

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

---

H

Hervil, Hugon...

---



### Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/94>

DOI : 10.4000/1895.94

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 : 224-228

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

« H », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/94> ; DOI : 10.4000/1895.94

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© AFRHC

---

# H

## Hervil, Hugon...

---

- 1 Avant d'attaquer la mise en scène, René Hervil débute au cinéma dans l'interprétation, notamment dans la série « Maud » et « Fred » aux côtés de Régina Badet et de Suzanne Grandais en 1912. Grièvement blessé à la guerre, il est réformé. En 1916, en collaboration avec Louis Mercanton, il signe son premier film, simplement intitulé *Suzanne*, prélude à une série dominée par Suzanne Grandais. Toujours avec Louis Mercanton, il tourne jusqu'en 1918 plusieurs films dont *Bouclette* (d'après Marcel L'Herbier), *le Torrent* et *Un roman d'amour et d'aventures*, première œuvre de Sacha Guitry. À la société Éclipse où il travaille, on le considère comme l'un des piliers. En 1919, il prend son envol et ne cessera de réaliser jusqu'en 1936. Il apparaît comme un bon artisan, avec parfois de bonnes idées, qui lui font obtenir de jolis succès publics. La critique est plus réservée, lui reconnaissant un style sans réelle ingéniosité. En 1919, *l'Ami Fritz*, d'après Erckmann-Chatrian lui offre un beau succès. Tourné en décors naturels en Alsace à l'instigation de Suzanne Devoyod (sociétaire de la Comédie-Française et dirigeant *Les Films Molière*), il est interprété par des artistes de renom (Huguette Duflos, Léon Mathot, de Max) avec une beauté plastique particulière. La critique attend alors un cinéaste prometteur : avec *Blanchette* (1921), il est couvert d'éloges. On lui reconnaît une capacité à faire jouer les acteurs du Français (de Féraudy, Thérèse Kolb, Léon Bernard) avec dépouillement et, d'après Henri Fescourt, « on sentait aussi le sentiment des paysages, arbres sans feuilles, neige morne, âmes froides ». *Le Crime de Lord Arthur Saville* d'après Oscar Wilde, étonne tout autant la même année par la qualité de l'atmosphère que le cinéaste a donnée à son œuvre, aidé en cela par le chef opérateur Amédée Morin. Après un drame familial conventionnel, *le Secret de Polichinelle* (1923), son *Paris* (1924), également produit par Le Film d'art (Vandal et Delac) et interprété par Dolly Davis, est un franc succès. Jusqu'au parlant, à l'instar d'un Marcel L'Herbier, René Hervil jouira d'une très bonne réputation auprès de la critique, associée aux bonnes réussites commerciales que sont ses films, qui seront plus tard l'objet de nouvelles versions à l'arrivée du parlant. *La Flamme* (1925), d'après la pièce de Charles Méré, tourné à Saint-Moritz avec Germaine Rouer (qui en gardera le meilleur souvenir de sa carrière) et Charles Vanel, puis *Knock ou le triomphe de la médecine* (1925) d'après Jules Romains avec Fernand Fabre, suivis du *Bouif errant* (*serial*, 1926) d'après le roman de Guy de La Fouchardière et Celval apparaissent comme des opérations montées pour faire de

l'argent, sans réelle intervention esthétique du cinéaste, alors sous contrat avec Vandal et Delac. Le film suivant semble une rupture, produit quant à lui par la société des Cinéromans d'après la célèbre pièce de Paul Gavault : *la Petite Chocolatière* (1927) avec Dolly Davis, plus léger, mais plus recherché. Par contre, *le Prince Jean* (1928), de nouveau d'après Charles Méré et issus des studios Cinéromans est loin de convaincre. De ses derniers films muets, *Minuit... place Pigalle* (1928) est à retenir. Adaptation de Maurice Dekobra par Jacques de Baroncelli et décors signés Jaquelux pour une œuvre singulière dans la filmographie de René Hervil. À partir d'un maigre sujet, il a réussi un film émaillé d'inventions esthétiques, retrouvant une forme très carrée, sans longueurs, parfaitement dirigée. Il a faite sienne une œuvre banale et sans invention. Sa prochaine bande, *la Meilleure Maîtresse* (1929), qui a pour collaborateurs Jean-Louis Bouquet ou Christian-Jaque, serait à oublier. Et là, le parlant s'annonce et le déclin d'un cinéaste pourtant prometteur. Jusqu'en 1936, René Hervil va réaliser huit films (*Nicole et sa vertu*, 1931, *les Vignes du seigneur*, 1932...), dont on ne peut rien sauver, pas même cette *Douceur d'aimer* (1930) qui a la caractéristique d'être la première apparition au cinéma d'Arletty...

- 2 Henri Fescourt faisait de lui un beau portrait : « Ce qui pourrait caractériser le talent de René Hervil, c'est la conscience claire du conflit dramatique, sa façon puissante de l'exposer. Art dru et lignes simples. Hervil sait couper. Ses sujets de préférence tirés de pièces de théâtre ne sont jamais fades. L'énergie colorée qu'il déployait pour diriger ses acteurs, ses exigences à leur égard lui permirent d'obtenir d'eux des interprétations solides. Enfin, au cours de sa carrière, il a formulé des aphorismes ramassés, à ne point oublier. Comme on lui proposait pour un rôle pathétique de grand seigneur un acteur dont le buste long faisait paraître les jambes courtes, Hervil avertit : "Un prince bas sur pattes ne fait pas pleurer". »
- 3 René Hervil abandonne le cinéma à l'âge de 53 ans et s'évapore donc en 1936. Il est mort dans une maison de retraite de la région parisienne et disait à qui voulait l'entendre qu'il « aurait pu faire mieux ».
- 4 *L'Ami Fritz* (1919) ; *Blanchette* (1921) ; *Le Crime de Lord Arthur Seville* (id.) ; *Le Secret de Polichinelle* (1923) ; *Paris* (1924) ; *La Flamme* (1925) ; *Knock ou le triomphe de la médecine* (id.) ; *Le Bouif errant* (1926) ; *La Petite Chocolatière* (1927) ; *Le Prince Jean* (1928) ; *Minuit... Place Pigalle* (co. Rimsky, id.) ; *La Meilleure Maîtresse* (1929).
- 5 Le cas d'André Hugon, on peut l'affirmer pour une fois sans exagération, est celui d'un des quasi « inconnus » du cinéma français. Il est ignoré de tous les dictionnaires et encyclopédies généraux. Il a fallu la passion et la ténacité de Dominique Lesourd, producteur et distributeur régional qui a racheté les droits aux héritiers et a entrepris de rechercher ses films, pour qu'on le sorte de l'oubli.
- 6 Les histoires générales du cinéma n'ont retenu le nom d'André Hugon que pour un film : *les Trois masques* (1929), qui dispute à quelques autres le titre de « premier parlant français », bien qu'il ait été tourné à Londres en quinze jours. L'action se déroule pourtant en Corse, conformément à la pièce de Charles Méré dont il est tiré (et que Henry Krauss avait adaptée une première fois en 1921). Cette histoire de vendetta assez conventionnelle s'achève par une scène spectaculaire et bien faite pour mettre en valeur le cinéma parlant : le héros a été poignardé par ses adversaires et il est rapporté chez son père, qui le croit ivre mort, par des personnages qui portent tous des masques de carnaval : on ne peut les identifier que par leurs voix. La prise de son, encore bien défectueuse, nuit au succès du film. Les voix, les accents et les décors étaient très conventionnels : on y

chercherait en vain une couleur locale. Mais Hugon avait fait l'effort de faire entendre des bruits signifiants (une hache qu'on aiguise). Et, avec le temps, sa mise en scène très statique a pris un côté *kitsch* qui n'est pas déplaisant.

- 7 Tournant de son œuvre, ce film résume assez bien ses caractéristiques. Hugon, cinéaste prolifique et pressé, tourne vite. Il a du goût pour le mélodrame. Il cherche aussi, et il y parviendra parfois, un ancrage dans une réalité provinciale et même, plus précisément, méditerranéenne. Cette dimension est son deuxième apport intéressant au cinéma français et c'est sur ce point qu'il mérite d'être reconsidéré.
- 8 Né à Alger en 1886, et après des débuts dans le journalisme, Hugon commence à faire des films (patriotiques) en 1914 et fait un passage au service cinématographique des armées. Il ne réalise pas moins de 22 films entre cette date et 1919. Il semble avoir touché alors un peu à tous les genres (il a même adapté *l'Ingénue libertine* de Colette), faisant par exemple tourner quatre fois Mistinguett et – ce qui est plus intéressant – trois fois Musidora. Pour celle-ci, il transporte déjà en 1917 sa caméra dans le Midi de la France, région qui aura sa prédilection. Le voici donc héritier de Feuillade. Il sera, plus tard, un ami de Marcel Pagnol. Son œuvre des années vingt s'inscrit comme un pont entre ces deux auteurs.
- 9 Dès cette période, Hugon se tourne vers l'œuvre de son auteur préféré, le romancier toulonnais Jean Aicard, dont il adapte quatre romans (il en fera trois autres par la suite au temps du parlant dont le fameux *Maurin des Maures*). En 1921, *le Roi de Camargue* met en scène le trio formé par un gardian, sa timide fiancée et une bohémienne tentatrice qui est un classique de la littérature camarguaise. Les acteurs étaient bien peu « locaux », mais le tournage fut effectué sur place et notamment aux Saintes Maries et dans la propriété du Marquis de Baroncelli (le cadet de celui-ci devait tourner en 1934 la seconde adaptation, avant celle de Jean de Marguenat en 1945). Hugon en profita pour introduire des scènes « documentaires » sur l'élevage des taureaux, le pèlerinage gitan, et des séquences plus spectaculaires comme celle où la belle gitane nue arrête le gardian à cheval, ou la noyade dans les marais de la malheureuse fiancée. L'année suivante, *Notre-Dame d'amour* proposait une variante du trio, une séduisante citadine se substituant à la gitane (Pierre Caron en fit un remake en 1936). Poursuivant le filon, Hugon adapta ensuite *la Rue du pavé d'amour*, mélodrame moins localisé qui présente le destin d'une fille-mère abandonnée dont l'enfant ne verra son père que sur son lit de mort. En 1922, il avait encore adapté *le Diamant noir*, drame bourgeois (un veuf croit que sa femme l'avait trompé) que Delannoy reprendra en 1940. Mais là, nous ne sommes plus en Camargue. Si l'on ajoute son adaptation du *Petit Chose* de Daudet (1924), grand roman de la nostalgie et de l'exil intérieur, on voit qu'il poursuit là une certaine inspiration.
- 10 Hugon manifesta aussi un certain intérêt pour l'Espagne : *Rose de Grenade* (1921), *Fille de rien* (1921, « étude de mœurs espagnole »), *la Réponse du destin* (1924, intrigue « politique » tirée d'un roman transpyrénéen), et surtout *la Gitanilla* (1923), adapté du roman de Cervantès – seul écrivain de cette envergure auquel il se soit attaqué, dans lequel il retrouve des personnages de Gitans et le thème de l'enlèvement et de l'identité perdue et retrouvée.
- 11 Ses origines algéroises expliquent sans doute ce tropisme méditerranéen, qu'il confirme en tournant quelques drames « coloniaux ». *Yasmina*, en 1926, se situe en Tunisie et présente une métisse, mariée à un vieillard, qui s'éprend d'un médecin français : encore le triangle du drame bourgeois (ici, variante, la femme est au centre), avec l'opposition, qui semble lui être chère, entre un amour local et une tentation venue d'ailleurs. En 1927, *la Vestale du Gange* est un drame militaire colonial dans la tradition des superproductions

allemandes et américaines de cette époque. Hugon affirmera cette veine coloniale dans son œuvre parlante (*Sarati le terrible, le Chant de l'exilé*).

- 12 Le reste de sa production de la décennie, qui reste à redécouvrir, puise aux sources toujours vives du mélodrame bourgeois par l'entremise de Félicien Champsaur (*l'Arriviste*), de Jean-José Frappa (*la Princesse aux clowns*), de Henry Bataille (*la Marche nuptiale*), quand il ne s'agit pas de sujets originaux.
- 13 L'apport essentiel de Hugon au cinéma français est sa précocité à filmer dans des paysages naturels. C'est lui qui donna sans doute à Pagnol l'idée de réaliser *Angèle* (1934) en extérieurs : il l'avait précédé dans cette voie avec ses deux *Maurin*. Mais il n'est pas qu'un précurseur du Marseillais. Comme l'a souligné Dominique Lesourd, Hugon diffère de Pagnol sur deux points au moins. Il est plus « politique », d'abord, et cela, sans doute, dès les années vingt : des films comme *la Réponse du destin, l'Arriviste, la Princesse aux clowns*, signalent cet intérêt, en attendant *Gaspard de Besse* (1934). Par ailleurs, son espace référentiel est plus large que celui de l'auteur de *Marius*. Il présente un « grand angle de la méridionalité » (D. Lesourd) qui s'étend des Saintes-Maries à Nice, et même (quant à l'espace fictionnel) de la Corse à l'Afrique du Nord. Ce cinéaste (trop) prolix, qui fit en sorte d'être très tôt son propre producteur, occupe une place à part dans le cinéma français d'entre-deux-guerres.
- 14 *Chères images* (1920) ; *La Preuve* (id.) ; *Fille de rien* (1921) ; *Rose de Grenade* (id.) ; *Le Roi de Camargue* (id.) ; *Les Deux Pigeons* (1922) ; *Le Diamant noir*, 2 épisodes (d'après Jean Aicard, id.) ; *Notre-Dame d'Amour* (id.) ; *La Gitanilla* (1923) ; *Rue du pavé d'amour* (id.) ; 1923 *Le Petit Chose* (id.) ; *La Réponse du destin* (1924) ; *L'Arriviste* (id.) ; *La Princesse aux clowns* (1925) ; *Yasmina* (1926), *La Vestale du Gange* (1927) ; *Les Grandes Passions* (1928) ; *La Marche nuptiale* (id.) ; *Les Trois Masques*, film parlant (1929).