

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

G

Gallone, Gance, Gastyne, Gaumont...



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/93>

DOI : 10.4000/1895.93

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 : 202-223

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« G », *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/1895/93> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.93>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

G

Gallone, Gance, Gastyne, Gaumont...

GALLONE Carmine (1886-1973)

- 1 Singulière figure de cinéaste qui a traversé l'histoire du cinéma, et pas seulement celle du cinéma italien, pendant plus de cinquante ans, Carmine Gallone a commencé sa carrière dans les années dix en mettant en scène plusieurs films avec Lyda Borelli, *Fior di male* (1915), *La falena, Malombra* (1916), *Diana Karenne, Redenzione* (1919), et surtout sa femme Soava Gallone, une actrice délicate et à l'interprétation très spirituelle.
- 2 À la fin de la décennie, il partage l'expérience cinématographique de Lucio D'Ambra, signant des films brillants comme *La principessa Bébé* (1921), des œuvres crépusculaires comme *Amleto e il suo clown* (1920) ou des adaptations de Balzac (*Il colonnello Chabert, La falsa amante*, tous les deux de 1920), de Bourget (*Nemesis*, 1920), de Kistemaeckers (*La fiammata*, 1922) ou actualisant la vie d'Adrienne Lecouvreur dans *I volti dell'amore*.
- 3 La filmographie de Gallone est riche de multiples expériences : il a supervisé les films de Giorgio Mannini, il a collaboré avec Genina sur *Il corsaro* (1924), il a réalisé une excellente et vibrante fresque garibaldienne, *La cavalcata ardente* (1925), récemment retrouvée par une cinémathèque étrangère, il a participé à la réalisation d'un des plus gros efforts de production italiens des années vingt : *Gli ultimi giorni di Pompei* est en grande partie sien, bien qu'il porte aussi la signature de Palermi (lequel, en vérité, a passé la majeure partie de son temps en déplacement à la recherche de capitaux à l'étranger).
- 4 Après ce film, qu'Emilio Ghione avait ironiquement rebaptisé « les derniers jours du cinéma italien », Gallone s'installe en France pour un film intitulé *Celle qui domine* (dans la version italienne cela devient *La donna che scherzava con l'amore*), où Soava, désormais dans la force de l'âge, est une dame de la haute société niçoise, courtisée par deux hommes ; malgré quelques faiblesses inévitables, le film est perçu comme un produit moyen. La critique relève un excès d'intertitres mais apprécie la sincérité et la justesse de l'interprétation. Après cette comédie mondaine suit un film d'un tout autre genre, en version française et allemande, *la Ville des mille joies/Die Stadt des tausend Freudes*. Cette ville des mille plaisirs, une sorte de gigantesque Luna Park, sert de cadre à des amours orageuses, des substitutions de personnes, un début de tragédie et un finale couronné par un triple mariage...

- 5 Installé en Allemagne, Gallone tourne divers films parmi lesquels *Land ohne Frauen* (1929) qui, grâce à la musique et aux chants insérés dans l'original muet, est considéré comme le premier film allemand sonore. Il retourne en France aux débuts des années trente pour *Un soir de rafle* (1931) avec Annabella et Albert Préjean, que nous retrouvons aussi dans *Un fils d'Amérique* (1932). Suivent d'autres films, souvent en coproduction : *le Roi des palaces* (1932) avec l'Angleterre (*The King of the Ritz*), *Mon cœur t'appelle* (1934) avec l'Allemagne (*Mein Herz ruft nach dich*).
- 6 Authentique cinéaste cosmopolite, Gallone tourne en Autriche, en Allemagne, en Angleterre, il est responsable de l'exécutif *Scipione l'Africano* (1937) ; à partir de *Casta Diva* (1935), pendant trente ans, il saura défendre l'opéra italien dans le monde entier au travers du cinéma. Mais cela est une autre histoire...

Filmographie

- 7 *Amleto e il suo clown* (1920) ; *Il colonnello Chabert* (id.) ; *La falsa amante, Nemesis* (id.) ; *All'ombra di un trono* (1921) ; *Marcella la principessa Bébé* (id.) ; *La fanciulla il poeta e la laguna* (1922) ; *La fiammata* (id.) ; *Il segreto della grotta azzurra* (id.) ; *S.E. l'Ambasciatrice* (co. Lucio d'Ambra, id.) ; *La tormenta* (id.) ; *La madre folle* (1923) ; *La signorina... madre di famiglia* (connu aussi comme *Jerry*, 1924) ; *Il volti del amore* (id.) ; *La cavalcata ardente* (1925) ; *Gli ultimi giorni di Pompei* (co. Amleto Palermi, 1926) ; *Celle qui domine* (1927) ; *La Ville des mille joies/Die Stadt des tausend Freuden* (id.) ; *Mater der Liebe* (1928), *Schiff im Not. S.O.S.* (id.) ; *Das Land ohne Frauen* (1929).

GANCE Abel (1889-1981)

- 8 Abel Gance débute sa longue carrière dès 1910 en écrivant des scénarios pour Gaumont et la SCAGL, avant de passer à la réalisation de courts métrages en 1912, puis de longs à partir de 1915 après avoir été engagé au Film d'Art. Il apparaît rapidement comme un des cinéastes français les plus prometteurs, surtout suite au succès considérable de *Mater Dolorosa* en 1917. Dans ce mélodrame mondain (à l'époque, Gance est sans doute le cinéaste français, avec Marcel L'Herbier, qui s'est le plus intéressé à ce genre), il développe un style à la fois très personnel et influencé par le film américain *Forfaiture* de Cecil B. de Mille (en particulier dans le choix des décors, la précision des cadrages et l'usage du clair-obscur) qui a fortement impressionné le public et les critiques parisiens lors de sa sortie sur les écrans en 1916. C'est alors que le parcours de Gance est bouleversé par le choc de l'extrême brutalité de la Première Guerre mondiale (à laquelle il n'a pas participé, mais qu'il a vécu comme un traumatisme psychologique intense), au point de donner soudain une nouvelle orientation à sa démarche créatrice. Dans l'immédiat, cela débouche sur *J'accuse*. Plus tard, on trouvera à diverses reprises dans son œuvre la trace de cet événement obsessionnel, l'emprise de ce terrible souvenir à la pesanteur mal assumée ; sans pour autant, il est vrai, dissiper totalement ses nombreuses illusions. En tout cas, *J'accuse* confirme son immense talent, même si l'on perçoit déjà certains défauts dont le cinéaste ne parviendra plus à se débarrasser (scénario simpliste, insistance des effets, surcharge mélodramatique, excès de sentimentalisme, aspect parfois chaotique). Mais surtout, ce film est un film charnière, se situant entre une représentation classique en voie de perdition et des innovations formelles qui vont finir par s'imposer durant les années vingt. C'est en effet au cours de cette décennie que Gance réalise les deux films généralement considérés comme étant l'illustration la plus évidente de sa réussite artistique, comme l'apogée de son audace esthétique et technique : *la Roue* (1922) et *Napoléon* (1927).

- 9 Chez nul autre cinéaste français (à part François Truffaut peut-être), une certaine idée du romantisme ne s'est mieux incarnée que chez Gance. C'est un auteur sentimental dont le parcours est inséparable de son expérience affective intime. L'absence du père, qui devient une sorte de béance à partir de laquelle se développe une secrète douleur et une sensibilité à vif, explique sans doute son profond désir de création, d'idéalisme à la fois sincère et naïf que l'épreuve de la guerre, la rencontre avec la maladie et la mort (notamment celle de sa jeune femme Ida Danis en 1921) ne feront qu'accentuer par la suite. Le cinéma (mais ça aurait pu être la littérature ou le théâtre), comme exutoire, devient alors un élément vital dans sa quête identitaire. D'où éventuellement aussi son attirance prononcée pour les hommes providentiels, les artistes exceptionnels (souvent incompris) auxquels il s'identifie volontiers (Gance, dont la modestie n'est pas le point fort, n'hésite pas, dans ses carnets de notes, à se comparer à plusieurs d'entre eux. Il affirme notamment, avec une assurance un peu hautaine et maladroite, pouvoir devenir l'équivalent de Victor Hugo dans le domaine du cinéma...) et dont le destin parfois tragique semble, à ses yeux, se confondre avec le sien.
- 10 Convaincu qu'il dispose d'une « puissance cinématographique » capable de le conduire au sommet, il entame, dès son premier texte paru dans *Ciné-Journal* en 1912 (« Qu'est-ce que le cinématographe ? Un sixième Art ! »), une réflexion sur la pertinence de l'utilisation du film comme mode d'expression. Par la suite, il tente, avec d'autres, de théoriser sa conception du cinéma, d'interroger ses fondements afin de l'élever au rang d'un art véritable (le septième selon son ami Ricciotto Canudo). À son avis, « le temps de l'image est venue ». C'est ainsi qu'il publie, à la fin des années vingt, un livre intitulé *Prisme* où il formule l'idée d'une suprématie du visuel sur les autres sens. Mais il ne se contente pas d'écrire. Son imagination débordante se conjugue à la virtuosité de sa mise en scène : d'emblée, dans ses films, il ne cesse d'explorer les possibilités significatives de ce langage neuf, d'en éprouver les ressources d'une façon jusqu'alors inédite. Insatiable expérimentateur, Gance cherche constamment à élargir le champ du visible et instaurer par là une esthétique spécifique. Il essaye aussi de démontrer l'universalité du cinéma, tout en insistant sur les liens qui le rattachent aux autres arts dans un commun désir de renouveler le regard. La majorité des critiques, au premier rang desquels figure Louis Delluc, voient en lui l'un des cinéastes les plus doués de sa génération, le seul capable de rivaliser avec les meilleurs américains. Un sentiment partagé par Léon Moussinac. Qu'on en juge, par exemple, par cet extrait d'une lettre envoyée à Gance le 20 mars 1921 : « Vous êtes de ceux en qui j'ai placé ma plus grande confiance. Vos œuvres d'hier sont là et témoignent d'un effort et d'une âme peu ordinaires. Vous nous donnerez quand vous le voudrez un *Lys brisé* français. Je dis cela, croyez-le, en toute sincérité. Aussi, vous comprenez avec quelle impatience j'attends *la Rose du rail*. Nous appartenons à une génération qui se doit d'élever le cinéma à la pleine et large dignité d'un art nouveau. Vous avez été le premier vrai ouvrier de cette belle tâche. Soyez-en fier. J'ai foi comme vous-même en l'image et je la vois plus prédestinée que le mot aux œuvres infinies qui éblouissent l'âme des foules. [...] Pour ma part, je m'efforcerai, dans la mesure de mes moyens, de faire comprendre au public ces possibilités inouïes du cinéma ». Il est vrai que peu de cinéastes ont été aussi loin dans la recherche, l'invention de nouvelles formes plastiques. *La Roue* est, au plus haut degré, le film de la vitesse, du dynamisme et du rythme frénétique : l'admirable séquence où le cheminot Sisif (joué par l'acteur Séverin-Mars), conduit sa fille adoptive Norma (jouée par Ivy Close), dont il est amoureux, jusqu'à son futur mari, poussant sa locomotive à une cadence infernale afin de se suicider, le prouve amplement. Le morcellement du

découpage est à son comble. Les positions de la caméra sont variées et, en outre, elle bouge énormément. Le montage ultra rapide, avec des plans parfois très courts et certains raccords abrupts, donne l'impression, comme le disait Gilles Deleuze, d'un « maximum absolu de mouvement », procurant de façon magistrale un équivalent sensoriel à la puissance de la machine qui fonce à toute vapeur. Cette parcellisation d'instantanés et de fragments d'images, qui empoigne le spectateur, est qualifiée de « symphonie visuelle » par Germaine Dulac. La deuxième partie du film, durant laquelle Sisif roule sans fin son rocher de souffrances, est au contraire d'une lenteur extrême. Mais c'est justement cette opposition radicale, ce contraste violent qui fait la force du film. En tout cas, la fameuse matière photogénique originale, si souvent évoquée, se révèle incontestablement inaugurale. Nombreux sont ceux, fascinés, qui vont en effet s'en inspirer. En particulier Jean Epstein, qui avouera plus tard avoir conçu ses premiers films, notamment *Cœur fidèle*, en référence directe à *la Roue*. Dès lors, Gance est propulsé au rang de chef de file de l'avant-garde cinématographique française (Delluc, Dulac, Epstein, L'Herbier). Cependant, la démesure et les idées de ce novateur ne font pas toujours l'unanimité, loin s'en faut. L'accueil de la critique est ainsi très partagé. Beaucoup crient au génie, mais les envolées lyriques et les lourdeurs mélodramatiques en agacent d'autres qui attaquent le film assez âprement. Tel le poète Robert Desnos qui écrit dans les colonnes de *Paris-Journal* le 6 mai 1923 : « On m'a demandé pourquoi je n'avais pas consacré un article à *la Roue* d'Abel Gance. Mais parce que c'est le plus mauvais film que j'aie vu, le plus ridicule, le plus ennuyeux, le plus odieusement moralisateur, le plus mal joué et celui qui témoigne de l'esprit le plus antipathique ».

- 11 L'attraction récurrente pour la thématique romantique, les innovations techniques et les recherches esthétiques culmine en 1927 avec *Napoléon vu par Abel Gance* (entre temps, en 1923, il a tourné un moyen métrage, une comédie fantastique avec Max Linder intitulée *Au secours !*). En dépit des nombreux problèmes rencontrés tout au long de sa réalisation, ce film est proche du chef-d'œuvre. Gance s'est documenté avec précision. Toutefois, par bien des aspects, il se rapproche davantage de l'épopée que de la reconstitution historique. Conformément à la mémoire collective, il modifie la réalité pour la restituer agrandie, décantée, sublimée. En revanche, contrairement à ce que certains affirment parfois, le point de vue du cinéaste n'est pas réactionnaire. Au contraire, une analyse minutieuse prouve ses attaches obstinées aux valeurs fondamentales de la Révolution française : il suffit ainsi de rappeler que, sous les traits de Saint-Just, il va jusqu'à dresser un bilan convaincant de « la Terreur » en la présentant comme un mal nécessaire. Gance a toujours su s'entourer de collaborateurs hors pair pour utiliser leur ingéniosité. Évoquons à cet égard l'apport décisif, dans l'instauration du style visuel de *Napoléon*, du chef opérateur Jules Kruger et de ses brillants assistants Léonce-Henry Burel, Georges Lucas, Joseph-Louis Mundviller et Émile Pierre qui se sont efforcés, par diverses prouesses techniques souvent périlleuses, de communiquer au spectateur les sensations des protagonistes du film. On se souvient principalement de la célèbre poursuite à cheval de Bonaparte en Corse, ou de la caméra se balançant au bout d'un fil au-dessus de l'Assemblée nationale. Mais, d'une façon générale, le traitement plastique est exceptionnel. Nous pouvons citer ainsi, parmi beaucoup d'autres, la très belle séquence dans la forge où Danton fait un discours pour annoncer « la levée en masse ». Un montage en champs contrechamps montre tantôt le tribun, tantôt les hommes et les femmes qui l'écoutent. Le feu de la forge diffuse sa lumière. Les flammes se reflètent sur les visages, les irradiant totalement. Ces plans

magnifiques traduisent le rayonnement du chef révolutionnaire sur son auditoire, mais aussi la fournaise, comme une sorte d'enfer pour exprimer de façon sidérante la violence de l'insurrection populaire. Partout dans le film les ressources combinées du montage, des mouvements d'appareil, des multiples surimpressions, parfois vertigineuses et hypnotiques, aboutissent à une expressivité métaphorique intense (voir en particulier la fabuleuse séquence des deux tempêtes). Bien d'autres procédés esthétiques pourraient être mentionnés, le plus connu étant le recours au fameux triptyque afin de décupler encore la portée symbolique des images.

- 12 En fait, le paroxysme et l'ambivalence des choix d'Abel Gance apparaissent clairement dans ces deux films majeurs des années vingt que sont *la Roue* et *Napoléon*. Ils sont traversés de poésie, de lyrisme sublime, d'audaces et d'incroyables trouvailles visuelles, mais aussi de maladresses déconcertantes, d'excès caricaturaux et de surcharges pathétiques assez insupportables. D'ailleurs, à l'époque, cette oscillation entre le meilleur et le pire (qui semble caractériser l'ensemble de son œuvre), fait couler beaucoup d'encre et l'objet de nombreuses critiques : aucun autre cinéaste ne suscite autant d'appréciations contradictoires. Pourtant, le travail de Gance durant cette période reste dans l'histoire du cinéma comme une référence incontournable, ses films comme la promesse irrésistible d'un art nouveau, résolument moderne, d'une puissance étonnamment singulière en pleine conformité avec son temps. En réalité, un cinéma rêvé, jamais vraiment parfait, inabouti ou mutilé (d'où son amertume et le sentiment, souvent exprimé, de s'être heurté en permanence à l'incompréhension de ses contemporains, d'avoir été brimé dans sa créativité) et resté pour toujours inachevé. Mais un cinéma qui, en raison de sa nature même et malgré les réserves auxquelles il peut donner lieu, demeure aujourd'hui encore essentiel. Telle une tentative éperdue, délibérément illusoire et utopique, qui ne cesse de nous impressionner, de nous toucher.

Filmographie

- 13 Nouvelle version de *J'accuse* (1922) ; *la Roue* (id.) ; *Au secours !* (1923) ; *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) ; *Autour de Napoléon* (documentaire, 1928) ; *Cristallisation* (documentaire en polyvision, id.).
- GASTYNE Marco de (1889-1932)
- 14 Après avoir fréquenté l'École des Arts Décoratifs de Paris, exposé ses tableaux au Salon des artistes et remporté un prix à Rome, Marco de Gastyne (de son vrai nom Marc Benoist) passe au cinéma appelé par René Le Somptier à qui avait été confiée la réalisation d'un film orientalisant, *la Sultane de l'amour* (1919). De Gastyne est chargé des décors, rôle qui s'avérera être un des éléments les plus évocateurs de ce « film polychrome, réalisé avec un magnifique décor artistique, une richesse de moyens et une perfection technique vraiment remarquable. » (*La Cine-Fono*, n° 449, 1921). Le Somptier se sert encore de Gastyne pour *la Croisade*, un film d'actualité, sur un soldat de retour de la guerre qui trouve son usine détruite, sa famille dispersée et qui, comme l'annonce la publicité, comprend que son devoir est de réunir les siens et de reconstruire l'usine (avec une référence claire à la France qui doit se retrousser les manches après les désastres de la guerre).
- 15 En 1923, Marco de Gastyne passe à la mise en scène avec un film intitulé *À l'horizon du Sud* : avec Gaston Modot, le héros, il se rend en Algérie, où se déroule cette histoire d'archéologues français dont les recherches des restes d'une antique ville romaine sont perturbées par une tribu indigène féroce. Dans un petit rôle apparaît Choura Mylena

qui deviendra la femme de Gastyne et sera souvent l'interprète de ses films à venir. En 1926, Gastyne met en scène – c'est probablement un prolongement du succès non encore épuisé de *l'Atlantide* – un autre film tiré des romans exotiques de Pierre Benoit, *la Châtelaine du Liban*, avec la gracieuse Arlette Marchal dans le rôle principal. Le film connaît un excellent accueil dans toute l'Europe et Gastyne voit son contrat reconduit par la Paramount française pour deux autres films, tous deux tirés des romans d'un autre écrivain qui connaît alors une période de gloire, Maurice Dekobra. Le premier, *Mon cœur au ralenti*, reproduit exactement les situations et l'atmosphère du roman, le cosmopolitisme, quelques images tournées à Venise, deux ou trois aspects de New York, une fumerie d'opium très bien reconstituée dans un jeu de lumières évocateur, et une intrigue aussi compliquée que paradoxalement irréaliste. *La Madone des sleepings*, en revanche, est seulement commencé par Gastyne. Tombé gravement malade, le cinéaste est remplacé par Maurice Gleize.

- 16 En 1927, Bernard Natan met en chantier un film sur Jeanne d'Arc : il s'agit, selon le scénario de Jean-José Frappa, de parcourir toute la vie de la Pucelle d'Orléans, de la naissance à Donremy jusqu'au bûcher de Rouen. Le film, qui tire parti de l'interprétation de la très jeune Simone Genevois dirigée par Gastyne dans son jeu simple et expressif, suscite des critiques très positives mais il rencontre un résultat médiocre auprès du public car il sort presque en même temps que *la Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, qui l'écrase littéralement. Bien qu'étant une œuvre inspirée, réalisée avec beaucoup de soin et splendidement interprétée par une distribution de premier ordre (Gaston Modot, Philippe Hériat, Jean Debucourt, Jean Toulout, l'immanquable Choura Milena et Jeanne-Marie Laurent), *la Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* disparaît rapidement des programmes et tombe dans un oubli injuste dont il est sorti depuis une dizaine d'années.
- 17 Au début du parlant, Gastyne réalise deux films avec Gabriel Gabrio, *Une belle garce* (1931) et *la Bête errante* (1933), puis une comédie dans une double version anglaise et française, *Rothschild*, avec Harry Baur (remplacé dans la version anglaise, *The Guv'nor*, par George Arliss). Puis il passe définitivement aux courts métrages « de première partie », généralement de spirituels sketches avec des acteurs de cabaret.

Filmographie

- 18 À *l'horizon du sud* (1923) ; *La Blessure* (1925) ; *La Châtelaine du Liban* (1926) ; *Mon cœur au ralenti* (1927) ; *La Madone des sleepings* (terminé par Maurice Gleize, id.) ; *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* (id.).

GAUMONT

- 19 Les années vingt sont, pour la Société des établissements Gaumont (SEG), la période charnière de son histoire. Non pas tant que cette décennie soit caractérisée par des tragédies sans retour, elles surviendront plus tard, mais en raison de ce que ces années portent les tumeurs que le parlant amplifiera au point d'emporter la société, au milieu des années trente.
- 20 Les années vingt ont pour départ la Première Guerre mondiale. La Gaumont, à l'image du pays, sort exténuée du conflit. Le dixième de ses effectifs, soit près de deux cents personnes, parti pour le front, manque à l'appel la paix revenue. Autre facteur aggravant, la clientèle internationale s'est volatilisée au bénéfice des fournisseurs américains.

- 21 Léon Gaumont, le patron fondateur, ne lâche pas prise. Il n'est pourtant plus maître pour très longtemps des destinées de la société qu'il a créée en 1895, et qui, déjà, ne porte plus vraiment son nom.
- 22 Mais comment se présente alors ce qu'il faut bien appeler, au vu de sa taille, l'empire Gaumont ?
Les salles, priorité économique
- 23 La partie la plus visible du conglomerat, ce sont les salles de cinéma. Priorité leur est donnée. À Paris, comme aux États-Unis, la salle témoigne, en effet, de la prospérité de l'entreprise. Non seulement les salles servent de vitrine, mais résumant encore l'essentiel de la valeur boursière de la société propriétaire. Elles ont un prix d'achat, une valeur comptable, qui figure au bilan, et, surtout, sont le guichet par où transite la remontée de la trésorerie. C'est ce qui explique l'incessant mouvement d'acquisition des salles. En 1921, Gaumont rachète l'ancien Hippodrome de la place Clichy. Il est aussitôt transformé en luxueux théâtre, nommé Gaumont-Palace que dirige Edgar Costil. Avec sa nef haute de 20 mètres, ses six ou sept mille places – selon les brochures, les estimations varient –, le public visite le bâtiment à la manière d'une paquebot. En 1925, le Gaumont-Palace occupe, avec une recette de 4 700 887 F, le deuxième rang des 163 salles parisiennes, juste derrière le Marivaux. En 1922, Léon Gaumont achète encore le Gaumont-Théâtre, situé au 7 boulevard Poissonnière, le Madeleine, au 14 du boulevard du même nom, et le Splendid Cinéma (1 500 places).
- 24 La province n'échappe pas au dévorage immobilier. Des salles sont avalées à Lyon, Clermont-Ferrand, Marseille, Toulouse, Saint-Étienne, Toulon, Grenoble. Les banques, que la pierre rassure, procurent les crédits destinés à cette razzia.
Les innovations techniques, la passion de Léon Gaumont
- 25 Le deuxième grand chantier de la Gaumont, de Léon plus précisément, est la technique. L'ingénieur, formé aux cours du soir des sociétés savantes et à ceux du dimanche matin de l'Observatoire du Trocadéro, a pressenti, dès le départ, la fortune liée à la maîtrise du film parlant. Léon pousse sa firme dans les grandes aventures technologiques de la période : la couleur et, surtout, le parlant. Mettre au point les procédés d'enregistrement, de reproduction et d'amplification sonores, est la grande obsession du patron. À la commercialisation aléatoire des films, l'industriel préfère les royalties encaissables sur chacun de ses appareils vendus. En outre, les exploitants, à qui sont destinés ces équipements, sont solvables, le matériel qui leur est fourni pouvant être gagé contre des actifs solides. Il est un dernier argument qui permet de comprendre pourquoi Léon Gaumont persévère : à la différence de la production cinématographique, ouverte à n'importe quel aigrefin, dans la technique, le ticket d'entrée est élevé. En ce domaine, l'industriel affronte des concurrents connus et respectés. De ses nombreux voyages aux États-Unis, (il accomplit sa troisième traversée en 1920), il revient convaincu qu'il ne peut plus rivaliser avec l'industrie américaine. L'Europe cache ses décombres, mais l'hécatombe a mutilé profondément le continent. Pour Léon, la partie, se joue ailleurs, sur la technique, où les Européens et notamment les Français, bénéficient d'une avance en raison de leur haut niveau d'instruction scientifique.
- 26 En 1920, la Gaumont s'associe avec les inventeurs danois Petersen et Poulsen. Ensemble, ils mettront au point l'enregistrement photographique sur film séparé. Ces travaux aboutissent au lancement, l'année suivante, du Cinéphone, appareil de projection à double bande. L'année suivante, la Gaumont lance encore le Cineplex, format 35 mm à

double-bande. Recherche et développement sont constants. Chaque année, au cours de cette décennie, voit l'ouverture de nouvelles filiales Gaumont centrées sur l'exploitation d'un brevet ou d'une innovation. En juin 1922, Léon Gaumont fait une démonstration publique, dans la salle du Gaumont Théâtre, de films parlants sonorisés à l'aide de disques. Qui doute alors de l'imminence du brevet miracle ? En 1923, c'est le lancement de la Société de la Propagande Parlée, dont l'objet est l'utilisation de haut parleurs sur camions pour publicité sur la voie publique. La société s'éteindra avec la publication d'un décret, en 1929, interdisant ce mode de réclame. L'année suivante, en 1924, Gaumont lance encore *Le Journal Vivant*, filiale chargée de la distribution de la publicité par la Gaumont.

- 27 La ténacité de Léon Gaumont touchera bientôt à l'obstination coûteuse. Reste que, en 1928, la presse spécialisée américaine souligne à l'envi que Léon Gaumont est le seul industriel français à poursuivre des travaux sur le film sonore. Aussi n'est-il pas vraiment surprenant de noter que la société produit le premier film parlant français, *l'Eau du Nil*, film de Marcel Vandal, projeté le 18 octobre 1928 au Caméo par le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen. Pour la première fois le public français se voit proposer un film sonore.

Une production cinématographique coûteuse

- 28 Le troisième axe de développement, loin derrière les deux premiers, est la production. Ici, les choses se sont gâtées tôt. À la faveur de la guerre mondiale, les Américains ont pris la main. Ils la garderont. En Europe, en ce début des années vingt, leurs films contrôlent au minimum 35 % du marché local, avec des pointes à 75 % dans les petits pays nordiques. L'objectif principal de Léon Gaumont est de rentabiliser les lourds investissements immobiliers, lisez de remplir ses salles : « Le public de cinéma prend ce qu'on lui donne. Au théâtre, pour réussir, il faut un succès, chez nous, il faut un programme par semaine. C'est simple, mais il nous faut beaucoup de films et je suis toujours à la recherche de metteurs en scène ». Les conditions d'exploitation sont plus difficiles qu'avant-guerre. Léon, en 1919, a lancé un nouveau style de films, la série nommée « Pax », alliage de récits filmés ambitieux et grand public. Léon parie sur des réalisateurs comme Plaisetty, Desfontaines, d'Hée, Jacques-Robert, Roger Lion. La nomination de Léon Poirier à la direction de la Pax témoigne du souci du patron de promouvoir un cinéma plus exigeant. Poirier signe Jocelyn. Le film est un succès qui décroche le « Grand Prix d'Excellence du Film Français » (sic). Le miracle ne se reproduit pas avec Geneviève, « une tape retentissante », selon le mot de Léon. Suivront le Coffret de jade, l'Affaire du courrier de Lyon.
- 29 À son tour, Marcel L'Herbier frappe à la porte des Buttes-Chaumont. Pour la Gaumont, L'Herbier, en contrat à l'année, tourne sept films en quatre ans : *Rose-France*, *le Bercaill*, *le Carnaval des vérités*, *l'Homme du large*, *El Dorado*, *Villa Destin*, *Don Juan et Faust*.
- 30 Léon Gaumont, même s'il se méfie des auteurs et comédiens, au point, selon L'Herbier, de fermer à clé la porte des studios de Belleville « pendant les heures de travail pour les empêcher d'aller prendre l'air toutes les cinq minutes », aide encore au lancement de jeunes auteurs comme René Clair – jusqu'alors acteur –, Feyder, Autant-Lara, Robert Florey, alors régisseur aux studios de Nice.
- 31 La politique de Gaumont est ambitieuse, indéniablement. Elle va, pourtant, décevoir les banquiers. Le corollaire de l'acquisition des salles est leur rentabilisation. Or l'investissement, extrêmement lourd, exige des films porteurs, que seuls les Américains savent produire et possèdent en nombre. Dans le même temps, en France,

l'allongement des films renchérit leur prix de revient. Faut-il s'acharner à produire sur fonds propres des films toujours plus onéreux et dont la commercialisation est aléatoire, quand l'objectif prioritaire est d'attirer le public dans les salles du circuit ? Ne vaudrait-il pas mieux s'allier avec un fournisseur de films qui allégerait les investissements en production ? Les insuccès commerciaux qui s'enchaînent produisent l'effet attendu : en 1924, la production, sauf pour Feuillade, est arrêtée. La mort du réalisateur, en février 1925, mettra un point final aux films Gaumont.

À la recherche de partenaires

- 32 Résumons-nous : remboursement des emprunts liés à l'acquisition des salles, investissements dans les développements du film parlant, obligations de recentrage de la production cinématographique sur des films désormais longs et coûteux, concurrence américaine accrue : pour la Gaumont les échéances tournent au cauchemar. La firme, dès 1922, court derrière une trésorerie insuffisante que lui procure un Crédit Commercial de France devenu méfiant. Gaumont cherche des partenaires. En 1924, d'un voyage aux États-Unis, Edgard Costil revient fort d'un accord avec la Metro Goldwyn Mayer. Le contrat offre à la Gaumont des conditions de location plus avantageuses (économie d'intermédiaires) ainsi qu'un approvisionnement direct et régulier de ses salles. Cette disposition est vitale dans un moment où, en raison des insuccès, la Gaumont décide d'arrêter la production de film. Léon Gaumont fournit la clé du spectaculaire recentrage : « J'ai en France cinquante salles dont il faut changer les programmes chaque semaine. Même en procédant par roulement, il faudrait un minimum de 25 grands films par an, nous n'arrivons pas à en produire quatre et les films à épisodes n'ont plus cours. Je suis donc obligé de louer des films aux Américains et d'ailleurs cela me coûte moins cher que d'en produire moi-même ». Démarche que Léon Gaumont justifie en termes simples : « Nous n'avons pas l'intention de dévorer l'argent de nos actionnaires ».
- 33 Ainsi naît la Gaumont Metro Goldwyn. En 1926, la société annonce trois titres-phares, *Mare Nostrum* de Rex Ingram, *la Veuve joyeuse* de Von Stroheim et *Ben Hur* de Fred Niblo. « N'allez pas à tâtons et n'agissez qu'à coup sûr », proclame une publicité de 1924, « GMG ; cette marque est pour vous la certitude des meilleures recettes ». L'accord durera jusqu'en 1929.
- 34 Quant aux deux sites où s'élèvent les studios Gaumont, ils sont proposés à la location, clés en mains, aux producteurs du moment. Les plus anciens studios sont situés 53 rue de la Villette, à Paris, dans le 19^e arrondissement. En 1928, ils sont sous la direction de Paul Martel. L'autre site sont les studios Gaumont, 42 avenue Saint-Augustin à Nice, Quartier Carras, et sont dirigés, toujours cette même année, par Gabriel Mareschal. Dans les placards publicitaires de 1929, Gaumont se flatte : « La plus ancienne maison et la seule réunissant à Paris et dans un même centre tout ce qui concerne la production cinématographique : studios pour films silencieux ou sonores, services de développement et de tirage, impression d'affiches, service de distribution et de vérification de films. » De fait, rares sont les activités de service qui échappent à la firme, pourtant malade. Ne propose-t-elle pas l'agencement complet de salles, depuis l'appareillage électrique, jusqu'aux cabines métalliques de projection, en passant par les projecteurs, le matériel d'optique, les écrans, tout le matériel électrique et notamment les lampes, les groupes électrogènes et les charbons pour l'électricité, les ventilateurs, les caméras, l'ameublement etc. Les seules activités sur lesquelles la

Gaumont semble avoir fait l'impasse sont la fourniture de fauteuils et de strapontins, la pellicule vierge et les pochettes surprises (confiseries et bonbons).

- 35 À Paris, la Gaumont, sans compter les salles, s'affiche dans six lieux : le siège social est 57 rue Saint-Roch, dans le premier arrondissement ; les deux filiales Ciné-Matériel ainsi que hauts-parleurs et TSF, responsable des locations et ventes de matériel, sont 35 rue du Plateau dans le 19^e ; les plateaux de tournage sont 53 rue de la Villette, dans le 19^e ; la Direction des Usines est 12 rue Carducci dans le 19^e, enfin les Entrepôts sont 51 rue de Paris, aux Lilas.
- 36 Au vrai, la situation n'a jamais cessé de se dégrader au long de la décennie. Autrefois fierté de la Gaumont, le réseau des filiales et succursales est devenu un fardeau dont il faut se délester. Le franc s'est déprécié. Non seulement il a perdu 37 % de sa valeur entre 1918 et 1924, mais la circulation des capitaux souffre d'entraves inconnues avant-guerre. Les quelques filiales bénéficiaires, comme celle de Londres, ne peuvent plus basculer leurs résultats sur Paris. En 1924, la Gaumont C^o Ltd, installée à Londres, est vendue à ses dirigeants, les frères Bromhead, avant d'être absorbée, plus tard, par la Rank.
- 37 En 1925, la Gaumont signe un contrat dit « d'affermage » avec la Franco-Film-Exploitation, société créée en 1922 et qui dispose d'un contrat consenti pour cinq ans pour l'usage des salles du circuit Gaumont. Aubert-Franco-Film obtiendra le contrôle de l'affaire, en rachetant, courant 1929, la totalité des actions. Cette filiale de la société Aubert-Franco-Film deviendra filiale de Gaumont, par suite de la fusion de Gaumont avec Franco-Film. Plus tard, en 1930, la Gaumont fusionnera avec Aubert-Franco-Film. La fusion renforce le circuit de douze nouvelles salles. La Gaumont se fond dans un ensemble devenu célèbre sous les initiales GFFA. La fusion fait aussi entrer le mal dans la vieille demeure : la Gaumont a dû reprendre le passif d'Aubert-Franco-Film, soit 117 720 000 F.

Une firme aux abois

- 38 Et pourtant, en 1929, après des années d'efforts, les fruits n'arriveraient-ils pas, enfin, à maturité ? La Gaumont, en fanfare, lance le poste « idéal sonore ». Le marché est réactif. Qu'on en juge plutôt : au 31 mai 1930, et selon une statistique établie par le Secrétaire de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, la ventilation des équipements donne ceci :
- 39 À bien l'observer, l'éclaté statistique livre une autre information, plus sombre : Gaumont, sur ses terrains de chasse naturel, la métropole, l'empire et les pays francophones, n'est présent que dans 30 % des salles. En outre, rien, raisonnablement, ne permet d'espérer qu'elle fera main basse sur le potentiel des 3 236 salles restant à convertir.
- 40 La Gaumont a perdu pied. Trop d'activités, sur un marché en complet bouleversement et qui exige des investissements sans commune mesure avec ceux de la décennie précédente. Le banquier Azaria, président du conseil d'administration de la SEG, avait exprimé, dès 1921, ses craintes devant des diversifications qu'il juge aventureuses. Léon ne sera plus maître chez lui. Les augmentations de capital qui se succèdent révèlent moins des investissements porteurs de futurs profits, que le poids de l'endettement du groupe. De 5 millions en 1919, le capital social passe à 10 millions en 1921, à 12 millions en 1927, 24 millions en 1929, puis, suite à la fusion avec Aubert-Franco-Film et

Continsouza, à 84 millions, le 12 juin 1930, année où la société fait un chiffre d'affaires de 199 226 000 francs.

41 À cette date, c'est-à-dire en 1929, les affaires des établissements Gaumont peuvent-elles être considérées comme « prospères » ? La qualité du diagnostic, dont la paternité revient au liquidateur de 1934, est douteuse. Retenons plutôt qu'en 1930, la messe est dite. À cette époque, la situation est déjà sérieusement dégradée. Les causes en sont multiples : les ventes de matériel sonore, qui avaient motivé l'absorption de Continsouza, plafonnent. Il ne manque que la réfection du Gaumont-Palace qui, budgétée à 25 millions de francs, s'achève à 41 millions, soit un dépassement budgétaire de 16 millions de francs. Nouveau gouffre. Il est jusqu'aux salles d'afficher désormais des déficits...

42 En 1930, Léon Gaumont abandonne les fonctions d'administrateur et de Directeur-général de la société. Il se retire dans sa propriété de Sainte-Maxime, à 25 km du lieu de retraite de son concurrent de toujours, Charles Pathé.

43 Quant à la société Gaumont, suite à sa fusion, en juin 1930, avec la société Aubert-Franco-Film et la société des Établissements Continsouza, elle prenait la dénomination de Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA). Son siège social était transféré, le 1^{er} août 1930, au 3 de la rue Caulincourt. La nouvelle société, arrimée à un circuit de vingt et une salles à Paris et vingt-trois en province, donnait l'illusion du renouveau pendant quelques années. Ne parle-t-on pas alors de la création d'une « major » française, serpent de mer de la profession, d'une « association industriellement excellente » ? Logiquement, le méga-groupe sombrait à son tour. Lors de sa séance du 20 juillet 1934, le conseil d'administration de Gaumont-Franco-Film-Aubert décidait le dépôt de bilan. Une page de l'histoire du cinéma français était tournée.

GENINA Augusto (1892-1957)

44 Augusto Genina a connu une carrière de cinéaste qui semble bien présenter une histoire analogue à celle du cinéma italien, du muet au parlant et au-delà, jusqu'aux années cinquante. Son parcours compte plus de cent films mis en scène et écrits, un nombre notable de supervisions et on peut probablement, étant donné l'impossibilité de le vérifier, lui attribuer beaucoup d'autres films de la Cines du début des années dix.

45 Au début des années vingt, Genina est déjà considéré depuis un certain temps comme une des figures importantes du cinéma italien : pas seulement pour la quantité de films, mais surtout pour leur qualité, qu'on pense à des films comme *Il sopravvissuto* (1916), *La signora Ciclon* (1916), *Addio giovinezza* (1918) ou *La maschera e il volto* (1919). Vera Vergani l'a défini comme une « bête à cinéma », dans une interview qu'elle m'avait accordée quelques années avant sa mort : « Quand nous tournions en même temps *La menzogna* et *Il presagio* (1916), l'opérateur Angelo Scalenghe mourut soudainement : le substituer était pratiquement impossible parce que tous les directeurs techniques avaient été appelés à la session cinématographique du Ministère de la Guerre. Genina passa donc lui-même derrière la caméra. Et montra qu'il en connaissait tous les secrets ». « Ce n'était certes pas un homme doux comme un agneau – selon cette fois Betty Becker, sa femme, dans le témoignage qu'elle fit pour la monographie sur le cinéaste publiée à l'occasion d'une mémorable rétrospective – ; dans le travail, il était dur, nerveux ; il s'énervait facilement, il était impatient ».

46 Genina doit avaler des couleuvres quand il veut réaliser un *Cyrano de Bergerac*. La désorganisation de la production italienne au début des années vingt est telle que Genina se décide pour Paris, utilisant en plus de Linda Moglia, alors sa compagne, dans

le rôle de Roxane et Roberto Ferrari pour Christian, l'excellent acteur de théâtre Pierre Magnier pour le rôle principal. Tourné en partie à Paris et en partie à Rome – les scènes de la bataille d'Arras sont tournées au Ponte Milvio – *Cyrano de Bergerac*, enrichi par un système de couleur en trichromie sur le positif, remporte un grand succès en France et à l'étranger où il sort au début de l'année 1923. En Italie, on le voit dans les salles seulement deux ans et demi plus tard, durant la canicule estivale et il passe presque complètement inaperçu. Revu aujourd'hui, restauré dans ses couleurs originales, c'est un spectacle qui enchante le spectateur.

- 47 *Il focolare spento*, tiré de *l'Inno alla madre* d'Edmond De Amicis, impressionne Erich Pommer, le grand producteur allemand, auquel Genina s'est adressé pour vendre le film en Allemagne. L'œuvre est achetée 80 000 marks, environ vingt-cinq fois le prix réel du film, 30 000 liras.
- 48 Le succès en Allemagne de ce mélodrame qui fait couler des larmes, rebaptisé *Mutter verzeih mich* (Maman pardonne-moi), et par la suite ceux de *L'ultimo Lord* et d'*Addio giovinezza !*, interprétés par la nouvelle compagne de Genina, Carmen Boni, ouvrent les portes du cinéma allemand au cinéaste romain. Installé à Berlin, Genina tourne plusieurs films les uns à la suite des autres, beaucoup sont des coproductions avec la France, tel *Sprung ist glück/Totte et sa chance*, *Das Mädchen der Strasse/Scampolo*, *Quartier latin/id*, dans lesquels Carmen Boni, qui souvent et volontiers joue en travesti, devient la réponse directe aux *flappers* hollywoodiennes alors en tête.
- 49 Genina sait bien doser des histoires sans préjugés avec une grande tendresse sentimentale, aspects auxquels le visage, parfois espiègle, parfois courroucé, de l'actrice correspond de façon splendide. Qu'on pense à la séquence finale de *Quartier latin*, pleine d'une mélancolie poignante, que Jean Mitry et Pierre Chenal ont placé au centre de leur intéressant documentaire *Paris-cinéma*.
- 50 En 1929, Genina prend la relève de René Clair, occupé par un autre film, pour la réalisation de *Prix de beauté* ; commencé dans une seule version muette, à la moitié du tournage la production décide d'ajouter des séquences sonores dans diverses langues. Louise Brooks, interprète du film qui parle seulement l'anglais, est doublée en français par Hélène Rigelly et en italien par Donatella Neri. La valeur de ce film – devenu un film culte de par la présence magnétisante de sa protagoniste – réside dans l'inoubliable fin : alors que Lucienne (Louise Brooks) assiste à la projection de son premier essai sonore, son amant s'introduit dans la salle et lui tire dessus. La femme meurt, alors qu'à l'écran son image souriante continue à chanter « Ne sois pas jaloux, tais-toi... Je n'ai qu'un seul amour, c'est toi ! »
- 51 Au début du parlant, Genina, désormais complètement francisé, tourne d'autres films, très français d'ailleurs, comme *les Amours de minuit* (1931), *Paris-Béguin* (id.), avec, parmi les interprètes, les débutants Jean Gabin et Fernandel, une nouvelle version de *L'ultimo Lord*, intitulée *la Femme en homme* (1932), et d'un autre de ses anciens films italiens, *Marito, moglie e...* qui devient *Ne sois pas jalouse* (1933), le délicat *Nous ne sommes plus des enfants* (1934), *la Gondole aux chimères* (1936) d'après Dekobra, *Naples aux baisers de feu* (1938). Son rapport avec la cousine transalpine dure longtemps, toute la vie même : ses derniers films, *Maddalena* (1954) et *Frou-Frou* (1955) sont réalisés en coproduction avec la France.

Filmographie

- 52 *I due crocifissi* (1920) ; *Debito d'odio* (id.) ; *La donna e il cavaliere* (id.) ; *La ruota del vizio* (id.) ; *Lo scaldino* (id.) ; *I tre sentimentali* (1921) ; *La Douloureuse* (id.) ; *I diabolici* (id.) ; *Marito*,

moglie e... (id.) ; *Il castello della malinconia* (1922) ; *La crisi* (id.) ; *Peccatrice senza peccato* (1922) ; *Cirano di Bergerac* (id.) ; *Il corsaro* (co. Carmine Gallone, 1923) ; *La moglie bella* (1924) ; *Il focolare spento* (1925) ; *L'ultimo Lord* (1926) ; *Addio Giovinezza!* (1927) ; *Die weisse Slavin* (L'Esclave blanche, id.) ; *Sprung ins Glück* (Totte et sa chance, 1928) ; *Das Mädchen der Strasse* (Scampolo, id.) ; *Liebeskarnaval* (id.) ; *Quartier Latin* (1929) ; *Prix de beauté* (1930).

GLEIZE Maurice (1898-1974)

- 53 Peut-être que la définition la plus juste de Maurice Gleize – un cinéaste qui sans avoir connu ni l'anonymat ni la gloire a été une présence constante dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres – nous est donnée par Jeanne et Ford dans leur *Histoire du cinéma* : « Gleize sans s'imposer par aucune œuvre vraiment digne d'être retenue, réussit à durer jusqu'à la naissance du parlant et même au-delà, grâce à une intelligente adaptation de ses moyens aux exigences commerciales de la production courante ».
- 54 Gleize a commencé très tôt, à peine une vingtaine d'années, à travailler pour les établissements Pathé, immédiatement après la fin des hostilités de la Première Guerre mondiale. Il s'agit d'une activité anonyme, dont on ne garde aucune trace, mais qui a consisté en une sorte d'assistantat auprès de réalisateurs comme Marco de Gastyne ou Maurice de Marsan. C'est avec ce dernier qu'il signe son premier film en tant que réalisateur, *la Nuit rouge*, dont la trame a été plusieurs fois portée à l'écran en France, mais aussi en Allemagne, aux États-Unis et en Italie (signalons une amusante version avec Gigetta Morano et Eleuterio Rodolfi récemment retrouvée) : un couple d'époux en voyage de noces est contraint par une panne d'auto à passer la nuit dans un hôtel où semblent se produire de sinistres événements ; après une nuit de cauchemars, tout finit en plaisanterie. L'interprète du film est la belle Gina Manès à ses débuts que nous retrouverons l'année suivante dans un autre film de Gleize, toujours cosigné avec De Marsan, *la Main qui a tué*. Il s'agit là d'un feuilleton policier, tout comme le film suivant, *la Justicière*, dans lequel Gleize se trouve aux prises avec un drame qui prend place dans le milieu de la finance, avec René Navarre dans le rôle d'un important actionnaire de la bourse.
- 55 C'est en 1927 que Gleize réalise ce qui peut être considéré comme son meilleur film muet quand il succède à Marco de Gastyne dans la mise en scène de *la Madone des Sleepings*, alors très populaire roman de Maurice Dekobra. Il en tire une œuvre qui connaîtra un grand succès et qui doit une large part de son charme à la photogénie suggestive de Claude France, une actrice belle et intéressante qui, peu de temps après, allait tragiquement mettre fin à ses jours.
- 56 En 1928, avec *Tu m'appartiens*, Gleize tente de relancer en France Francesca Bertini dans une production internationale franco-italo-allemande, mais le film, en raison même de l'insupportable jeu de scène complètement obsolète de la célèbre diva italienne, va au-devant d'un retentissant fiasco. Aux côtés de Francesca Bertini, on trouve Rodolf Klein-Rogge, le célèbre docteur Mabuse, que l'on retrouve en sinistre levantin dans *la Faute de Monique*, une intrigue complexe d'espionnage industriel avec Sandra Malovanoff dans un de ses rôles typiques de pleureuse.
- 57 Comme l'ont bien souligné Jeanne et Ford, Gleize continuera aussi sa carrière de cinéaste à l'époque du parlant, en alternance avec celle de directeur de production. Il continuera à diriger des films jusqu'en 1951 et de cette filmographie ultérieure nous pouvons retenir quelques titres, tels *Légion d'honneur* (1938), plusieurs fois primé, *le Récif du corail* de la même année, avec Jean Gabin et Michèle Morgan, le « colonial »

Appel du bled (1942) et *le Bateau à soupe* (1946), drame de la mer nerveux, avec Charles Vanel.

Filmographie

- 58 *La Nuit rouge* (co. Maurice de Marsan, 1923) ; *Le Chemin de Roseland* (id.) ; *La Main qui a tué* (co. Maurice de Marsan, 1924) ; *La Justicière* (co. Maurice de Marsan, 1925) ; *La Madone des Sleepings* (co. Marco de Gastyne, id.) ; *Tu m'appartiens* (1928) ; *La Faute de Monique* (id.).
- GRÉMILLON Jean (1901-1959)
- 59 Études musicales à la Schola Cantorum. Violoniste au cinéma Max Linder. De 1923 à 1928 il réalise une vingtaine de courts et moyens métrages documentaires de commande, touristiques, industriels, à visée didactique, souvent avec Georges Périnal. À ce jour seul *Chartres* (1923) a été retrouvé, et témoigne d'une grande virtuosité plastique, tant dans le cadrage que dans le montage. *Un tour au large* en 1926, documentaire sur un thonier breton en campagne de pêche, se veut selon son auteur « une marine impressionniste ». Il en écrit la musique qu'il enregistre sur bandes perforées pour piano mécanique : le film est salué par l'avant-garde.
- 60 En 1927, Charles Dullin, directeur du théâtre de l'Atelier que le jeune Grémillon fréquente assidûment, crée une société de production grâce à ses succès comme acteur de cinéma (*le Miracle des loups* et *le Joueur d'échecs*), et demande au jeune homme d'assurer la réalisation de *Maldone*, sur un scénario d'Alexandre Arnoux et avec les acteurs de la troupe de l'Atelier. Malgré quelques 400 mètres (environ 30 minutes sur 2 heures) coupés par le distributeur pour l'exploitation commerciale, le film frappe à la fois par sa complexité dramatique et narrative, la beauté des images documentaires et la virtuosité du montage. Charles Dullin incarne un roulier sur les chemins de hallage du Gâtinais, jouant de l'accordéon dans les bals populaires, où on le voit séduire une belle gitane (Genica Athanasiou). Mais, fils prodigue, il revient au domaine familial après la mort de son frère, pour épouser une jeune fille docile (Annabella) ; il s'ennuie bientôt de cette vie de gentilhomme terrien et retrouve dans un cabaret la gitane devenue danseuse mondaine ; elle le dédaigne, mais, malgré le désespoir de sa jeune femme, il repartira sur les routes.
- 61 La mise en scène de Grémillon construit un contrepoint entre les contraintes de la vie « bourgeoise » (décors intérieurs du château, immenses et géométriques) et le désir de liberté du héros, qui s'exprime par la fascination pour les modes de vie des plus démunis ou des nomades (le bal populaire est filmé et monté avec une virtuosité jubilatoire). Ce populisme typique de l'école documentaire des années vingt influencée par le cinéma soviétique, est nourri par la splendeur des images documentaires, favorisée par l'utilisation pour la première fois de la pellicule panchromatique et par le tournage en extérieurs naturels. Figure métaphorique d'artiste, le marginal incarné par Dullin fait écho à la trajectoire de l'homme de théâtre autant qu'à celle du jeune cinéaste, qui a dû assumer ses choix de vie contre la volonté paternelle.
- 62 Sorti en octobre 1928, le film mutilé fera une carrière décevante, ce qui mettra fin aux ambitions de producteur de Dullin.
- 63 *Gardiens de phare*, le deuxième et dernier long métrage muet de Grémillon se fait également dans un contexte artistique favorable : mélodrame du répertoire du Grand Guignol (qui produit le film), il est adapté par Jacques Feyder, cinéaste confirmé et ami de Grémillon. Utilisant à nouveau les acteurs de l'Atelier, le cinéaste subit les aléas d'un

tournage mouvementé (été 1928-printemps 1929) et le film ne sortira qu'en octobre 1929 avec un certain succès, écourté par l'instauration du parlant.

- 64 À partir d'une intrigue réduite au minimum (un père isolé avec son fils sur un phare par gros temps, doit le tuer parce qu'il est atteint de la rage), Grémillon laisse libre cours au lyrisme des images et à la dynamique expressive du montage. Mais l'inspiration pastorale de *Maldone* a laissé place à une symphonie visuelle moderne, où la mécanique lumineuse du phare s'oppose à la sauvagerie de la mer démontée. Là encore la force poétique des images n'est jamais gratuite, mais vient incarner, au delà de l'anecdote, la contradiction humaine entre rationalité et pulsions.
- 65 La maîtrise artistique dont témoignent ces deux premiers longs métrages muets, sera malheureusement mise à mal, pour Grémillon davantage que pour d'autres, par les conditions de production draconiennes des débuts du parlant.

Filmographie

- 66 *Chartres* (1923-1925) ; *Le Revêtement des routes* (id.) ; *La Fabrication du fil* (id.) ; *Du fil à l'aiguille* (id.) ; *La Fabrication du ciment artificiel* (id.) ; *La Bière* (id.) ; *Le Roulement à billes* (id.) ; *Les Parfums* (id.) ; *L'Étirage des ampoules électriques* (id.) ; *L'Éducation professionnelle des conducteurs de tramways* (id.) ; *L'Auvergne* (id.) ; *La Naissance des cigognes* (id.) ; *Les Aciéries de la Marine et d'Homécourt* (id.) ; *La Vie des travailleurs italiens en France* (1926) ; *La Croisière de l'Atalante* (id.) ; *Un tour au large* (id.) ; *Maldone* (1927) ; *Photogénie mécanique* (id.) ; *Gratuités* (id.) ; *Bobs* (1928) ; *Gardiens de phare* (1929).

GRIMOIN-SANSON Raoul (1860-1941)

- 67 Raoul Grimoin est né à Elbeuf de Louis Eugène Grimoin, « tisseur », et de Marie Cécile Leroux, « rentrayeuse », c'est-à-dire raccommodeuse d'étoffes (il ajouta plus tard « Sanson » à son nom). Après divers métiers, il travaille quelque temps en Belgique où il réalise notamment des photographies anthropométriques (1892). Le 5 mars 1896, il dépose en France le brevet de son Phototachygraphe, projecteur cinématographique utilisant un mécanisme à échappement. Il est le père du Cinéorama, système de projection cinématographique circulaire comprenant dix projecteurs disposés en étoile qu'il tente vainement de faire fonctionner à l'Exposition universelle de 1900, à Paris. Après la faillite de la Société française du Cinéorama, et diverses activités, il se lance dans les applications industrielles du liège (tissu liégé utilisé notamment dans la fabrication des masques à gaz) qui lui permettent d'acquérir une fortune comme fournisseur de l'Armée française durant la Première Guerre mondiale.
- 68 En 1920, il réalise un film médiocre, *le Comte de Griolet*, qui présentait une curieuse particularité : en bas de l'image apparaissait le bâton d'un chef d'orchestre destiné à diriger les musiciens et le chœur des cinémas où le film serait projeté. Avec ses mémoires (*le Film de ma vie*, 1926), son film documentaire *l'Histoire du cinéma par le cinéma* (1927) et ses controverses avec Bünzli et Continsouza au sujet de la paternité de la croix de Malte (1928), il cherche à se poser en inventeur et en pionnier du cinéma. Malgré les plaidoyers en sa faveur de Maurice Noverre, cette prétention semble aujourd'hui quelque peu excessive. Il est nommé Chevalier de la Légion d'honneur en 1926 sur rapport du Ministre de l'Industrie et du Commerce.

GUAITA Mario « AUSONIA » (1881-1956)

- 69 Parmi les rois de la force du cinéma italien il faut inscrire le Milanais Mario Guaita, lequel, après avoir abandonné de vagues études universitaires de médecine, se met à apparaître sur les scènes de seconde catégorie en peau de léopard sous le pseudonyme de « Monsieur Muscle ». Ensuite, avec deux camarades à l'allure physique aussi

athlétiquement harmonieuse que la sienne, il constitue le « Trio Ausonia », figurations plastiques et reproductions vivantes de célèbres tableaux ou sculptures.

- 70 « Calme, lent dans les gestes, rose, frais, souriant, avec une éternelle cigarette à la bouche, vêtu avec une élégance sportive » – ainsi le décrit un chroniqueur de l'époque –, Mario Guaita Ausonia, « gladiateur du vingtième siècle », comme il aime alors à se présenter sur les scènes avec ses suggestifs « tableaux vivants », se fait un nom. Remarqué par Alberto Pasquali, qui a le projet de réaliser un film sur le gladiateur le plus célèbre de l'Histoire, le Thrace Spartacus, Ausonia est engagé en 1913 pour ce rôle qui lui va comme un gant. Après ce film, qui fait de lui le chouchou du public populaire, Ausonia apparaît dans un autre film de genre mythologique, *Salammbô*, dans le rôle de l'esclave Matho, un film réalisé rapidement avec les mêmes scénaristes que pour *Spartacus*, là encore ce fut un triomphe pour le protagoniste.
- 71 Guaita abandonne définitivement la scène et se consacre au cinéma en choisissant intelligemment ses interprétations, alternant les films de pure acrobatie (*Panther*, 1915 ; *Il più forte*, 1916) avec des œuvres d'un tout autre genre comme *Il marchio* (1916), où il joue un irréprochable officier de marine avec l'éclectique Diana Karenne, ou encore *Il romenzo di un atleta* (id.), un film dans lequel il incarne une brillante figure de bersaglier pendant les guerres d'Indépendance.
- 72 Appelé sous les drapeaux, il obtient souvent de longues permissions pour pouvoir porter à terme ses engagements cinématographiques, devenant de plus en plus souvent le metteur en scène de ses œuvres. *Eroismo d'alpino* (1915) remonte à cette période de la guerre. À la fin des hostilités, Guaita, qui a ajouté définitivement à son nom de famille celui d'« Ausonia », est engagé par Alfredo De Giglio. L'astucieux producteur turinois lui construit sur mesure toute une série de films d'action écrits par la scénariste marseillaise Renée de Liot (qui quelques années plus tard deviendra sa seconde épouse, la première avait été la fameuse chansonnière Ersilia Sampieri). Les films du couple Ausonia (réalisateur et acteur) Renée de Liot (scénariste) reposent sur les acrobaties téméraires du protagoniste et sur d'amusants moments d'auto-ironie : *Lotte di giganti* (1919), *Atlas* (1920), *La cintura delle Amazzoni* (id.), *La mascotta di Sparta* (1921) sont les titres les plus populaires de la série.
- 73 À la veille de la marche sur Rome, les murs de la capitale sont tapissés d'affiches sur lesquelles on trouve cette simple inscription, « Frisson ». Il est probable qu'on a pu se demander si ces banderoles avaient été affichées pour promouvoir un parfum français, un spectacle qui se promettait de donner des frissons à ses spectateurs, à moins que ce ne soit un présage de ce qui allait se produire peu de temps après. Le mystère est résolu le 30 octobre de cette année 1922, quand sur les écrans d'un cinéma du Corso apparaît un film qui porte ce titre, une amusante nouvelle aventure d'Ausonia. Renée de Liot s'étant inspirée d'une comédie française, elle a pensé pouvoir en conserver le titre en langue originale, vu que l'histoire se déroule principalement dans une boîte de nuit parisienne, et cela pour ajouter une touche malicieusement contemporaine. Mal lui en prit, la presse, promptement alignée, stigmatise l'épisode. *La vita cinematografica*, par exemple, dans le commentaire du film le liquide en quelques mots cinglants : « Ce film a certainement été tourné et commercialisé avant l'arrivée au pouvoir de l'actuel gouvernement. À cette époque, le sentiment d'italianité était alors au plus bas, et il était à la mode de le rabaisser encore. Aujourd'hui, la mode a changé : nous sommes sûrs que le film pourrait aujourd'hui s'intituler *Brividi*, lequel est tout aussi valable et ne singe personne ! »

- 74 Suspectés de « parisianisme vulgaire », Mario Guaita et Renée de Liot quittent l'Italie pour Marseille où ils fondent la Lauréa Film, un petit établissement à la périphérie de la ville, donnant vie à une production plutôt mineure, mais non indigne, souvent en faisant de nouvelles versions de quelques-uns des films réalisés auparavant en Italie : *le Calvaire d'un saltimbanque* (1923) d'après *Il principino saltimbanco* (1915), *Dans les mansardes de Paris* (1924), déjà réalisé en 1921 et intitulé alors *Sotto i ponti di Parigi*. Plus intéressants sont les deux derniers films, l'un et l'autre de 1926. Dans *Folie d'athlète*, Ausonia est André de Rochebrune, un gentilhomme athlétique aux prises avec une féroce secte levantine, sur fond de Bosphore. Le film est tourné presque entièrement sur les lieux réels. Revenu provisoirement en Italie, Guaita réalise *La donna carnefice nel paese dell'oro* sur un sujet du journaliste Arnaldo Cipolla ; le film a pour cadre les neiges du Canada, il est lui aussi tourné dans les lieux authentiques. Dans le rôle principal, on trouve la célèbre diva de variétés, Isa Bluette.
- 75 À la fin des années vingt, Ausonia ouvre un petit cinéma dans le quartier de la Pointe-Rouge à Marseille et le gère pendant presque vingt ans. En 1947, atteint progressivement par la cécité, il est contraint de cesser toute activité. Il meurt en 1965, à soixante-quinze ans, très loin du monde du spectacle qui l'avait vu en héros éclatant dans ses meilleures années.

Filmographie

- 76 *Atlas* (1920) ; *La cintura delle Amazzoni* (id.) ; *La mascotte di Sparta* (1921) ; *Sotto i ponti di Parigi* (id.) ; *La nave dei miliardi* (1922) ; *Frisson* (id.) ; *Gli spettri della fattoria* (1923) ; *Il pescatore di perle* (id.) ; *Le Calvaire d'un saltimbanque* (id.) ; *La Course à l'amour* (id.) ; *Mes p'tits* (id.) ; *Dans les mansardes de Paris* (1924) ; *Folies d'athlètes* (1926) ; *La donna carnefice nel paese dell'oro* (id.).