalise *l'Empereur des Pauvres*, quant à Diamant-Berger, il prépare la suite des *Trois Mousquetaires*. Pour *Vingt Ans Après*, il met à nouveau en place un décor et une machinerie considérables. Plus de 12 000 mètres de pellicule sont tournés, 3 000 perruques sont confectionnées pour les nombreux figurants et artistes, 35 acteurs forment sa troupe régulière qu'il déplace des reconstitutions aux décors naturels, comme le château de Chenonceaux. Ce deuxième volet, d'environ trois millions de francs, sort pour Noël 1922. Unissant encore une fois le succès public au poids financier, Diamant-Berger assoit sa réputation de cinéaste populaire et force l'admiration des

Américains. Il va d'ailleurs s'expatrier, entre 1924 et 1926, acceptant la proposition de Jules Brulatour, administrateur de la Paramount. Pourtant, il est amené à se défendre contre ce que sous-entend l'étiquette de « cinéaste populaire » pour « le tout Paris ». Diamant-Berger déclare alors ne pas croire à l'opinion de cette élite, pour lui « *Vingt Ans Après* est un film de cape et d'épée qui espère amuser les plus grandes masses possible sans abdiquer toute prétention artistique ». En effet, s'il conçoit le cinéma comme un spectacle vivant sous le regard du public, il n'en reste pas moins un art pour lequel il s'est battu en tant que critique.

- 16 Ses ambitions artistiques apparaissent plus particulièrement dans son projet de réaliser un film sans aucun titre. Selon lui, « le jour où l'on écrit directement pour le cinéma, les idées se présentent de telle sorte que les titres sont rares ». En ce sens, il prône la puissance expressive de l'image comme spécificité de l'art cinématographique. *Le Mauvais Garçon* n'est cependant pas accepté par les exploitants tel qu'il l'a conçu. Il doit ajouter des titres s'il souhaite voir son film dans les salles. Ayant pris le risque de le financer, l'artiste concède ses ambitions au producteur après avoir provoqué une certaine polémique entre les critiques favorables à son idée et ses détracteurs. Malgré cet échec, *le Mauvais Garçon* annonce une série de film qu'il produit lui-même, mettant aussi en scène Maurice Chevalier mais dans le registre plus inhabituel de la comédie. Cette initiative est d'ailleurs saluée par la critique.
- 17 Notons qu'à travers les Films Diamant, Henri Diamant-Berger participe d'une façon différente à la cinématographie française. Il produit par exemple *le Petit Café* (1919) de Raymond Bernard, *Un fil à la patte* (1924) de Robert Saindreau, *Paris qui dort* (1923) de René Clair, ou encore *Les Transatlantiques* (1927) de Pierre Colombier. Sa société lui donne l'occasion de tendre la main à de jeunes talents comme René Clair, de soutenir un ami comme Bernard, ou d'offrir aux spectateurs le premier film français de Max Linder. Mais prenant part à la production, l'écriture ou la réalisation, Diamant-Berger endosse des rôles plus ou moins conciliables. Il se retrouve dans une position inconfortable. Au lieu de jouir d'une liberté de création plus grande, il est partagé entre son souci artistique et la nécessité de rentabiliser son investissement. Par ailleurs, cette volonté d'aborder le cinéma à la fois à travers la critique, le scénario, la mise en scène et la production, rend délicate toute tentative de cerner ce jeune homme souvent taxé d'opportuniste, de « touche à tout ». Pourtant cette image n'empêche pas les critiques d'être en attente face à lui. À propos de *l'Affaire de la Rue Lourcine*, André Tinchant regrette « la banalité (du) film de Diamant-Berger, duquel nous sommes en droit d'espérer plus d'originalité ». Paradoxalement, réalisateur en majorité de comédie, il recueille les suffrages de la critique grâce au drame. *L'Emprise*, par exemple, force l'admiration des plus sceptiques. Robert Tréville apprécie « cette étude d'âme [...] bien traitée et bien réalisée en action cinématographique. Si Diamant-Berger ne nous [donnait] que des films de cette tenue intellectuelle, il serait un des premiers réalisateurs français », précise-t-il. Cette ambiguïté qui l'entoure donc, lui permet d'avoir un double statut dans le cinéma français des années vingt. À la fois défenseur du cinéma comme art et cinéaste populaire, Diamant-Berger rassemble deux univers considérés comme antagonistes aujourd'hui. Or, la confiance que lui ont accordé des comédiens comme Aimé Simon-Girard, Albert Préjean, Mistinguett, Maurice Chevalier ou encore Edna Purviance, montre l'enjeu de ce double statut. Homme de théâtre, art noble, comme vedette de music-hall, acteur mondialement reconnu, tous l'ont suivi, lui donnant ainsi l'opportunité de participer pleinement à la cinématographie française des années vingt.

- 18 Par la suite, l'union du grand public et de l'art, comme il l'entend, ne se retrouve pas. Sa carrière se ponctue de succès, comme la version parlante des *Trois Mousquetaires* (1932), de films plus ou moins réussis artistiquement comme *Arsène Lupin Détective* (1937), et de comédies légères, telles que *Tout s'arrange* (1931), ou *Mon curé chez les pauvres* (1956). Il devient peu à peu « un des sans gloire des artisans français, ceux qui ont livré leurs batailles sur le front du commerce » (Michel Aubriant, 1959).

Filmographie

- 19 *Les Trois Mousquetaires* (1921) ; *Vingt Ans Après* (1922) ; *Le Mauvais Garçon* (1923) ; *Gonzague* (id.) ; *Boubouroche* (id.) ; *Jim Bougne Boxeur* (id.) ; *L'Affaire de la Rue Lourcine* (id.) ; *Le Roi de la Vitesse* (1924) ; *L'Emprise* (id.) ; *Rue de la Paix* (1927) ; *Éducation de prince* (id.).

DINI Gennaro

- 20 Né à Naples, Gennaro Dini vient se fixer sur la Côte d'Azur. Il se marie à une jeune étudiante russe, Nina Orlove. Diplômé, ingénieur, architecte, sculpteur, musicien, peintre, il aborde le cinéma comme interprète de nombreux cinéromans tournés aux studios de la Victorine avec son épouse et leur fils Mario. On les trouve aux génériques du *Secret d'Alta Rocca* et de *Reine Lumière*. Dini s'initie à la prise de vues et s'adonne passionnément à la photographie aux côtés de Luitz-Morat. Il conçoit des affiches, notamment celle de *Valencia*, film allemand de Jaap Speyer avec Jean Murat.
- 21 De toute la production de Dini, deux films ont été retrouvés, un film muet, *Romanetti ou le Roi du maquis* (1924) et un film sonore, *les Vagabonds magnifiques* (1931). Le premier est un documentaire mêlé de fiction. Le réalisateur vient interviewer en Corse un bandit réputé. Il le présente et ce dernier raconte ses exploits. Commence alors une fiction interprétée par des acteurs connus du grand public. La conception du sujet est originale. Il y manque une conscience politique mais on entrevoit ce qui aujourd'hui s'est vulgarisé sur les écrans de télévision. Le film est de ce point de vue d'une grande modernité. Dans la restauration entreprise par les Archives du Film et la Cinémathèque de Corse, les scènes où apparaissent René Poyen, plus connu sous le nom de Bout de Zan, ont disparu. Le tournage en 1924 a fait grand bruit dans la presse de l'époque. Faire un film sur un bandit condamné à mort ! Un bandit très médiatique puisqu'en 1925, il reçoit Abel Gance dans le maquis lors du tournage de *Napoléon*. *Romanetti* a-t-il été censuré ? En tout cas, le film ne sortira qu'après le décès de Romanetti en 1926 et sous un nouveau titre, *Hors-la-loi*.
- 22 Auteur complet, Gennaro Dini écrit ses scénarios et dessine lui-même ses décors. Il crée la Société des Films Dini domiciliée à Nice. Ces films témoignent d'une prédilection pour les sujets populaires et les mélodrames. Après deux films parlants, la carrière de Dini se termine en 1932.

Filmographie

- 23 *Expiation* (autre titre : *Paternité*, 1922) ; *La Nuit d'un vendredi 13* (1923) ; *Romanetti* (autre titre : *Le Roi du maquis*, 1924, exploité en 1926 sous le titre *Hors-la-loi*) ; *Âme de femme* (autre titre : *Leurs destinées*, 1926) ; *Les Capes noires* (autres titres : *Amour de perdition ou Justice*, tourné au Portugal, 1928) ; *Quand l'ombre descend* (1929).

Distribution

- 24 La distribution occupe une place centrale et déterminante dans l'activité cinématographique : ce sont en effet les distributeurs qui maîtrisent la mise des films sur le marché, c'est-à-dire, indirectement, la composition des programmes offerts aux

spectateurs. Le distributeur Charles Gallo définit ainsi, en 1928, son secteur d'activité comme « l'organisme régulateur de l'industrie » cinématographique.

- 25 Le système de la distribution des films tel qu'il existe dans les années vingt remonte à 1907, date à laquelle Charles Pathé a remplacé, le premier, la vente de films, qui avait cours jusqu'alors, par leur location. Ce moment historique fut celui de la disparition progressive du cinéma forain, qui fonctionnait sur l'achat direct des films au producteur, et de l'émergence de l'économie moderne du spectacle cinématographique, organisée autour des trois pôles de la production, de la distribution et de l'exploitation dans des salles spécifiquement destinées aux projections cinématographiques.
- 26 Jusqu'à la Première Guerre mondiale, la location des films ne dispose pas de cadre réglementaire autre que celui du Code civil, qui régit la responsabilité contractuelle. Les termes des contrats entre producteurs et distributeurs et entre distributeurs et exploitants pouvaient donc varier sensiblement d'un cas à l'autre. C'est en février 1919 que la section des loueurs de la Chambre syndicale française de la cinématographie adopte le premier « règlement des loueurs », qui constitue le premier pas vers une harmonisation des pratiques dans le domaine de la location, et donc vers la mise en place d'une *police des mœurs* au sein de la corporation. À la fin des années vingt, d'intenses négociations aboutissent à des modifications, qui restent marginales, de ce règlement.
- 27 Le paysage de la distribution dans la France des années vingt est très varié. On compte environ 450 agences de location (dont plus de la moitié à Paris), qui correspondent en fait à près de 180 groupes, réunissant parfois plusieurs raisons sociales.
- 28 On trouve environ vingt sociétés étrangères de distribution établies à Paris. Les firmes américaines sont une quinzaine à s'installer en France, comme dans les autres grands pays européens, dans le courant des années vingt. Quelques distributeurs indépendants, tout d'abord, se lancent seuls dans l'aventure, comme Fred Kellerman et sa société Excella Film. Plus couramment, les sociétés de petite ou de moyenne importance se sont regroupées et se sont fait représenter par des intermédiaires, comme le Français Jacques Haïk, concessionnaire, entre autres, de Columbia. De leur côté, les *majors* se donnent davantage de moyens en créant des sociétés françaises, ce qui leur permet de distribuer non seulement leur production, mais aussi des films français ou d'autres nationalités. C'est ainsi que Paramount, Fox-Film, Universal, United Artists, Erka Prodisco, First National et Vitagraph, le distributeur de Warner Bros., ont toutes une agence parisienne, ou même une filiale constituée en société anonyme française, comme Fox-Film, Universal, Vitagraph ou la société française Paramount, dirigée par Adolphe Osso. Il existe enfin un cas d'alliance entre une société américaine et une société française : l'association Gaumont-Metro-Goldwyn, scellée en 1925, mais qui prend fin en septembre 1928, les deux sociétés reprenant leur indépendance et la firme américaine, devenue la Metro-Goldwyn-Mayer, gardant une agence à Paris.
- 29 Les sociétés allemandes de distribution installées à Paris sont essentiellement au nombre de trois. La plus importante est l'Alliance cinématographique européenne (ACE), société française créée en 1926 par des distributeurs allemands, dans le but de diffuser largement la production d'outre-Rhin, et en particulier celle de la Ufa, à laquelle elle est affiliée. L'ACE devient rapidement le plus important distributeur de films allemands sur le marché français, avec son concurrent direct la Luna-Film. De taille plus modeste, la Mappemonde-Film distribue aussi bien des films allemands que

des films anglais. Les distributeurs britanniques n'étant pas implantés en France, la distribution des films d'outre-Manche est en effet confiée à des firmes américaines, allemandes ou françaises, comme c'est le cas, par ailleurs, pour les films italiens.

- 30 Du côté français, les deux firmes dominantes sont les Établissements Louis Aubert et la société des Cinéromans de Jean Sapène, qui dirige en outre la société Pathé-Consortium-Cinéma (PCC) depuis 1924. À eux deux, ces groupes contrôlent la diffusion de plus du quart de la production française sur le marché national. Ils ne sont véritablement concurrencés dans ce domaine que par Alexandre Kamenka, qui dirige la société des Films Albatros et contrôle le distributeur Armor. Ces trois sociétés sont d'ailleurs des sociétés de production, qui pratiquent donc l'auto-diffusion, suivant en cela l'exemple des *majors* hollywoodiennes. Il faut noter, à cet égard, la trajectoire originale de Louis Aubert, qui est distributeur et exploitant au départ, avant de devenir producteur, à la différence de Kamenka et de Sapène, qui se sont assuré, avec l'acquisition d'un circuit de distribution, un débouché pour leur propre production.
- 31 Ces trois sociétés doivent néanmoins compter, en ce qui concerne la distribution des films étrangers, avec d'autres firmes de taille moyenne, qui font preuve d'un certain dynamisme et réussissent à s'imposer sur le marché en se spécialisant plus ou moins dans la distribution de films allemands – les Films ANC d'Alex Nalpas, la Sofar, l'Est-Europe-Films de Giovanni Seyta – ou américains – Félix Méric –, voire en conservant un certain éclectisme, comme les Sélections Maurice Rouhier, les Établissements Georges Petit, la Star Film de Charles Gallo et Jean de Rovera, ou la Super-Film de Roger Weil. Il existe aussi un grand nombre de petites firmes – en général des sociétés de production – qui distribuent occasionnellement ou régulièrement des films, mais le plus souvent en très petit nombre, et qui peuvent rester quelques années sans activité de distribution.
- 32 On note enfin l'apparition furtive, mais significative, des réseaux cinéphiles – ciné-clubs, salles et revues spécialisées – sur le marché de la distribution à la fin des années vingt. Le Studio 28, le Studio des Ursulines, le Vieux-Colombier ou le Ciné-Club de France, par exemple, pratiquent ainsi une forme de distribution-exploitation spécifique de la diffusion des films d'avant-garde et de recherche et, marginalement, des films soviétiques autorisés par la censure. Ces films trouvent ainsi de plus en plus de réseaux structurés susceptibles de leur assurer une diffusion échappant à la confidentialité des cercles cinéphiles et de rééquilibrer la distribution, tout au moins à Paris, en diffusant une part plus large de films de recherche, tout en diminuant, au profit d'autres cinématographies, la part, ailleurs écrasante, des films américains et allemands.
- 33 Par le biais de la distribution, c'est en fait une bataille entre producteurs qui se joue. Les sociétés américaines de distribution établies à Paris sont en effet les têtes de pont de la concurrence hollywoodienne, dans sa stratégie de pénétration des marchés européens; il en est de même pour les sociétés allemandes. De leur côté, les distributeurs français ne disposent pas de semblables structures pour l'exportation. En 1928, par exemple, les films français représentent moins de 16 % des importations américaines et 10 % des importations allemandes, alors que les films américains et allemands représentent respectivement 55,7 et 21 % des importations françaises. Cette inégalité de traitement reflète la solide organisation commerciale des firmes américaines et allemandes, par ailleurs liées entre elles par des accords bilatéraux. Les firmes françaises sont loin de pouvoir faire face à une concurrence si fortement structurée.

- 34 Il faut ajouter à cela un relatif éparpillement du champ de la distribution en France. Pour la saison 1927-1928, par exemple, 54 distributeurs se partagent la distribution de 440 films, ce qui donne une moyenne à peine supérieure à 8 films par distributeur. Près de la moitié des sociétés présentes sur le marché ne distribuent en effet qu'un ou deux films durant cette saison, ce qui confirme l'existence d'une structure à deux vitesses : les petites sociétés de distribution et les distributeurs occasionnels – producteurs, ciné-clubs, voire cinéastes... – coexistent avec des firmes de très grande taille, françaises ou étrangères, qui se partagent l'essentiel du marché. Cette coexistence témoigne de la vitalité des petites structures et de la subsistance, dans les années vingt, d'une relative ouverture du marché du film, qui n'est pas encore monopolisé par les grandes sociétés. À cet éparpillement correspond néanmoins un encombrement du marché, qui rend difficile l'amortissement des films.
- 35 Suivant les catégories de films et les types de société, les modes de distribution varient considérablement. La distribution des films américains est nettement plus concentrée que celle des films français, éparpillée entre de nombreuses firmes de petite ou de moyenne taille. Les dix principales sociétés françaises contrôlent ainsi moins du tiers du marché en 1927-1928, alors que les sept principales sociétés américaines distribuent près de la moitié des films.
- 36 Ainsi structuré, le marché français du film présente, durant les années vingt, un visage très mouvant. Il se rétracte au cours de la décennie, en passant d'une moyenne d'environ 700 films distribués par an jusqu'en 1925 à moins de 600 films par an de 1926 à 1928, avant la crise provoquée, en 1929, par l'arrivée des premiers films parlants. C'est en partie pour cette raison que la part des films français sur le marché national est en sensible augmentation : elle passe de 10 à 16,5 % dans la seconde moitié de la décennie, malgré la stabilisation de la production, durant cette même période, entre 80 et 90 films. La situation n'est certes pas brillante, et le film français apparaît nettement dominé sur son propre marché ; mais il fait preuve d'un dynamisme certain qui lui permet d'opposer une résistance à cette domination, et qui contredit les discours alarmistes de la presse spécialisée.
- 37 La part des films américains ne cesse de décroître tout au long de la décennie : en passant de 85 à 55,7 %, elle perd plus du tiers de son importance. Cette diminution est particulièrement sensible à partir de 1927, date à laquelle les films allemands font une percée spectaculaire sur le marché français en triplant leur part, qui passe de 5,7 % en 1926 à 15,7 % en 1927, propulsant la production allemande en deuxième position derrière les films américains, et devant les films français. En 1928, malgré la poursuite de la progression française, les films allemands confirment cette deuxième place en grignotant encore des parts de marché, pour arriver au cinquième des films distribués en France. Enfin, les films en provenance d'autres pays européens, parviennent à se hisser à une place non négligeable : de moins de 4 % de parts de marché jusqu'en 1925, ils atteignent entre 7 et 8 % à la fin de la décennie. Cette progression est d'abord soutenue par les importations de films italiens, qui s'essouffent cependant à partir de 1927, et dont la relève est prise par les films britanniques.
- 38 Dans ce contexte, les grands circuits de distribution se caractérisent par des pratiques commerciales agressives, qui font l'objet de violentes critiques de la part des exploitants. Leurs doléances visent essentiellement les grandes sociétés américaines, qui ont sur le marché une position privilégiée, puisque les productions qu'ils louent à

l'étranger sont déjà, pour la plupart, largement amorties par les bénéfices réalisés aux États-Unis, ce qui leur permet de pratiquer des tarifs très bas, proches du *dumping*.

- 39 Les deux pratiques les plus couramment dénoncées sont le *block-booking* et le *blind-booking*. Le *block-booking* (ou « programmation en bloc ») consiste à louer les films en série et non individuellement ; l'exploitant qui veut s'assurer la location de la superproduction incontournable se trouve ainsi dans l'obligation de louer en même temps un ensemble de films de moindre envergure et de moindre rentabilité. Cette pratique est permise par le fait que les grands distributeurs américains sont intégrés dans des *majors* à concentration verticale, et que leur rôle est par conséquent d'écouler la production du studio. Pour chacun de ces studios, le *block-booking* permet donc de s'assurer artificiellement une place importante sur le marché. Mais il trouve aussi son sens dans la politique concertée des producteurs et distributeurs américains, en créant ainsi une dépendance du marché français à l'égard de la distribution américaine, prise collectivement. Le *blind-booking* (ou « location à l'aveugle ») est le corollaire du *block-booking*. Il consiste, puisque la production d'une société est louée en bloc, à ne présenter aux exploitants, en projection corporative, qu'une partie de cette production, voire seulement la superproduction qui draine derrière elle les films de moindre importance. Les exploitants sont ainsi contraints de louer des films qu'ils n'ont pas vus, d'autant plus que les présentations corporatives prennent, à la fin des années vingt, une tournure particulière : les distributeurs les suppriment bien souvent purement et simplement, et quand les films sont tout de même présentés, il devient courant que les sociétés de distribution, au lieu de programmer plusieurs films à la même séance, présentent un film par jour, rendant impossible à l'exploitant l'exécution de sa tâche de visionnement. Il n'existe aucune législation empêchant ce genre de pratiques, que ce soit au niveau national ou au niveau international.
- 40 De même, aucune réglementation n'empêche les distributeurs de remanier le montage des films. Universal présente ainsi à Paris, en juin 1928, deux versions du film *l'Homme qui rit* : l'une dont la fin est conforme au roman d'Hugo, et l'autre dotée d'un *happy end*. Les firmes américaines n'ont pas le monopole de cette pratique : le distributeur français P.-J. de Venloo impose ainsi à Jean Grémillon, réalisateur de *Maldone* (1927) et à Charles Dullin, producteur et interprète du film, d'accepter « tous les sacrifices qu'il jugerait nécessaires afin d'assurer la pleine réussite commerciale du film ». Cela signifie, en fait, l'établissement d'une seconde version, remontée et sensiblement plus courte, de manière à plier l'œuvre aux normes esthétiques et matérielles de l'exploitation commerciale. Mais il arrive que cette modification du montage soit dissimulée au public. La version de *la Danse rouge* (Raoul Walsh, 1928) présentée par la Fox-Film à Paris en octobre 1928 diffère ainsi sensiblement de celle présentée à Londres deux mois plus tôt : par un remontage et une substitution des intertitres, qui permettent au film de conserver à peu près la même longueur et, surtout, d'obtenir le visa d'exploitation, l'intrigue, qui se situait en Russie au moment de la révolution de 1917, est transposée dans un pays imaginaire agité par des conspirations de palais. Dans un autre registre, le film allemand *Loulou* (Georg Wilhelm Pabst, 1928) est tellement transformé pour sa distribution en France qu'il en est rendu méconnaissable pour ceux qui l'ont vu en Allemagne. Les transformations vont dans le sens d'une moralisation de ce film sulfureux : la maîtresse de l'héroïne devient son amie d'enfance, son amant n'est plus le fils, mais le secrétaire de son mari, et la dernière séquence, où Loulou s'abandonne avec extase entre les mains meurtrières de Jack l'Éventreur, est tout simplement supprimée,

cette version *ad usum Delphini* se terminant sur le défilé de l'Armée du Salut, qui suggère le repentir et le rachat de la femme perdue...

- 41 La presse spécialisée a beau s'émouvoir, régulièrement, de ces « tripatouillages », comme du maintien du *block* et du *blind-booking* et de la suppression des présentations, les grands circuits de distribution font régner, au sein du marché français du film, un ordre dont ils sont les seuls maîtres.
- 42 La distribution des films d'avant-garde n'échappe pas à ces problèmes, comme le montre l'exemple de Jean Epstein. Epstein dirige sa propre société de production – les Films Jean Epstein –, mais cette société, déjà endettée, n'est pas en mesure d'assurer la distribution de ses films. Ainsi, pour *la Chute de la Maison Usher* (1928), il doit faire appel à un intermédiaire – Giovanni Seyta, qui dirige la petite société Est-Europe-Films – pour assurer sa distribution. Bien que ne faisant pas partie des grands circuits, Seyta impose à Epstein le principe d'une distribution en deux versions : celle du montage original effectué par Epstein, et une autre, remontée et augmentée de quelques intertitres, destinée au public moyen. En outre, Seyta insiste auprès d'Abel Gance pour qu'il rédige une préface au film, de manière à faire du nom de l'illustre réalisateur un élément supplémentaire de publicité.
- 43 Epstein se retrouve d'ailleurs dans la même situation pour la distribution de ses trois films précédents : *Mauprat* (1926), *Six et demi onze* et *la Glace à trois faces* (1927). Il se trouve pris dans un engrenage dont le point de départ est une dette qu'Epstein est dans l'incapacité de rembourser. Sa créancière rachète donc, en échange d'une partie de sa créance, la propriété de ces trois films. Le contrat, signé en février 1929, stipule que, s'il est prévu de consulter Epstein avant un éventuel remontage de ses films, c'est l'avis de la nouvelle propriétaire qui l'emporterait en cas de désaccord. Ainsi, le réalisateur-producteur, surendetté, se retrouve dépouillé non seulement du contrôle financier, mais aussi du contrôle matériel et moral sur la diffusion de ses œuvres.
- 44 Il existe pourtant de petits distributeurs plus désintéressés, et surtout plus respectueux des œuvres qu'ils diffusent. Epstein reçoit ainsi, en 1928, une proposition de Maurice Champel, directeur d'une société de distribution bordelaise spécialisée dans « les films de valeur » et qui connaît une expansion certaine à la fin des années vingt. Champel souhaite distribuer *la Chute de la Maison Usher*, dans le cadre d'une politique de distribution relativement originale, qui consiste à sortir en exploitation publique et commerciale des films ordinairement classés à l'avant-garde. Il parie donc sur la viabilité de ces films dans le système de la distribution commerciale, qui les ferait échapper à la confidentialité des ciné-clubs. Peut-être Epstein aurait-il apprécié de voir son œuvre ainsi mise en valeur, mais cette proposition lui parvient à un moment où d'autres se sont déjà saisis de sa distribution.
- 45 Cette subtile conciliation des impératifs commerciaux et d'une véritable prise en compte des qualités intrinsèques des œuvres est cependant rare, dans un contexte où la distribution des films en France est essentiellement dominée par des firmes, puissantes ou non, pour lesquelles le film est avant tout un objet de commerce.

Documentaire

- 46 Le documentaire a quelque peine à se trouver une place dans la France des années vingt. Les premiers films de Lumière semblaient lui tracer une voie royale, mais les opérateurs se limitèrent longtemps à la simple chasse aux images, tandis que le spectacle cinématographique s'appliquait délibérément à concurrencer le théâtre ou le roman. Le mot, dont on trouve la trace en français depuis 1911, ne s'installera que vers

1926 après un détour par l'anglais et son adoption par John Grierson. Le double programme généralisé fait la part belle au long métrage, sacrifiant le plus souvent le court métrage, domaine d'élection du documentaire, obligé de se réfugier dans les entreprises soucieuses de leur personnel, les institutions éducatives, et, vers la fin de la décennie, dans les salles dites « d'avant-garde ». Qu'il soit éducatif ou artistique, le documentaire, produit d'une commande ou du mécénat, a laissé plus de traces dans les catalogues ou dans la presse que dans les archives : à titre d'exemple, les documentaires réalisés par le grand cinéaste Jean Grémillon ont disparu, à l'exception de *Chartres* (1923).

- 47 Bien que certains films puissent glisser d'une catégorie à une autre, on peut distinguer quatre courants principaux : scientifique, exotique (dit « au long cours »), populiste, expérimental (ou « d'auteur »).

Le documentaire scientifique

- 48 Très tôt, le cinéma s'est intéressé aux phénomènes scientifiques, et particulièrement à ceux qui échappent à la vision directe. Le pionnier incontestable de la microphotographie fut, dès 1911, le Dr Jean Comandon (*la Vie des microbes dans un étang*, 1930). Son nom fut éclipsé par un autre aventurier de l'observation du monde animal, Jean Painlevé (*la Pieuvre*, 1928 ; *le Bernard-l'hermite*, 1930), dont la carrière se poursuivit jusque dans les années soixante.

- 49 On peut classer dans cette rubrique les films de vulgarisation scientifique, destinés à l'enseignement scolaire ou post scolaire, dont le propagandiste infatigable fut Jean Benoit-Lévy (*Pasteur*, 1922, co. Jean Epstein), par ailleurs connu pour ses films romanesques à sujet colonial ou éducatif.

Le documentaire au long cours

- 50 C'était le temps de l'Empire, dont l'exposition coloniale de 1931 fut l'apogée. C'était aussi le temps de l'automobile, qui expérimentait ses techniques lors de « croisières » continentales, tout en assurant la publicité des marques. La palme revient à Citroën dont on retiendra, pour ces années, la Traversée du Sahara en autochenilles (Paul Castelnau, 1923) et la Croisière noire (Léon Poirier, 1926). L'Afrique fut parcourue en tous sens, et quelques titres connurent un succès éphémère ou durable, comme *Voyage au Congo* (1929), de Marc Allégret, qu'accompagnait André Gide, *Voyage au désert* (1929), de Pierre Ichac, *Chez les buveurs de sang* (1931) du baron Gourgaud.

Le documentaire « populiste »

- 51 Il faut prendre le mot « populiste » dans le sens qu'il avait alors. C'était un courant littéraire (doté d'un prix) qui se proposait de prendre ses sujets parmi les classes sociales oubliées de la « grande » littérature. Sans revendiquer d'affinités particulières, certains documentaires peuvent relever de cette tendance. Ils s'attachent en particulier au Paris populaire et à sa banlieue, s'aventurant parfois en province. *Les Halles* (1927), de Boris Kaufman, frère de Dziga Vertov est caractéristique du genre, mais l'influence de l'auteur, opérateur de talent, s'étend bien au-delà. Citons encore *la Zone* (1928), de Georges Lacombe, *Harmonies de Paris* (1928), de Lucie Derain, *Visages de Paris* (1928), de René Moreau, *Paris-Cinéma* (1929), de Pierre Chenal, *Autour de l'argent* (1929) de Jean Dréville (deux films sur les coulisses du cinéma), et surtout *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929), de Marcel Carné. *La vie des travailleurs italiens en France* (1926), de Jean Grémillon, perdu comme les autres films du même cinéaste, reste le simple indice d'un patrimoine disparu. Un véritable chef-d'œuvre, *études sur Paris* (1929), d'André

Sauvage, retrouvé tardivement, témoigne de la vitalité d'un courant qui s'égara ensuite peu à peu, au cours des années trente, dans une mythologie française figée.

Le documentaire d'auteur

- 52 « Documentaire » était une appellation flottante, qui recouvrait les exposés les plus laborieux tout autant que les films fascinés par le mouvement, les objets, le réel directement photographié, sans forcément distinguer les formes pures des informations à visée éducative. Fernand Léger, auteur de *Ballet mécanique* (1923), ramassait en une formule – en y incluant les documentaires – ce front commun contre le film commercial dominant : « C'est une réaction directe contre les films à scénario et à vedette ». Très loin de là, la même année, Dziga Vertov formulait le même refus, et en 1923 encore, Robert Desnos s'émerveillait du « va-et-vient des pistons et des bielles » en proclamant son indifférence aux finalités pédagogiques de films très éloignés de l'avant-garde.
- 53 À la fin des années vingt, un mouvement non concerté réunit d'autres cinéastes marqués, eux, par l'effervescence artistique de l'époque. Comme les artistes regroupés dans ce qu'on a appelé l'« École de Paris », composée essentiellement d'étrangers, les cinéastes de cette autre « école » non déclarée venaient souvent d'au-delà des frontières. Boris Kaufman, en correspondance régulière avec son frère, exerça une influence que renforcèrent les films de l'Allemand Walter Ruttmann, et les théories des constructivistes et des futuristes. Assez loin de la définition la plus triviale du documentaire, ces films ont en commun de filmer la réalité en direct pour soumettre le résultat de leurs prises à un montage raffiné.
- 54 Si *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1923) ouvre le bal, il faut attendre le milieu des années vingt pour discerner la tendance. *Jeux des reflets et de la vitesse* (1925), de Henri Chomette (frère de René Clair) précède de peu un film du Brésilien Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures* (1926), qui construit un Paris frénétique comme le Berlin de Ruttmann ou le Moscou de Vertov.
- 55 Les dernières années de la décennie sont particulièrement fécondes, avec Paris célébré comme la ville moderne par excellence : *la Tour* (1928), de René Clair ; *24 heures en 20 minutes* (1928) et *Champs-Élysées* (1929), de Jean Lods, toujours assisté de Boris Kaufman ; *la Marche des machines* et *la Nuit électrique* (1929), de Eugène Deslaw (d'origine ukrainienne), témoignent de ce bouillonnement éphémère qu'on rapprochera de la prospérité parallèle des formes de documentaire plus classique.
- 56 Loin de Paris, quelques films s'inscrivent encore durablement dans l'histoire du documentaire : *À propos de Nice* (1929), de Jean Vigo (associé à l'incontournable Boris Kaufman), subtil mélange de critique sociale et d'audace formelle, accompagné d'un manifeste resté célèbre, ou *Marseille Vieux Port* (1929), du Hongrois Lazlo Moholy-Nagy, un des maîtres du constructivisme.
- 57 Dans la Bretagne profonde, Jean Epstein (né à Varsovie) réalise selon des méthodes inédites *Finis Terrae* (1929), un film souvent rapproché du fameux *Man of Aran* (1934) de Robert Flaherty en oubliant de préciser qu'il le précède de quelques années.
- 58 Malgré un contexte peu favorable (public limité, financement réservé aux entreprises prestigieuses, critique indifférente), la fin des années vingt peut aligner quelques noms essentiels à l'histoire du documentaire français : Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), qui rejoindra John Grierson à Londres ; Jean Painlevé (*la Pieuvre*, 1928), qui associera science et spectacle ; André Sauvage (*Études sur Paris*, 1929), pionnier du direct

et talent prometteur que découragera la courte vue d'André Citroën censurant *la Croisière jaune* en 1932 ; Jean Vigo et Boris Kaufman (*À propos de Nice*, 1929), relais du mouvement européen, l'un théoricien autant que praticien, l'autre technicien hors pair.

DONATIEN (1887-1955)

- 59 Né Charles Émile-Bernard Wessbecher, Donatien est l'artiste le plus multidisciplinaire du cinéma français des années vingt : cinéaste, interprète, producteur, décorateur, costumier, monteur, mais aussi peintre, affichiste et céramiste...
- 60 Fils d'industriels alsaciens, il s'engage dans la décoration de pièces de théâtre après des études artistiques et ouvre en 1918 une boutique et des ateliers à Paris et Deauville. On y apprécie matières précieuses, fleurs, fourrures, fers forgés, étoffes, bibelots et meubles art déco. Il prend le pseudonyme de Donatien, signe des décors de théâtre et accède au cinéma avec *Rose-France* (1919) de Marcel L'Herbier, qui lui offre la conception de ses premiers décors. Donatien se forge alors une solide réputation par l'aménagement d'appartements, la création de meubles, papiers peints ou tissus aux côtés d'une collection d'objets médiévaux et chinois anciens, activité qu'il conservera jusqu'en 1929.
- 61 Après un premier essai mineur (*Une histoire de brigands*) en 1920, il devient l'*alter ego* de Édouard-Émile Violet sur plusieurs titres à des postes différents (décorateur, acteur, costumier, monteur). Le jeune cinéaste a pour égérie Lucienne Legrand, jeune starlette de talent qui est son unique interprète. Ensemble, ils formeront un couple soudé et complice, partageront la vie, la décoration et le cinéma. À l'écart de la profession cinématographique en raison de son indépendance d'esprit, sa personnalité de caméléon est marginale dans le cinéma français des années vingt : il est le *seul* artiste à relier autant de fonctions. On peut parler de cinéma à la première personne, ses créations étant contrôlées par lui, de l'écriture au montage. Une véritable boulimie. Une volonté farouche de tout diriger, de tout maîtriser, d'être un auteur par excellence.
- 62 Son œuvre cinématographique, très éclectique, fait alterner films ambitieux (comme *les Hommes nouveaux*, avec Édouard-Émile Violet, d'après Claude Farrère ou *Pierre et Jean* d'après Maupassant) et films intimistes (*Nantas*, *Simone*) tout en étant très personnelle et même parfois fort singulière. Il doit beaucoup à Louis Aubert, qui l'a soutenu et aidé dans ses productions. Il tourne au Maroc, en Pologne, en Italie, ou en Espagne, accepte même des commandes. Ainsi, il met en scène en 1927 deux fresques historiques à contre-courant de la production française, tournés à Nice : *Florine, la fleur du Valois* (repris à Alfred Machin et Georges Champavert) et *le Martyre de Sainte-Maxence*. Le premier se déroule au XIV^e siècle à l'époque d'Étienne Marcel, tandis que le second se passe en 440... Pour *le Château de la mort lente* (1926), d'après une pièce d'épouvante d'André de Lorde et Henri Bauche, il conçoit des décors de science-fiction, invente des formes excentriques et utilise des matériaux nouveaux. Pour imprimer encore plus son empreinte, il apparaît au générique : on le voit au montage, pellicule entre les mains avec la surimpression *une réalisation de Donatien*. Cette attention pour la typographie se distingue aux génériques et intertitres de ses films qu'il signe comme un tableau, une maquette de décor ou une céramique, une couverture de livre ou une affiche de film. Sa griffe se décline sur toutes ses œuvres.
- 63 De nombreuses photographies de travail témoignent de la méticulosité apportée par Donatien à la décoration dans ses films : meubles et accessoires sont valorisés par des effets de lumière raffinés. En 1925, il souligne l'essence de son approche : « [...] Je suis

surpris, nous avoue Donatien, du peu d'importance que généralement, en France, on accorde à la décoration. Le cinéma est avant tout un régal des yeux ; la composition des tableaux, des ensembles doit donc être l'objet d'un soin particulier. Un des reproches que l'on peut faire à une grande partie de notre production est un manque d'harmonie, de richesse et d'élégance. La faute en revient à ce qu'on ne s'adresse jamais à des spécialistes, à des peintres, à des sculpteurs, à des décorateurs connus. On se contente trop du "ça ira toujours", sans penser que nous sommes à une époque où l'on se doit de ne rien négliger pour faire très bien. » (*Cinémagazine* n° 21, 22 mai 1925). La griffe de Donatien en architecture et décor d'intérieurs, qui n'écarte pas le style « tapissier » avec l'emploi récurrent des tissus, plaquages, tapis et coussins, témoigne d'une modernité peu courante dans le cinéma français.

- 64 Après une collaboration avortée en Allemagne, où il tourne tout de même une partie de *Miss Edith Duchesse* (1928), il revient à Paris et tourne pour la Franco-Film *l'Arpète*, comédie raffinée d'après la pièce de Mirande et Quinson.
- 65 Il met en scène en 1930 *Pogrom* (en Palestine, Tunisie, Grèce et Côte d'Azur) dont le négatif brûlera au laboratoire Éclair à Épinay... En 1932, il réalise avec difficulté son dernier film, *Mon curé chez les riches*, qu'il a déjà adapté avec succès en 1925 avec *Mon curé chez les pauvres*.
- 66 Énigmatique, intransigeant, inclassable, il quitte les studios, ses ateliers et sa boutique pour revenir à la peinture et à la sculpture. Installé dans le Jura, il monte quelques pièces de théâtre, fabrique des objets en céramique. Arrêté par la Gestapo en 1940, il échappe de peu à la déportation.
- 67 En raison de son éclectisme, sa singularité ne sera jamais reconnue tant au cinéma que dans le milieu de la décoration. En définitive, sa personnalité protéiforme et secrète n'a pu se frayer une place dans le gotha cinématographique : à la fois dans le mouvement et en marge.

Filmographie

- 68 *Le Château de la mort lente* (1926) ; *Florine, la fleur du Valois* (1927) ; *Le Martyre de Sainte-Maxence* (id.) ; *Miss Edith duchesse* (1928) ; *L'Arpète* (id.) ; *Pogrom* (1930).
- DREYER Carl Theodor (1889-1968)
- 69 Par la force des choses, compte tenu des possibilités relativement modestes de la production danoise, Carl Dreyer est le premier grand cinéaste européen. Sur les neuf longs métrages muets qu'il réalisa, quatre ont été tournés au Danemark, les cinq autres le furent en Suède, en Allemagne, en Norvège et en France (voir la filmographie ci-après).
 - 70 En avril 1926, Dreyer vient s'installer en France avec sa famille. Il y reste jusqu'en 1934 et réalise deux films : son dernier film muet, *la Passion de Jeanne d'Arc* (1927-1928) et son premier film sonore, *Vampyr* (1930-1932), qui appartient donc à la décennie suivante.
 - 71 Le succès public du *Maître du logis* (1925) incite la Société Générale de Films à prendre Dreyer sous contrat. Cette nouvelle société s'est constituée en 1925 pour reprendre la production interrompue du *Napoléon* d'Abel Gance (1925-1927) après le naufrage de la firme multinationale Westi. Présidée par le comte d'Ayen, dirigée par un émigré russe, Grinieff, la Société Générale de Films demande à Dreyer de célébrer une grande héroïne nationale, Marie-Antoinette, Catherine de Médicis ou Jeanne d'Arc. Dreyer porte son choix sur cette dernière dont on s'apprête à célébrer le cinq centième anniversaire et dont le procès de canonisation est tout proche (1920).

- 72 Les moyens ne sont pas épargnés. Commencé au printemps 1927, le tournage s'étend jusqu'à la mi-novembre de la même année. L'opérateur Rudolf Maté utilise 85 000 mètres de pellicule pour un métrage final de 2 210 mètres. « En novembre 1927, Dreyer confiait à un journaliste que *la Passion de Jeanne d'Arc* avait coûté 7 millions de francs, mais plus tard, après avoir fait les comptes on s'aperçut qu'en réalité 9 millions avaient été engloutis dans la réalisation – somme exorbitante en regard par exemple des 11 millions qu'avait coûté le *Napoléon* d'Abel Gance avec ses gigantesques scènes de bataille et ses projections sur triple écran. » (M. Drouzy).
- 73 Le montage de *la Passion de Jeanne d'Arc* se termine au printemps 1928. Le film est présenté à Copenhague le 21 avril et sort commercialement à Paris le 25 octobre. Il provoque un choc : sa forme cinématographique déroute le grand public tout en éblouissant les cinéphiles et les cinéastes.
- 74 Le film de Dreyer repose en effet sur des contrastes violents. Il déploie un avant-gardisme agressif qui se manifeste par des angles de prise de vues insolites, un décor outrageusement stylisé, un découpage morcelé utilisant presque uniquement le gros plan et un montage savant. Il frappe par son approche quasi documentaire des visages nus. Ce réalisme direct, cru, brutal, est rendu possible par l'usage de l'émulsion panchromatique et par l'absence de tout maquillage.
- 75 Le mélange détonnant de sophistication et d'appréhension directe des apparences représente l'un des deux paradoxes de *la Passion de Jeanne d'Arc* ; le second, le plus immédiatement évident, étant d'avoir réussi à faire d'un procès, et donc de la parole, la matière d'un film muet. L'ultime chef-d'œuvre du cinéma muet français appelle curieusement le cinéma sonore.

Filmographie

- 76 *Blade af Satan Bog* (Pages arrachées au livre de Satan, 1919-1921) ; *Prästänkan* (la Quatrième alliance de Dame Marguerite, 1920) ; *Die Gezeichneten* (Aimez-vous les uns les autres, 1921-1922) ; *Der Var Engang* (Il était une fois, 1922) ; *Michael* (Mikael, 1924) ; *Du skal aere din Hustru* (Le Maître du logis, 1925) ; *Glomdalsbruden* (Les Fiancés de Glomdal, 1925-1926) ; *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927-1928).
- DULAC Germaine (1882-1942)
- 77 En tant que cinéaste, théoricienne et militante, Germaine Dulac (née Saisset-Schneider) joue un rôle fondateur dans l'évolution de l'art cinématographique. Elle réalise, au cours de sa carrière, une trentaine de films de fiction, un nombre équivalent de films d'actualité ainsi que plusieurs documentaires. On retiendra principalement de son œuvre *la Fête espagnole* (1919), *la Souriante Madame Beudet* (1923) et *la Coquille et le Clergyman* (1927), respectivement considérés comme le premier film impressionniste, le premier film féministe et le premier film surréaliste. À travers ses écrits, ses conférences et sa participation active au mouvement des ciné-clubs, elle milite avec ardeur pour la diffusion de « l'art cinégraphique » auprès d'un large public.
- 78 De son enfance privilégiée à sa formation précoce en photographie et musique classique, Dulac développe une grande passion pour tout ce qui touche à l'art, notamment l'opéra et la danse. De 1906 à 1913, elle débute sa vie professionnelle au journal féministe *La Française*, où elle rédige principalement des portraits de femmes et des critiques de théâtre. Elle fréquente alors les vedettes de l'écran du moment, dont Stasia Napierkowska qui la dirige vers le cinéma en 1914.

- 79 On retrouve chez Dulac, à travers ses écrits, l'influence des courants artistiques de l'époque, aussi bien le naturalisme et le symbolisme des pièces de théâtre d'Ibsen que le symbolisme des primitifs italiens, la musique classique (Wagner, Debussy et Chopin), la danse de voiles de Loïe Fuller ou les Ballets Russes. C'est également durant cette période qu'elle adopte certaines idées sociales progressistes qui joueront un rôle directif pendant toute sa carrière.
- 80 En 1915, après s'être associée à la production du film *la Lumière du Cœur* (1916) d'Edmond Van Daele, Dulac crée sa propre compagnie de production – nommé successivement Krishna, DELIA, puis DH Films – avec la collaboration de la poétesse et romancière Irène Hillel-Erlanger, sa future scénariste. Entre 1915 et 1920, elle réalise neuf films dont les tous premiers, malgré certains éléments théâtraux, témoignent d'une utilisation recherchée de la lumière et de la composition. À partir de *la Cigarette* (1918), Dulac entame un cycle de films en décors naturels où la « psychologie » des personnages prime. Elle se forge alors la conviction que le cinéma ne doit pas se borner à filmer la littérature ou le théâtre, mais doit être lui-même ». Dès 1917, elle publie « Mise-en-scène » (*Le Film*), le premier d'une longue série d'articles développant sa théorie du mouvement, du rythme et de la vie elle-même comme qualités propres de l'art cinématographique. Parallèlement, elle se lance dans le combat corporatiste, en tant que membre (1917), puis trésorière (1919) de la *Société des auteurs de films*.
- 81 En 1917, la rencontre historique entre Dulac et le critique cinématographique Louis Delluc donnera naissance à *la Fête Espagnole* (1919) et plus largement au premier mouvement d'avant-garde du cinéma français : l'impressionnisme. Ce film, que Dulac réalise d'après un « livret » de Delluc, exprime, dans un cadre réaliste aux décors naturels, la vie intérieure des personnages à travers un montage rythmé où le mouvement prend toute son importance. La séquence remarquable de la danse erratique d'Eve Francis entrecoupée d'un violent combat entre deux hommes épris d'elle, en est un exemple.
- 82 Pendant les années vingt, Dulac navigue entre films commerciaux, nécessaires à la survie de l'industrie cinématographique française, et films d'avant-garde qu'elle espère réunir dans le « Cinéma tout court ». Dulac se voue alors à l'éclosion des ciné-clubs. Elle prend des responsabilités, aux côtés d'Abel Gance et Ricciotto Canudo, dans le *Club des amis du septième art* (c.1921) où elle travaille à l'élaboration d'un esthétisme cinématographique « qui rehausse la perception globale du spectacle ». Co-fondatrice et secrétaire du *Club français du cinéma* (1922), elle défend le statut de l'auteur auprès de l'industrie et crée un « réseau alternatif » pour la « première avant-garde cinématographique ». Co-fondatrice et trésorière du *Ciné-club de France* (1924), et plus tard, Présidente de la *Fédération International des Ciné-clubs* (c. 1929-1930), elle s'efforce de sensibiliser un plus large public par des conférences et projections commentées.
- 83 Également concernée par des questions sociales, Dulac traite dans ses films des thèmes féministes liés à la liberté (*la Belle Dame sans merci*, 1920 ; *la Folie des Vaillants*, 1925 ; *Antoinette Sabrier*, 1926 et *Princesse Mandane*, 1928), au libre choix entre travail et famille (*Mort du Soleil*, 1921), à l'aspect oppressif de la mentalité bourgeoise (*la Souriante Madame Beudet*, 1923), au mythe de l'ascension sociale (Gossette, 1923 et *Princesse Mandane*, 1928). Elle aborde également des sujets comme l'intégration raciale (*Malencontre*, 1920) ou la persécution sociale (*le Diable dans la ville*, 1924). De même, elle considère que l'auteur peut exprimer sa personnalité artistique dans tous les genres, de la satire sociale au drame psychologique.

- 84 Dans *la Belle Dame sans merci* (1920), comédie sentimentale d'après un « argument » d'Irène Hillel-Erlanger, Dulac crée une disproportion entre le décor et les personnages (jeu de volumes). Dans ce film et plus encore dans *la Mort du Soleil* (1921), elle met au point plusieurs effets techniques impressionnistes (flous, fondus enchaînés, surimpressions, caches et contre-caches), auxquels elle attribue « une valeur suggestive équivalente aux signes musicaux », préfigurant son idéal d'une « symphonie visuelle ».
- 85 En 1923, elle réalise *la Souriante Madame Beudet* (1923) d'après une célèbre pièce d'avant-garde de Denys Amiel et André Obey. Ce film féministe, qui suggère à travers les « non-dit » la « vie intérieure » d'une femme, par l'articulation d'images subjectives et d'effets techniques (ralen-tis, prismes déformants), marque pour Dulac un aboutissement dans la mise en pratique de ses théories.
- 86 Dans *Gossette* (1923), cinéroman populaire en six épisodes, tourné en décors naturels, Dulac utilise des objectifs spécialement fabriqués pour elle et multiplie les effets techniques. Si son grand succès permet d'initier un large public à l'art du cinéma, Dulac demeure insatisfaite de s'être trop éloignée de son idéal cinématographique. Suivront donc deux films « plus artistiques », *le Diable dans la ville* (1924), d'après un scénario de Jean-Louis Bouquet, puis *Âme d'artiste* (1924), d'après *Rêve et Réalité* du poète Danois Christian Molbeck, un film plus international situé à Londres.
- 87 *La Folie des vaillants* (1925), « poème cinématographique » d'après une nouvelle de Maxime Gorki, marque un tournant dans sa filmographie. Dulac, voyant dans le cinéma un proche parent de la musique, se rapproche de son idéal d'une « symphonie visuelle » en réduisant l'intrigue et en simplifiant les décors. En 1926, elle travaille comme critique cinématographique à *La Fronde* (organe féministe de Marguerite Durand, avec laquelle elle envisage de créer un musée du cinéma). En 1927, elle fonde le journal *Schémas*, où elle défend ardemment ses théories d'un « cinéma pur » dépouillé « de tout sens trop humain pour donner plus d'espace aux sensations et aux rêves ».

Filmographie

- 88 *La Belle Dame sans merci* (1920) ; *Malencontre* (id.) ; *La Mort du soleil* (1921) ; *La Souriante Madame Beudet* (1923) ; *Gossette* (id.) ; *Le Diable dans la ville* (1924) ; *Âme d'artiste* (id.) ; *La Folie des vaillants* (1925) ; *Antoinette Sabrier* (1926) ; *La Coquille et le clergyman* (1927) ; *La Princesse Mandane* (1928).

DULLIN Charles (1885-1949)

- 89 Il existe quatre bonnes raisons pour que l'on rappelle les liens qui unissaient Charles Dullin au cinéma : l'acteur de cinéma, avec sa quinzaine de rôles dont la moitié dans la décennie vingt ; le producteur d'un long métrage et d'un court métrage ; l'enseignant, qui a très tôt dispensé des cours de jeu cinématographique à ses élèves du Théâtre de l'Atelier ; enfin, le théoricien de cinéma occasionnel.
- 90 Comédien, metteur en scène, enseignant et animateur de troupe, Charles Dullin reste l'un des hommes de théâtre qui a manifesté le plus d'intérêt pour le cinéma. Parmi les huit films dans lesquels il joue entre 1919 et 1930, ses rôles dans *le Miracle des loups* (Raymond Bernard 1924), *le Joueur d'échecs* (Raymond Bernard, 1927) et *Maldone* (Jean Grémillon, 1928) sont les plus marquants. Des quatre membres du Cartel fondé en 1927 avec Georges Pitoëff, Louis Jouvet et Gaston Baty, auquel on se doit d'ajouter Jacques Copeau, figure emblématique du renouveau théâtral du début du siècle, Charles Dullin a eu la réputation d'être le plus pauvre, le plus éloigné des opérations lucratives. Pourtant, il endossera un temps la position du producteur. Très intéressé par le cinéma,

caressant le désir de réaliser lui-même des films, il fonde une maison de production baptisée tout simplement La Société des Films Charles Dullin, et permet à Jean Grémillon de réaliser son premier long métrage (*Maldone*, 1927) et à Georges Lacombe de tourner *la Zone* (1928) qui fut son premier film. Jean Grémillon a non seulement bénéficié de la notoriété de Dullin mais aussi de la richesse de la troupe de L'Atelier (acteurs et techniciens). Les jeunes comédiens apprenant leur métier auprès de Dullin connaissent pour la plupart leur première expérience cinématographique sur ce film. Si pour certains metteurs en scène et enseignants de théâtre, le métier d'acteur se pratique essentiellement sur scène, Dullin, lui, n'éloignera pas ses élèves du cinéma, l'intégrant au contraire dans son programme d'enseignement. Charles Dullin a manifesté à plusieurs reprises son souci d'un jeu cinématographique n'ayant que peu à voir avec les exigences de la scène. Dans un texte paru en 1926 (« l'Émotion humaine », publié chez Alcan dans *L'Art cinématographique*), il met précisément le doigt sur ce qui, à ses yeux, constitue la principale cause d'un jeu mal adapté au cinéma. Parlant d'un acteur qui exagérait l'expression de ses sentiments au théâtre, il constate un peu amer « qu'en jouant gros, il était dans le vrai ». Plus loin, il ajoute à propos de ce même jeu transposé au cinéma : « Ce grossissement était nécessaire pour que le sentiment à exprimer parvienne au public sans être diminué, pour qu'il soit juste : en un mot pour faire vrai, il faut se résigner à être faux. Convaincus de ces principes, le jour où les acteurs de théâtre ont commencé à faire du cinéma, ils les ont appliqués et l'objectif leur a renvoyé des caricatures ! ». Sa démonstration se conclue par ce constat : « Le cinéma exige avant tout un jeu intérieur, il veut une âme derrière le visage. [...] Je crois qu'au cinéma l'acteur doit penser et laisser la pensée travailler son visage. L'objectif fera le reste ».

91 Fasciné par les acteurs américains comme William Hart (auquel Dullin ressemblait physiquement de manière troublante), il n'hésite pas à admettre que « cet art né chez nous, devait trouver ailleurs sa vraie signification. Les Américains l'ont compris les premiers. Ce sont eux qui nous ont révélé le cinéma et ils en ont fait leur art national ». Rappelons que Dullin s'amusait à reconnaître avoir toujours secrètement rêvé de jouer des westerns, d'être à l'écran un cow-boy, espérant ainsi regrouper ses deux passions : le jeu et l'équitation...

92 On peut retenir des activités cinématographiques de Charles Dullin, outre ses rôles, quelques remarques lucides sur l'éternelle problématique Théâtre/Cinéma. Loin de la condescendance de Louis Jouvet maintes fois exprimée, Dullin est l'un des rares metteurs en scène de théâtre à avoir défini le cinéma comme un art autonome n'ayant que peu de rapport avec le théâtre.

DURAND Jean (1882-1946)

93 Né à Paris le 15 décembre 1882, Jean Durand, fut tout d'abord journaliste, illustrateur, humoriste et acteur de café-concert avant de rejoindre Pathé par l'intermédiaire de Georges Fagot. Ses bandes comiques font sensation : le voici ensuite à la Lux et surtout chez Gaumont où sa troupe prend le nom de « Pouittes ». Ses films se distinguent par d'innombrables cascades, chutes et dégringolades réalisées par des professionnels du cirque et du music-hall. Il signe ainsi des dizaines de bandes comiques, dirige des séries (Calino, Zigoto, Onésime) puis les célèbres westerns interprétés par Joë Hamman et réalisés sous le soleil de Camargue, avec une œuvre très originale : *le Railway de la mort* (1914). Il est affecté au service cinématographique des armées durant la guerre et reprend du service dès 1919 en réalisant la série des *Serpentin* avec Marcel Levesque :

Serpentin reporter, manœuvre, au harem... On y reconnaît des trouvailles formelles, et d'après Louis Delluc, des « idées remarquablement cocasses, clownesques, visuelles, justes ». La troupe des Pouittes éclatée par la guerre, Jean Durand se rend à Nice, à la Villa Liserb, sous les bons auspices de Louis Nalpas qui le remet en selle. À l'époque, il résume ainsi sa carrière, qui s'achèvera : « J'ai à répondre d'environ 400 scénarios dont je suis l'auteur et le metteur en scène. Les éditeurs, les auteurs, les artistes, les metteurs en scène qui comptent pénétrer en Amérique en copiant les Américains se fourrent le doigt dans l'œil. Au ciné, il faut se garder d'une formule : on doit traiter chaque scénario d'après son âme et chaque scénario doit avoir une âme. » La même année, il met en scène un cinéroman d'après Arthur Bernède : *Impéria* (1919) avec son épouse Berthe Dagmar, toujours aussi sportive. Delluc reconnaît encore le talent d'un cinéaste aux idées toujours pétillantes : « *Impéria* [...] indique un effort sincère vers un art plus digne. Nous avons trop souffert des laideurs anciennes pour ne pas aider les tentatives populaires d'aujourd'hui. »

- 94 Après guerre, Jean Durand suit une voie en cours d'extinction : la série. Mais en fait des longs métrages, avec Berthe Dagmar pour interprète et crée pour l'occasion son éphémère société de production : *Marie chez les loups* (1921), *Marie la gaieté* (1920), *Marie chez les fauves* (1922), *Marie, la femme au singe* (1922). Curieusement, l'actrice donne ses traits à plusieurs personnages qui répondent du même prénom, mais sans lien direct à l'exception des aventures riches en rebondissements que Jean Durand lui a taillés sur mesure. Les dangers affluent, les animaux, comme échappés de chez Alfred Machin, hantent les décors et les malhonnêtes sont punis. À la même époque, Jean Durand publie des nouvelles et des reportages. *Face aux loups* (1926) le rapproche de Louis Nalpas, mais le film, une comédie dramatique larmoyante, est loin d'être de son univers. Sa carrière se ternit peu à peu : il accepte une commande. La reprise, la même année, de *la Chaussée des géants* ne lui apporte rien. Après Robert Boudrioz qui a engagé le film, il tente de sauver un tournage sinistré par des difficultés financières et la maladie des interprètes. Le scénario, tiré de Pierre Benoît, n'apporte rien de plus au film réalisé à Vienne (à l'instar de *Salammbô*) malgré la qualité des collaborateurs. En 1927, Jean Durand signe deux films d'inégale qualité. Pour *Palaces* (1927) produit par Bernard Natan, il est secondé de Berthe Dagmar, mais aussi de Jaquelux pour les décors et de Raymond Agnel pour la photo. Une œuvre qui ne semble pas avoir marqué autant que *l'Île d'amour* (1927), coréalisé et interprété avec Berthe Dagmar et avec la participation de Mistinguett et ses boys. C'est sous l'égide de la Franco-film (dont le service littéraire est dirigé par un autre pionnier, Camille de Morlhon) que Jean Durand termine sa carrière : *la Femme rêvée* (1928) puis *Détresse* (1929), tous deux interprétés par Alice Roberte, actrice aux dons multiples partageant sa carrière entre France et Allemagne. Ces films témoignent du regard vif d'un cinéaste populaire et léger, aimant l'action et l'humour. La carrière de Jean Durand n'atteint pas le cinéma sonore.

- 95 Passionné de littérature, amateurs de poésie (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud), le cinéma des années vingt n'a pas su tirer parti de ses qualités et de sa passion et de ses capacités. Naturel et délicat selon ses contemporains, il est décédé à Paris en 1946.

Filmographie

- 96 *Marie la gaieté* (1920) ; *Marie chez les loups* (1921) ; *Marie chez les fauves* (1922) ; *Marie la femme au singe* (id.) ; *Face aux loups* (1926) ; *Palaces* (1927) ; *L'Île d'amour* (id.) ; *La Femme rêvée* (1928) ; *Détresse* (1929).

DUVIVIER Julien (1896-1967)

- 97 Né en 1896, Julien Duvivier est de la génération des Renoir, Epstein et Clair. Formé à l'école d'André Antoine, qu'il assiste notamment sur *la Terre* (1921), il ne garde pourtant pas dans ses premiers films les ambitions naturalistes du metteur en scène de *l'Hirondelle et la mésange* (1920). Si son premier film, *Haceldama* (1919), se déroule pour part dans une Corrèze explicitement filmée comme un territoire de western, sa production des années vingt semble avant tout dictée par des choix de commanditaires, sans qu'y perce une réelle volonté auteuriste – dont il se défendra d'ailleurs jusqu'à la fin de sa carrière. La veine prosélyte, et plus précisément catholique, est de loin la plus féconde, de *Credo* (1923) en *Agonie de Jérusalem* (1926), de *Divine Croisière* (1928) en *Vie miraculeuse de Thérèse Martin* (1929). Étouffé par ses intentions propagandistes, cette tendance « film d'art chrétien » hésite rarement au dogmatisme, au schématisme dialectique, dans un souci qui, dans ses meilleurs moments (*Credo*, *la Vie miraculeuse de Thérèse Martin*) est quasiment documentaire, mais où le refus de l'audace plastique ressemble fort à une profession de foi. Duvivier fait ses gammes un peu à la manière d'un cinéaste américain, s'essayant à tous les genres, de la comédie rurale (*l'Abbé Constantin*, 1925) au roman-feuilleton (*le Mystère de la Tour Eiffel*, 1927), du film scientifique (*l'Œuvre immortelle*, 1924) au drame mondain (*le Tourbillon de Paris*, 1928 ; *l'Homme à l'Hispano*, 1926). La perfection technique de certains de ces essais permet de surprendre le réalisateur en flagrant délit esthétique, comme dans telle scène du *Tourbillon de Paris* où il illustre avec raffinement et conviction une interprétation des *Berceaux* de Fauré. Mais, de la vingtaine de films tournés en moins de dix ans, subsistent avant tout un *Poil de carotte* (1925) solaire et tourmenté, et une vigoureuse adaptation de Zola, *Au bonheur des dames* (1929). Le premier, trahison réussie de Jules Renard, se situe heureusement entre l'exaltation amère et panthéiste du Feyder de *Visages d'enfants* (1925) ou du Baroncelli de *Nène* (1924) et une sorte d'élégance fordienne dans l'usage métaphorique du paysage. Les grands maîtres russes (Dovjenko au premier rang, mais aussi Kouléchov ou Eisenstein) ne sont pas loin, que Duvivier, c'est sûr, connaît, comme le prouve la puissance expressive d'*Au bonheur des dames* qui combine une vision âpre du triomphe du grand capital avec un souci réaliste dans la description clinique de la mort du petit commerce et de ses officiants. En 1924, Duvivier, avec l'aide d'Henry Lepage, aura préparé avec *la Machine à refaire la vie* une sorte de ciné-conférence dont les thèmes montrent que, sans les retenir comme parti-pris cinématographiques, il avait une connaissance fine et complète des évolutions du cinéma des années vingt. Ramassant harmonieusement ses tentations mondaines et sa véhémence plastique, il signera dès 1930, avec *David Golder*, un passage au parlant dont la perfection ne souffrira guère de discussion, et qui est plus comme l'achèvement de sa voie muette que la découverte du cinéma sonore.

Filmographie

- 98 *Haceldama* (1919) ; *L'Agonie des aigles* (1920) ; *Crépuscule d'épouvante* (id.) ; *La Réincarnation de Serge Renaudier* (id.) ; *Les Roquevillard* (1921) ; *L'Ouragan sur la montagne* (1922) ; *Le Logis de l'horreur* (id.) ; *Le Reflet de Claude Mercoeur* (1923) ; *Credo* ou *la Tragédie de Lourdes* (id.) ; *Cœurs farouches* (id.) ; *La Machine à refaire la vie* (1924) ; *L'Œuvre immortelle* (id.) ; *L'Abbé Constantin* (1925) ; *Poil de carotte* (id.) ; *L'Agonie de Jérusalem* (1926) ; *L'Homme à l'Hispano* (id.) ; *Le Mariage de Melle Beulemans* (1927) ; *Le Mystère de la Tour Eiffel* (id.) ; *Le Tourbillon de Paris* (1928) ; *La Divine croisière* (id.) ; *La Vie miraculeuse de Thérèse Martin* (1929) ; *Maman Colibri* (id.) ; *Au bonheur des dames* (id.).