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

L

Lacau-Pansini, Leblanc, Léger, Leprince...

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/96>

DOI : 10.4000/1895.96

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 : 243-261

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« L », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/96> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.96>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

L

Lacau-Pansini, Leblanc, Léger, Leprince...

LACAU-PANSINI Rose (1890-1985)

- 1 Née à Ortez le 7 juin 1890, Marie-Rose Lacau échappe à ses origines modestes en devenant danseuse à Paris où elle a suivi une comédienne, cliente de sa tante couturière à Bayonne. La célébrité s'attache rapidement à ses pas – Paul Poiret crée des robes pour elle –, elle fait des tournées en Europe et, remarquée par un producteur italien, se fixe à Rome et interprète plusieurs films dans ce pays sous le nom de Frassita Lacau. Devenu la compagne d'un avocat milanais, Gustavo Pansini, elle est aidée par celui-ci qui fonde pour elle en 1917 la Flegrea Film : la jeune femme, outre sa participation aux films comme comédienne, collabore à la réalisation de films mis en scène par Mario Gargiulo.
- 2 Rentrée en France après la Première Guerre mondiale, Rose Lacau, qui entre temps a épousé Gustavo Pansini, poursuit son activité en s'installant à Nice. Elle dirige sept films de 1920 à 1922. Elle tourne d'abord pour la société As-Ciné – pour laquelle elle a fait construire les studios de Saint-Laurent-du-Var non loin de La Victorine – *la Puissance du hasard* et *Un drame d'amour*, puis, ayant créé avec son mari sa propre société de production, les Films Pansini, elle met en scène en 1921-1922 *Chantelouve*, *le Sang des Finoël*, *Judith*, *le Refuge*, *Esclave*. Tous les films produits par les Films Pansini sont co-signés avec Georges Monca dont on a conseillé à la réalisatrice d'utiliser la réputation afin de trouver plus facilement un distributeur, en l'occurrence Pathé-Consortium-Cinéma. D'une grande fraîcheur, largement tournés en extérieur dans l'arrière pays niçois, les films de Rose Lacau-Pansini indiquent l'originalité d'un talent dont on a pu apprécier la qualité grâce à des restaurations de la Cinémathèque française et aux efforts de promotion du Studio Cinéma d'Orthez. À la fin de 1922, de manière un peu inexplicable – la cinéaste parle de lassitude –, Rose Lacau-Pansini arrête sa carrière pour se consacrer à sa famille et à l'éducation de ses deux filles.

Filmographie

- 3 *La Puissance du hasard* (1920) ; *Un drame d'amour* (id.) ; *Le Coffret de Pandora* (film incertain, id.) ; *Chantelouve* (co Georges Monca, 1921) ; *Le Sang des Finoël* (co. Georges Monca, id.) ; *Judith* (co. Georges Monca, 1922) ; *Le Refuge* (co. Georges Monca, id.) ; *Esclave* (co. Georges Monca, id.).

LEBLANC Georgette (1869-1941)

- 4 Georgette Leblanc, illustre cantatrice de la fin du XIX^e siècle, célébrée par Mallarmé dans *la Revue blanche*, metteur en scène de Maeterlinck dont elle fut, plus de vingt ans, la compagne, est connue pour son rôle – discuté – dans *l'Inhumaine* de L'Herbier. Cette apparition unique à l'écran n'a cependant rien d'accidentel ni de marginal dans sa carrière et dans sa vie. À partir de 1915, Georgette Leblanc s'intéresse au cinématographe et tente d'y intervenir. Elle est filmée par la firme Éclair dans une représentation *ad hoc* de *Macbeth* et de *Pelléas et Mélisande*, on évoque une adaptation du fameux *Oiseau bleu* de Maeterlinck, de *la Madone du secret*, de *Marie-Magdeleine* qui restent sans suite. Quand L'Herbier – qu'elle a connu quelques années plus tôt dans le milieu de son frère, le romancier Maurice Leblanc, à qui elle a fait découvrir Loïe Fuller et qu'elle a introduit au *Mercure de France* – se convertit au cinéma grâce à Musidora (et *The Cheat*), il veut lui proposer un rôle. Il a en effet écrit le scénario du *Torrent*, que doivent tourner Mercanton et Hervil en juillet 1917. Mais elle tombe malade. D'autres projets échouent (dont un *Edith Cavell*, peut-être adapté de la pièce de Delluc de 1916), y compris avec Antoine qu'elle a sollicité. Fin 1919, elle publie un long texte, des « Propos sur le cinéma », dans le *Mercure de France* qui rivalise en profondeur avec ceux, contemporains, de Colette (dont elle fut l'amie) et de Delluc (qui a découvert le cinéma deux ans plus tôt grâce à Eve Francis – et *The Cheat*, lui aussi !). Elle y exalte la restitution de la vie « sous toutes ses formes. Des êtres, des bêtes, des insectes. Arbres, plantes, fleuves, mer, pluie ou soleil. La terre et tous les éléments. Et tous les mouvements de toutes ces forces, mouvements inconscients ou volontaires, sublimes ou absurdes, misérables ou infinis ! Ah ! que m'importait tantôt l'affabulation niaise qui se déroulait devant moi ! Les images multiples se succédaient sans relâche, m'apportant des flots de vérité et de réalité. » Cette nette éviction de l'anecdote dégage un « effet cinéma » qu'elle précise ainsi, le liant à la position du spectateur : « Au cinéma, la grâce personnelle des choses m'est révélée, car mon plaisir est détaché. Je considère et je décompose en ses éléments la force déchaînée du terrible vent qui ne me bouscule pas. [...] Ainsi de mille beautés, que nous voyons sans cesse, et que nous voyons mal, parce que nous les sentons en même temps. » Cette « révélation » appelle, sans que le mot soit dit, la « photogénie », cette « transfiguration » de la nature et des choses induite par l'objectif : « Ce que nous appelons le rayonnement d'un être est inscrit sur l'écran plus et mieux que dans la vie ». Contant l'expérience qu'elle fait du même acteur dans deux films très différents et deux rôles sans rapport, elle s'interroge : « À quoi l'avais-je reconnu ? À ce quelque chose de mystérieux, d'insaisissable, que l'objectif semble dérober au plus profond des humains et que l'écran révèle et accuse... » et conclut : « Lorsque nous connaissons toutes les ressources d'un mécanisme capable d'extérioriser des nuances aussi profondes, les plus intéressantes visions pourront être réalisées. »
- 5 Ce n'est qu'« en attendant », qu'elle dit : « Contentons-nous de ce que nous offrent les modestes ressources du cinéma actuel, et, sans arrière-pensée, prenons plaisir... aux films américains » aux « créatures saines et puissantes... mu[e]s par une mécanique neuve... »
- 6 En fin d'article, Georgette Leblanc écarte le faux problème « le cinéma est-il un art ? » – faute de suffisamment voiler, transposer, mentir, le cinéma ne serait pas conciliable avec l'art. Elle ouvre au contraire à tous ses possibles en particulier du côté de la « suggestion », de la « pensée » : « Ne pensons-nous pas à l'aide de visions et de mots, et

la succession soudaine, multiple et infinie des aspects, n'est-ce pas le cinéma seul qui peut l'enregistrer ? »

- 7 Pourtant le désir de cinéma de Georgette Leblanc est sans cesse contrarié. Aux États-Unis, en 1921, elle croise Chaplin, avec qui elle donne une parodie de *Camille*, récente adaptation de *la Dame aux Camélias* avec Nazimova et Rudolph Valentino, puis Abel Gance, venu présenter *J'accuse !* à New York. Mais ces rencontres restent sans suite. C'est l'inespérée rencontre avec un banquier milliardaire, Otto H. Kahn, collectionneur d'art que conseille Henri-Pierre Roché et amateur d'opéra et de musique, gros actionnaire de la Paramount, qui change tout. L'aide de ce généreux mécène qui admire la cantatrice et s'apitoie sur son sort depuis que Maeterlinck l'a abandonnée, permet à Georgette Leblanc de fonder, en 1923, sa société : « Art Direction G. L. inc. » Tout en menant sa carrière américaine de chanteuse – achetant une salle, fondant un cercle privé où elle chante sur des musiques de Debussy, Milhaud, Stravinsky, Antheil, Varèse, récite des poèmes de Mallarmé, Baudelaire, Rémy de Gourmont, Verhaeren –, elle entreprend de persuader Otto Kahn de lui laisser produire un film français d'avant-garde où elle jouerait. Le projet vise à faire de ce film une démonstration d'art de ce temps en réunissant des créateurs de chaque discipline – musique, peinture, architecture, mode, littérature – dans une synthèse du modernisme.
- 8 Telle est l'origine du film que va produire Cinégraphic, dont elle assure le financement, qu'elle inspire, qu'elle interprète et qu'elle contrôle. Cependant le projet proclamé de modernisme se teinte des ambiguïtés « fin-de-siècle » qui inspirent tout autant la cantatrice que le cinéaste. La figure qu'incarne Georgette Leblanc vient de loin : dans le roman à clefs du symbolisme, *le Soleil des morts* de Camille Mauclair (1898), le personnage de la chanteuse, danseuse, actrice et amante, Lucienne Lestranger, lui ressemble... étrangement, quoique mâtinée de Loïe Fuller. C'est celle d'une femme cérébrale et dévorante qui avait été la maîtresse de Mauclair avant de lui préférer Maeterlinck. L'Herbier avait d'abord titré son scénario « Une femme de glace » et Pierre Mac Orlan le retravaillera avec lui dans le sens souhaité par la vedette qui voit aussi dans cette entreprise son possible retour en force – via le film –, sa revanche sur la relégation par le grand écrivain auquel elle s'était vouée, comme l'assumption de son personnage de femme volontaire, assumant ses amants comme ses liaisons homosexuelles. Demeure une thématique décadente et mortifère qu'on hésitera à appeler « d'avant-garde » même si la science-fiction vient ressusciter l'aimée mortellement mordue par un serpent ! Il reste que le film demeure incroyablement « synchrone » avec l'Exposition des Arts décoratifs qui s'annonce, et prompt à intégrer des nouveautés comme la transmission en direct d'un récital de la chanteuse à la radio suivie d'une causerie sur le cinéma américain et l'inauguration d'une « radiochronique de l'écran » de L'Herbier qui, dans le film, deviennent télévision interactive !
- 9 Georgette Leblanc voulait que les décors fussent de Picabia, L'Herbier préférera Léger et ses collaborateurs de Cinégraphic Autant-Lara et Cavalcanti, mais on compte en outre Mallet-Stevens, Poiret, Chareau et Darius Milhaud sans parler de George Antheil – pour le tournage d'une scène au Théâtre des Champs-Élysées.
- 10 Avant que *The New Enchantment* (version américaine du film) ne rencontre un échec aux États-Unis, Georgette Leblanc veut faire venir L'Herbier et Jaque-Catelain à Hollywood pour divers projets qu'elle caresse, dont une série avec le personnage de Claire Lescot – si le film marche... Le 31 août 1923 elle avait publié dans *Comœdia* un article sur le

cinéma américain qu'elle jugeait guetté par deux dangers : la censure et la standardisation.

Filmographie

- 11 *Macbeth* (Actrice, 1915) ; *Pelléas et Mélisande* (id) ; *L'Inhumaine* (RÉAL. Marcel L'Herbier. Productrice, actrice, 1923).
LÉGER Fernand (1881-1955)
- 12 Le peintre Fernand Léger, lié à la mouvance cubiste du début du XX^e siècle, noue très tôt des liens avec le cinéma : fréquentation des lundis de *Montjoie !* chez Ricciotto Canudo, découverte de Charlot pendant la guerre, amitié avec Jean Epstein, et surtout réflexions à partir du cinéma (le fragment, l'objet). Au plan pratique, il donne des illustrations « cinématographiques » à *la Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* de Cendrars et des dessins d'un Charlot, « homme mécanique » à *la Chaplinade* d'Yvan Goll, qu'on retrouve dans *Et pourtant elle tourne* d'Ilya Ehrenbourg ; enfin, il y a son scénario d'un film d'animation entrepris, *Charlot cubiste*, sa participation via Cendrars au tournage de quelques scènes de *la Roue*, l'affiche qu'il conçoit pour ce film. Plus concrètement encore, il y a son film, *Ballet mécanique* réalisé en collaboration avec un cinéaste américain, Dudley Murphy en 1924 et sa participation, comme décorateur, à *l'Inhumaine* de Marcel L'Herbier...
- 13 Il convient d'éviter deux écueils concernant le rapport de Léger au cinéma. Le premier consiste à « l'enfermer » dans l'expérience de *Ballet mécanique* et à « réduire » celle-ci à l'application au cinéma de solutions élaborées en peinture. Léger a avoué qu'il avait, à cette époque, eu la « tentation » d'abandonner la peinture pour le cinéma ; on ne saurait par conséquent considérer *Ballet mécanique* – qu'il a remanié sa vie durant, le montrant dans chaque exposition, à chacune de ses conférences ou presque – comme « une enclave dans [son] œuvre » ou la « conclusion logique d'un style, celui de la période mécanique » en peinture.
- 14 Le second consiste à « l'enfermer » dans le cinéma « d'avant-garde » en donnant à cette expression – décriée régulièrement en France depuis... 1924 – le sens étroit de « cinéma d'artiste », « plastique », de « cinéma pur » pour esthètes, élite, etc.
- 15 Son intérêt pour le film s'inscrit dans son intérêt pour le spectacle. Il fréquente assidûment le cirque, les music-halls, les théâtres populaires, il admire les publicités dans la rue (le bébé Cadum plus que *la Joconde*), les acrobates (plus que les danseurs de ballets) et les chansonniers comme Georgius (plus que les chanteurs d'opéra) : il n'est donc pas étonnant qu'il aille, dans le même esprit, au cinéma, spectacle neuf à tous points de vue car il renouvelle la vision des choses et il s'adresse aux masses. Sa conférence à La Sorbonne, « Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle » (1924) exprime cela sans détour : prééminence de l'œil, vitesse, rythme, contrastes, le spectacle de la rue définit les nouveaux paramètres du « spectacle moderne » et le défi aux artistes contemporains « en concurrence » avec le camelot, l'homme-sandwich, la réclame, la TSF, etc.
- 16 Le cinéma offre donc à Léger un des modèles les plus attractifs de cette sortie du tableau de chevalet, du mouvement vers un art social, un art public qui trouvera – pour ce qui le concerne – son accomplissement dans l'architecture. La nouvelle vision proposée par « le cinéma avec ses gros-plans nous a permis d'aller plus vite », écrit-il : « Avant de l'avoir vue au cinéma, je ne savais pas ce que c'était qu'une main ! » D'autre part le cinéma instaure un rythme mécanique (Léger rompt avec le modèle musical dominant dans l'esthétique du film), la répétition. Charlot est l'emblème de cette

esthétique du choc, de la saccade, il est l'homme mécanique. Enfin le décor de cinéma est un terrain d'exercice pour l'intervention dans l'architecture, voire pour l'intervention architecturale : un laboratoire, un lieu d'exposition et d'expérimentation. Avec *l'Inhumaine*, Léger passe pour la première fois à la troisième dimension. Enfin au cinéma c'est à la foule, au grand public, à « l'homme moyen » qu'on a affaire. Ces trois aspects forcent l'artiste à inventer « coûte que coûte », c'est là le défi qu'il a à relever car, bien sûr, le « spectacle de la rue » ni celui de l'écran ne sont accomplis, ils traduisent bien souvent le « désordre social », l'inhumanité, l'injustice.

- 17 La catégorie de « spectacle » permet de comprendre comment il s'est efforcé de traverser les frontières entre les arts en liant architecture, rue, publicité, ballet, cirque, peinture murale, montage photographique, film, théâtre dès lors qu'il a ressenti l'étroitesse du domaine proprement pictural (le tableau de chevalet).
- 18 *Ballet mécanique* joue des paramètres techniques qui définissent la nature même du film, ceux de défilement, de saccade, de succession, de répétition et il les fait varier systématiquement sur des objets immobiles mais multiples, alignés, emboîtés ou alors des objets en mouvement.
- 19 En 1923, Epstein qui connaît l'engouement de Léger pour certains passages de *la Roue* – car son texte sur « la valeur plastique » du film est paru dans *Comœdia* en décembre 1922 – s'attend peut-être à ce que le peintre « passe » au cinéma, en tout cas il évoque son art dans une sorte d'hypothèse « cinématique ». Le concept central qu'il avance est celui de « fractionnement », de « fragment » qui explique la multiplicité des points de vue, l'éclatement de la perspective, les contrastes violents, les disparités d'angles, d'axes, de distances. D'autre part il définit l'activité nouvelle du spectateur de cette peinture : « Le spectateur est mis en présence de tous les éléments du calcul et il reçoit même quelques indications qui doivent l'aider à trouver la solution, mais le calcul reste néanmoins à faire. Le travail reste à faire par le spectateur, dans les conditions voulues par le peintre... »
- 20 Ces propos définissent parfaitement la démarche de Léger dans son *Ballet mécanique*.
- 21 « Certainement le *Ballet mécanique* de Fernand Léger, film qui date de 1924, n'a jamais été surpassé. [...] Léger, dont le métier est la peinture, a néanmoins compris ce qu'il y avait d'essentiel dans le cinéma, le point de vue formel : le cinéma d'avant-garde ne tient pas assez compte de ce côté, il s'intéresse davantage au côté psychique, aux manifestations de l'inconscient... », dit de son côté Eisenstein en 1923.
- 22 Dix ans après le *Ballet*, son regard sur les objets mécaniques et en particulier les objets ménagers demeure le même. Relevons au passage que la remarque d'apparence loufoque de Pierre Descargues selon laquelle le titre *Ballet mécanique* « a un peu perdu de son sens depuis que l'aspirateur a remplacé à peu près partout le balai mécanique », relève opportunément un aspect oublié du film que Léger avait indiqué clairement dans son photomontage de 1925, « l'Humour dans l'art ». Au-dessus de photographies de robinetterie et clef anglaise, d'un plumeau, d'un robot fait de boulon, vis et cylindre et d'un personnage en collants noirs et melon (est-ce le peintre ?), une casserole entre les jambes, il était écrit : « LE CINEMA LE BA LAI ME CA NI QUE... »
- 23 La question du décor de cinéma dont Diamant-Berger puis Moussinac et Delluc disent l'importance est centrale dans les années vingt. Aleksandra Exter, constructiviste russe qui revient à Paris en 1925 après avoir travaillé sur *l'Aelita* de Protazanov, donnera des cours de construction de décor et de costume dans la même académie moderne où

Léger enseigne le dessin et ouvrira un atelier de « scénographie et cinématographie » en 1929. Elle est décoratrice sur les deux films que tourne Evréinoff en France.

LEPRINCE René (1875-1929)

- 24 Les débuts de René Leprince s'effectuent comme comédien chez Pathé au début des années dix. Il interprète par exemple l'un des rôles principaux d'une production SCAGL sortie en août 1910 et intitulée *Par un jour de carnaval*. À l'instar de celles de nombreux acteurs de l'époque, sa carrière évolue rapidement vers la mise en scène. Il dirige, avec Ferdinand Zecca, quelques-unes des productions les plus ambitieuses de Pathé entre 1912 et 1914 (*la Lutte pour la vie*, *la Danse héroïque*, *Cœur de femme*, etc.), avant de devenir l'un des metteurs en scène réguliers de Max Linder, notamment pendant la guerre.
- 25 Durant les années vingt, il reste fidèle à Pathé, apparaissant, au sein de la société, comme un cinéaste tout à la fois indispensable et interchangeable. En fait, sa filmographie épouse scrupuleusement les fluctuations de la Compagnie : les succès s'accumulent au début des années vingt (*Face à l'océan* en 1920 et surtout *l'Empereur des pauvres* en 1922), avant que la production ne devienne, par la suite, plus anonyme (*Pax domine* en 1923). En difficulté, Pathé Consortium Cinéma doit s'allier avec la Société des Cinéromans en 1924. Cette année-là, Leprince tourne alternativement pour ces deux maisons de production : *Mon oncle Benjamin*, financé par Pathé Consortium Cinéma, et *l'Enfant des Halles*, par les Cinéromans. L'année suivante, la Société des Cinéromans devient l'unique fournisseur de films pour Pathé, et Leprince suit le mouvement en réservant toute sa production à la compagnie de Jean Sapène.
- 26 La collaboration avec les Cinéromans constitue un véritable tournant dans la carrière de Leprince. Jusqu'en 1924, il n'est, chez Pathé, qu'un metteur en scène régulier parmi d'autres. Peu de grosses productions (hormis *l'Empereur des pauvres*) lui sont confiées. En 1923, il réalise trois films, mais aucun ne dépasse les 2 000 mètres de longueur. Pourtant, cette année-là, Pathé et les Cinéromans produisent *l'Enfant-roi* (Jean Kemm, 12 500 m), *Gossette* (Germaine Dulac, 8 200 m), *la Roue* (Abel Gance, 10 200 m), *Tao* (Gaston Ravel, 8 225 m) et *Vidocq* (Jean Kemm, 8 350 m). Son passage officiel sous la férule des Cinéromans modifie son statut : en 1924 et 1925, le métrage total de ses films représente environ 40 % de la production globale de Pathé et des Cinéromans. Leprince est devenu indispensable. D'autant que ses longs-métrages semblent rencontrer régulièrement le succès. Certes, celui-ci est peu quantifiable, faute de chiffres. Mais, pour s'en convaincre, il suffit de constater l'omniprésence du nom de Leprince dans les magazines spécialisés : ses tournages sont suivis avec assiduité par les journalistes, comme ceux de tous les metteurs en scène populaires de l'époque (Desfontaines, Fescourt, etc.). Et les nombreux articles publiés sur ses films lui adressent unanimement les louanges réservées aux cinéastes admirés du public : « Pierre Gilles a voulu nous donner son meilleur scénario, mais je crois aussi que René Leprince veut dépasser tout ce qu'il a fait comme mise en scène. Ça lui sera difficile, car nous lui devons déjà de si belles choses ; mais nul n'ignore qu'il est homme à y parvenir. Faisons-lui la plus absolue confiance, il nous a toujours prouvé qu'il la méritait. »
- 27 De plus, les avant-premières de ses films donnent lieu à de fastueuses présentations, très prisées du public. Ainsi, en 1925, *Mylord l'Arsouille* (cinéroman de 8 470 mètres, en huit épisodes) se déroule « dans le cadre somptueux de l'Empire, le plus grand music-hall parisien » (*Cinémagazine*, n° 10, 17 avril 1925), devant plus de 3 000 personnes.
- 28 Mais ce succès n'empêche pas René Leprince d'appartenir à la catégorie des cinéastes interchangeables, comme nombre de ses collègues des Cinéromans. Si, à l'époque de

Pathé Consortium Cinéma, il était souvent son propre scénariste, il perd ce privilège dès ses premiers films pour les Cinéromans. Dans cette société, la règle est de décider du metteur en scène une fois le projet écrit et l'équipe constituée (pour partie). En d'autres termes, scénaristes et comédiens sont souvent choisis avant le réalisateur. On peut même affirmer que c'est l'élaboration de la distribution des rôles qui permet ensuite à Sapène et Nalpas de déterminer l'identité du cinéaste idoine, c'est-à-dire celui qui paraît le plus approprié à diriger les comédiens retenus. Dès lors, il ne faut pas s'étonner de retrouver les mêmes acteurs dans les films de Leprince. Citons ainsi Aimé Simon Girard (*le Vert galant*, *Mylord l'Arsouille*, *Fanfan la Tulipe*), Claude Merelle (*le Vert galant*, *Mylord l'Arsouille*), Lucien Dalsace (*l'Enfant des Halles*, *Titi 1er, roi des gosses*), etc. De même, cette situation explique que sa présence sur un film soit confirmée par la presse au dernier moment, alors que les cinéastes de l'Avant-Garde (comme Gance ou L'Herbier) apparaissent dans les gazettes dès l'annonce de leurs projets.

- 29 L'esthétique des films de Leprince confirme cette notion d'interchangeabilité. En effet, on serait bien en peine de différencier ses films de ceux de Desfontaines (par exemple), s'ils étaient privés de générique. Il ne faut pas voir un refus de toute ambition dans l'acceptation et la facilité d'adaptation de Leprince à un mode de production si contraignant. Ces conditions de travail ne pouvaient que paraître naturelles à un metteur en scène ayant débuté dans un système similaire, à la grande époque de Pathé. Leprince n'aura pas l'occasion de profiter du grand bouleversement de la production française, consécutif au passage au parlant, puisqu'il décède en mai 1929.

Filmographie

- 30 *Face à l'océan* (1920) ; *L'Empereur des pauvres* (1922) ; *Pax Domine* (1923) ; *Mon oncle Benjamin* (id.) ; *L'Enfant des Halles* (id.) ; *Mylord l'arsouille* (1925) ; *Fanfan la Tulipe* (id.).

LE SOMPTIER René (1884-1950)

- 31 René Le Somptier naît dans une famille d'antiquaires, avec un père Conseiller municipal à Caen, où il fait des études de droit qui ne le disposent pas au cinéma. Suivant la direction de son père, il s'intéresse à la politique et publie quelques articles dès 1906 dans *L'Action française* et *L'Œuvre*. C'est un ancien camarade de lycée, fondateur de la société Cosmograph qui lui propose de faire ses premières armes dans le 7^e art : *Poum à la chasse* est son premier film, dans lequel il met en scène son père. L'année suivante, il s'inscrit dans une association de républicains normands de gauche, la « Ligue des bleus de Normandie » dont il deviendra président en 1946. Le personnage est idéaliste, pamphlétaire, empreint de passions socialisantes. Son cinéma, pourtant, ne traduit pas spécialement ces intentions. Chez les cinéastes et théoriciens de l'avant-garde des années vingt, il passe pour un cinéaste académique, un « bon artisan ». Cependant, à travers certains scénarios, on retrouve parfois une fidélité à ses idéaux. À l'instar de quelques confrères, il est mobilisé à la guerre de 1914, blessé gravement et réformé : il se consacre alors en totalité au cinéma et tourne de nombreuses courtes bandes avant de devenir en 1918 l'un des proches de Louis Nalpas qui lui confie la réalisation de son film le plus célèbre : *la Sultane de l'amour*, « conte inédit des mille et une nuits », est sans aucun doute l'œuvre la plus ambitieuse de la firme Louis Nalpas. Tourné dans les magnifiques domaines de la villa Lissierb à Nice en juin 1918, avec des moyens très importants, le film n'obtint qu'un succès public modéré. Le film fut présenté en deux parties en 1919 et une réédition eu lieu en 1923, colorisée au pochoir, dans une version plus courte.

- 32 Mais le Somp-tier découvre aussi le théâtre : en 1920, il écrit et met en scène des pièces en théâtre de verdure. Après *la Croisade* (1919), évocation cruelle de la Grande Guerre, ce sont *la Montée vers l'Acropole* (1921), un drame de la justice, *la Bête traquée* (1921), tragédie qui se déroule dans les décors boisés d'Île de France, est solide, concis et subtile. Quant à *la Porteuse de pain* (1922), c'est ici une adaptation conventionnelle tout comme *la Dame de Monsoreau* (1923) qui narre les aventures amoureuses de Diane de Méridor et du comte de Bussy à l'époque d'Henri III, roi de France et de Navarre.
- 33 En 1924, Le Somp-tier est nommé pendant deux ans chargé de missions cinématographiques au Maroc, puis au Gabon, en Oubanghi et au Tchad. Trois films sont issus de cette période : *les Terres d'or*, *la Marche vers le soleil* et *les Fils du soleil*. Ce dernier film, qui emprunte la voie du cinéma de propagande coloniale soutenue par l'État français et le maréchal Lyautey, est toutefois interdit plus d'un an : le film, interprété par Joë Hamman, Georges Charlia et tourné dans l'Atlas, à Rabat, Meknès et Fès ne correspond pas à l'image que l'on attendait. Mais ce western colonial est un triomphe public grâce au ton romanesque de l'histoire, aux coutumes présentées, au prestige de la figuration et aux décors remarquablement bien utilisés. *La Forêt qui tue*, film belge de 1925, l'un des rares films français traitant de la période du Moyen-âge, est vite oublié au profit du *P'tit parigot*. Constitué d'une série de sketches inspirés des *serials* américains, avec l'apport d'Henri Decoin au scénario, le film est un mélange de genres détonnant, une peinture de la modernité des années vingt. Avec aisance, Le Somp-tier passe d'un thème à l'autre, et obtient de jolis succès publics. Ce sera son dernier film de fiction muet. Il tournera en 1928 *la Légende du moulin joli*, historiette sans distinction, puis opte définitivement pour la politique en 1929. Très proche d'Aristide Briand, il entre dans les années trente au cabinet du ministre de la guerre, avant de s'occuper d'éducation physique. Il est ensuite chargé d'une mission cinématographique par le truchement de l'Agence de l'Afrique Équatoriale française. Mais il écrit toujours des scénarios, tous restés inédits. En 1937, il réalise son dernier film à la demande du Ministère de la marine, *le Dernier conte de Shéhérazade*. Il s'agit d'un court métrage sur l'exposition internationale de 1937. En 1939, René Le Somp-tier est appelé pour diriger une légion de travailleurs indochinois, puis passe de poudrière en poudrière jusqu'à la fin de la guerre. Pendant cette période, il crée un journal, forme une troupe théâtrale de tonkinois, écrit des chansons pour remonter le moral des troupes. Il revient au journalisme de ses débuts pour collaborer à *Sud-Ouest* et à *L'Aurore*. Il y écrit sur le théâtre, le cinéma, les arts. Il meurt en 1950 à 66 ans.

Filmographie

- 34 *La Sultane de l'amour* (1919) ; *La Montée vers l'Acropole* (1921) ; *La Bête traquée* (id.) ; *La Porteuse de pain* (1922) ; *La Dame de Monsoreau* (1923) ; *Les Terres d'or* (1924) ; *La Marche vers le soleil* (id.) ; *Les Fils du Soleil* (id.) ; *La Forêt qui tue* (1925) ; *Le P'tit Parigot* (1926) ; *La Légende du moulin* (1928).

L'HERBIER Marcel (1888-1979)

- 35 La personnalité de Marcel L'Herbier imprime à ses films une atmosphère très particulière, qui, par la grande beauté des images, leur manipulation, leurs enchaînements secrets, se mue en sensation pure. Son univers est unique, déroutant, ambivalent. Sa période muette (1918-1928), au cours de laquelle il contribue à construire le langage filmique moderne, sera la plus créative et la plus libre.
- 36 Né à Paris, Marcel L'Herbier fait des études de droit et de lettres. Il est d'abord écrivain et poète ; son premier livre, *... Au jardin des jeux secrets*, est publié en 1914, sa première

pièce, *l'Enfantement du mort*, en 1917. Également mélomane, il compose et édite plusieurs mélodies.

- 37 C'est en 1917 qu'il écrit un premier scénario pour *Éclipse*, *le Torrent*, puis un deuxième, *l'Ange de minuit*, qui seront mis en scène par Mercanton et Hervil, le second sous le titre de Bouclette.
- 38 Il passe à la réalisation avec *Phantasmes*, film inachevé pour raisons militaires. Il persévère et tourne *Rose-France* (1918), film de propagande atypique. Cet étrange collage symboliste, ce poème excessif et troublant qui tente de suggérer émotions, sensations, idées par le travail de l'image (cadres, caches, écrans divisés, surimpressions) est en rupture totale avec la structure des films contemporains.
- 39 Dès cette première œuvre, le réalisateur s'entoure d'artistes à la pointe des recherches esthétiques : le peintre et dessinateur Georges Lepape, Claude Autant-Lara, créateur de dessins, décors et costumes, le décorateur et futur cinéaste Donatien, le peintre, poète et comédien Jaque-Catelain... Il sera le seul cinéaste de l'époque à rechercher systématiquement la collaboration d'artistes modernes et d'avant-garde pour créer des films qui soient des œuvres d'art totales.
- 40 L'Herbier tourne alors un film « à l'essai » pour la série de prestige « Gaumont Série Pax », *le Bercail* (1919), mais sans le signer. Il y glisse cependant de très beaux plans poétiques, et y fait débiter l'attachante comédienne Marcelle Pradot, qui deviendra sa femme.
- 41 Engagé chez Gaumont pour un contrat de deux ans, L'Herbier enchaîne avec *le Carnaval des vérités* (1919). Le symbolisme visuel est ici justifié par un thème universel, la lutte de la Vérité et du Mensonge. Drame efficace, au rythme vif, *le Carnaval* bénéficie d'une brillante distribution et des trouvailles esthétiques des décorateurs Michel Dufet et Autant-Lara.
- 42 En 1920, *l'Homme du large* frappe journalistes et spectateurs par la force d'évocation poétique de ses images. L'écriture, toute en artifices, transfigure le naturalisme des paysages bretons. Le choix des teintages (déterminé personnellement par L'Herbier pour tous ses films muets) accentue l'expressivité de l'action : baignée d'un rouge sanglant, la célèbre scène du bouge prend une tout autre dimension.
- 43 *Villa Destin* (1920), pastiche des films d'aventures américains et clin d'œil à Oscar Wilde, détourne avec humour les éléments classiques du *serial* : Chinois inquiétants, faux mage, femme araignée, détectives, jeune fille persécutée, etc.
- 44 En 1921, après un court-métrage, *Prométhée... Banquier*, où l'on croise de nombreux amis jouant les figurants (Louis Delluc, André Daven...), c'est la grande aventure d'*El Dorado*, première synthèse des essais dramaturgiques, techniques et esthétiques de L'Herbier. Le travail extrême de l'image et le découpage complexe, absolument moderne, sont intimement liés à la progression de l'action. L'intemporelle beauté des sites espagnols et la magnifique partition symphonique de Marius-François Gaillard identifient le drame à la fatalité de la condition humaine. *El Dorado* sera un triomphe public et critique.
- 45 L'œuvre suivante, *Don Juan et Faust* (1922), est ambitieuse. Les costumes d'Autant-Lara, mis en valeur par une photographie « expressionniste », tendent vers un « cubisme gothique » pour Faust, et vers un classicisme stylisé pour Don Juan. Mais un différend avec Gaumont ampute le film de scènes capitales. *Don Juan et Faust* reste ainsi un envoûtant rêve inachevé.

- 46 L'Herbier fonde sa propre maison de production, Cinégraphic, en mai 1922. Il entreprend alors *Résurrection*, d'après Tolstoï, qu'une grave maladie l'empêchera de terminer.
- 47 En 1923, il se lance dans *l'Inhumaine*, fascinant projet d'avant-garde réunissant d'illustres collaborateurs : Alberto Cavalcanti, Autant-Lara, Mallet-Stevens, Fernand Léger, Pierre Chareau pour les décors, Darius Milhaud pour la musique, Paul Poiret pour les costumes... Moment magique du film, la frénétique séquence de montage court, où les sons répondent aux violentes couleurs, est une grandiose symphonie machiniste tendant vers le cinéma pur.
- 48 *Feu Mathias Pascal* (1925, adapté de Pirandello et co-produit par Albatros) renoue avec un lyrisme plus narratif (trucages et ellipses s'insèrent naturellement dans le récit), au service d'une réflexion, récurrente chez L'Herbier, sur la « comédie de la vie ». Ivan Mosjoukine impose sa présence flamboyante dans un univers de décors expressifs et surdimensionnés, qui sera l'un des plus grands succès de l'auteur.
- 49 Retour au drame Art-déco l'année suivante pour *le Vertige*, commande des Cinéromans. Les décors de cette intrigante variation plastique et visuelle sont à nouveau de Mallet-Stevens et Chareau, entourés de Robert et Sonia Delaunay, Jean Lurçat, Marie Laurencin...
- 50 *Le Diable au cœur* (1927), film important et méconnu, tourné en partie à Honfleur, poursuit la « symbolique de l'eau » chère au cinéaste. Peu de décors de studio ici, un jeu permanent avec le plein-air, dans une approche faussement naturaliste : le travail sur la nouvelle pellicule panchromatique magnifie les côtes normandes par sa luminosité surréelle. La rayonnante Betty Balfour donne, par son jeu instinctif et tout en nuances, une crédibilité saisissante à l'héroïne.
- 51 Chant du cygne de l'art muet, *l'Argent*, d'après Zola (1928), est la synthèse de dix années de re-cherches. Film-phare de la modernité, hymne démesuré à la « musique de la lumière », tout n'y est que rythme, mouvement, spirale hallucinante des manipulations financières. C'est sans doute le chef-d'œuvre de L'Herbier.
- 52 Marcel L'Herbier réalise un tout dernier film muet, *Nuits de princes* (1928-1929). Œuvre de commande tirée du livre de Kessel, c'est un objet hybride et surprenant. La photographie, toute en camaïeux, donne un relief particulier à la séquence consacrée aux cavaliers djiguites, qui accomplissent de vertigineuses acrobaties sur leurs pur-sang arabes.
- 53 Dès 1929, *l'Enfant de l'amour* est son premier essai parlant. Mais le coût bien plus élevé des longs métrages sonores, et la tentation du (lucratif) « théâtre filmé », marquent la fin de l'ère des recherches d'avant-garde. L'Herbier continue cependant à tourner beaucoup, très souvent des commandes pour lesquelles il sacrifie sa liberté de créateur. Il réussit pourtant des œuvres remarquables : *le Parfum de la dame en noir* (1931), *la Comédie du bonheur* (1940), *la Nuit fantastique* (1942)...
- 54 Dès 1917, il écrivait des articles revendiquant le statut novateur du cinéma, défendant l'existence d'un cinéma français dynamique et inventif. Cette activité restera intimement liée à sa pratique de cinéaste. En 1943-1944, il crée l'IDHEC, et, à partir de 1953, il devient l'un des pionniers de la télévision.
- Filmographie
- 55 *Phantasmes* (1918) ; *Rose-France* (1918) ; *Le Bercail* (1919) ; *Le Carnaval des vérités* (1920) ; *L'Homme du large* (id.) ; *Villa Destin* (id.) ; *Prométhée... banquier* (CM, 1921) ; *El Dorado* (id.) ;

Don Juan et Faust (1922) ; *Résurrection* (id.) ; *L'Inhumaine* (1923-1924) ; *Feu Mathias Pascal* (1925) ; *Le Vertige* (1926) ; *Le Diable au cœur* (1927) ; *L'Argent* (1928) ; *Nuits de Princes* (1928-1929).

LINDER Max (1883-1925)

- 56 Acteur et cinéaste français, de son vrai nom Gabriel Maximilien Leuvielle. Lorsque débudent les années vingt, Max Linder a l'essentiel de sa carrière française derrière lui. Après la triomphale décennie précédente, qui a vu le sacre international du comique, les années vingt marquent pour lui un certain déclin, du moins de notoriété. L'élégant Belle Époque au maintien impeccable qu'il incarna, au point d'en représenter le type le plus achevé, peine à trouver ses marques dans le monde d'après-guerre. La Première Guerre mondiale a porté un coup, à la fois à sa carrière et au genre qu'il illustre ; en 1917, sa première incursion américaine n'a pas été décisive. Il serait pour autant hâtif de conclure à une fin de carrière. Même si des ennuis de santé entravent ses projets et si le vieillissement le hante sourdement, Linder fait preuve d'une inventivité inentamée, à tel point que ses films les plus aboutis seront sans doute ceux qu'il va tourner aux États-Unis, en ce début des années vingt : *Sept ans de malheur* en 1920, puis *Soyez ma femme* en 1921, enfin *l'Étroit mousquetaire* en 1922. Films français tournés en Amérique (il est son propre producteur), cas assez rare pour être signalé.
- 57 Il est d'autant moins arbitraire de rattacher ces trois œuvres à sa carrière française qu'elles en développent des aspects majeurs. Tel un musicien, le cinéaste varie des motifs qui lui sont chers ; parmi ces reprises, on relèvera la glu, les chaussures et la barbe postiche. Des sources de gag qui excèdent leur potentiel comique, pour ouvrir sur les abîmes d'un style. La colle forte suggère la peur panique du comique face au réel : il s'agit par le gag de mettre le monde à distance, de conjurer l'engluement dans la matérialité fatale (à ce titre, c'est Pierre Étaix qu'annonce Max Linder). Les souliers récurrents prolongent cette entreprise de déréalisation : le contact avec la terre doit être détourné. Quant à la fausse barbe qui se mue en mèche folle, elle trahit une incertitude d'être, un brouillage d'identité qui culmine dans le dispositif du miroir brisé, cet achèvement de la figure du double. Et que dire du rythme affolé de ces bandes ? La frénésie de Max est refus de la pose figée, de la photographie (d'identité) ; le masque lisse du dandy est fuyant. Mais ce mouvement perpétuel ne vise pas à reproduire le flux temporel ; il tente plutôt de s'en évader, dans un hors-temps qui est bien l'horizon impossible de ces films. À ce titre, les anachronismes incessants de *l'Étroit mousquetaire* (annoncés par l'armure de *Sept ans de malheur*) doivent être compris comme autant d'achronismes : ce n'est pas tant le décalage temporel qui importe, que le défi lancé au temps, nié de fait.
- 58 Après cette brillante parenthèse, Linder rentre en France, épuisé. C'est pour participer à une étrange expérience : *Au secours*, incursion d'Abel Gance dans le fantastique. Au lieu du court pastiche d'épouvante auquel Linder pensait participer, Gance entraîne l'acteur dans un tragique ponctué d'hallucinations. Un terrain sensible qui semble avoir déplié à Linder. Le film suivant de Max sera aussi le dernier : *le Roi du cirque*, tourné en Autriche. C'est alors qu'en proie à une jalousie pathologique, il tente une première fois de se suicider avec sa jeune épouse ; la seconde tentative à Paris est irréversible. Quelques photographies de la fin de sa vie indiquent que le masque de l'élégant s'est fendillé ; des fissures apparaissent. La comédie s'achève. Et pourtant, Max Linder aurait pu rebondir une nouvelle fois. Il s'apprêtait à tourner *le Chevalier Barkas*, et projetait d'interpréter et de réaliser *le Chasseur de chez Maxim's*. Quelques années plus tard,

qu'aurait pu représenter l'arrivée du parlant pour un homme de son envergure ? On ne le saura pas.

- 59 Près d'un demi-siècle après l'avoir côtoyé, Raymond Bernard portait sur l'artiste ce jugement : « On ne pense généralement qu'à Max Linder acteur. Mais son comique tient beaucoup à sa qualité d'auteur. Il est significatif que, quelques mois avant sa mort tragique, il ait été élu président de l'Association des Auteurs de Films qui n'existait que depuis huit ans. Il est bon d'insister là-dessus : c'était un auteur, un créateur qui savait exactement ce qu'il voulait faire et dire. Quand je l'ai dirigé dans *le Petit Café*, d'après la pièce de mon père, en 1919, j'ai eu également la révélation de sa véritable manie du gag. S'il consentait docilement à se laisser conseiller par le débutant que j'étais, il me demandait souvent ce qu'il devait faire au cours de tel déplacement qui conduisait d'une situation comique à une autre. C'était l'obsession du temps mort, et celle du gag à rajouter. Cela, c'était lui : toujours à l'affût de trouvailles visuelles qui pourraient illustrer les situations comiques ou non. Et l'étonnant était que ces gags étaient souvent d'une grande qualité et d'une grande élégance. Voilà pourquoi sa valeur réside plus dans sa verve comique que dans l'anecdote de ses films » (*Cinéma* 64, janvier 1964). Bernard résume ainsi le paradoxe qui étonne encore aujourd'hui : chez Linder, l'invention poétique court-circuite le récit. Ses films ignorent avec une désinvolture suprême non seulement le vraisemblable, mais surtout le plus élémentaire discours narratif. Seule la logique onirique peut rendre compte de ces cascades de gags qui ne s'embarrassent d'aucun prétexte. Encore faudrait-il s'entendre sur le sens du terme : le gag lindérien excède la clarté du rire pour gagner des régions obscures, celles de la condensation à tout prix. La fêlure y est conjurée par un lien interne au gag, fusion énergique d'éléments disparates. C'est, au fond, le règne de l'instant pur qui prétend vaincre la durée destructrice. Le cinéma de Max Linder est une lutte désespérée contre le temps.

Filmographie

- 60 *Sept ans de malheur* (1920) ; *Soyez ma femme* (1921) ; *L'Étroit mousquetaire* (1922) ; *Au secours* (RÉAL. : Abel Gance, 1923) ; *Le Roi du cirque* (co. Édouard-Émile Violet, 1924).
- LION Roger (1882-1934)
- 61 Tout d'abord écrivain, Roger Lion est venu au cinéma en tant que scénariste puis metteur en scène après avoir quitté le barreau où il était avocat. De son vrai nom Roger Juda, il a suivi une éducation juive dans cette ville qui a vu naître le talmudiste Rachi. Cependant, en 1899, ses parents obtiennent leur changement de nom par un jugement du Tribunal civil de Caen, mais conservent leur appartenance à la communauté juive en gardant pour nom le prénom du grand-père Lion Juda.
- 62 Il débute par des vaudevilles chez Gaumont (*la Petite Bretonne*, 1910), puis travaille chez Éclair avant Lordier durant la Première Guerre mondiale, où il signe nombre de chansons et de sketches filmés. En 1919, il épouse l'actrice Gil-Clary (de son vrai nom Jeanne Fernande Conte, née à Bordeaux) et signe une comédie mineure, *Dagobert le fils à son père* avant *l'Éternel féminin*, dont il est l'auteur, romancier et metteur en scène. Triomphe qui consacre Gina Palerme, artiste française du Music-Hall anglais.
- 63 À l'instar du couple Donatien-Lucienne Legrand, la carrière de Gil-Clary est indissociable de celle de Roger Lion. Le couple est venu au Portugal en 1922, pour tourner *A Sereia de Pedra* (*Sirène de pierre*), une adaptation du roman de Virgínia de Castro de Almeida. Cette femme écrivain habitait à Paris et a invité et contacté Lion pour la première production de l'entreprise qu'elle avait fondée au Portugal, la Fortuna

Films. *A Sereia de Pedra* a été présenté pour la première fois à Paris, au Cinéma Artistique, le 4 avril 1923. Les interprètes Gil-Clary et Maxudian ont participé à ce film présenté au public français en août 1923, (réédité sous le titre *le Fantôme d'amour* la même année) avant Lisbonne en mars 1925.

- 64 Avec *Lion* sont venus au Portugal (en 1922) les opérateurs Daniel Quintin (ex-chef des laboratoires d'Éclair) et Marcel Bizot, ce qui a fait « inscrire » ce film dans la filmographie française tout comme le titre suivant, *Os Olhos da Alma* (*les Yeux de l'âme*) autre adaptation d'un roman de Virgínia de Castro de Almeida. Ce film a été tourné en 1923 et comptait dans l'interprétation Gil-Clary, Maxudian et Jean Murat.
- 65 Un autre film, *Aventuras de Agapito* (ou *Fotografia Comprometedora*, 1923) a été tourné et projeté à Lisbonne une fois, mais ne semble jamais avoir été présenté au grand public. Quant à *A Fonte dos Amores* (*la Fontaine de nos amours*), il a été tourné en 1924 et distribué à Lisbonne le 12 janvier 1925. Cette fois-ci, le film est produit par Roger Lion, une adaptation d'un roman de la femme écrivain française Gabrielle Réval, dont l'action se déroulait à l'Université de Coimbra. Lorsque le film est sorti en août 1924 en France, Roger Lion et Gil-Clary étaient rentrés en France après ce séjour portugais (les cinéastes Pallu et Mariaud firent de même).
- 66 De retour en France, Roger Lion met en scène son meilleur film. *J'ai tué !*, drame conventionnel avec Sessue Hayakawa, trouve son originalité dans les décors exotiques et Art Déco de Donatien, des trucages de Segundo de Chomon, et de la variété des décors et de l'interprétation, comme si le séjour portugais avait donné au cinéaste une inspiration, une ambiance déliquescente. Les films suivants ne poursuivent pas cette veine : pour *la Clé de voûte* (1925) Lion retrouve Gina Palerme qui se fait aussi productrice pour l'occasion. Ce drame bourgeois est aussitôt suivi des *Fiançailles rouges* (1926) avec Dolly Davis, Gil-Clary et Jean Murat, un drame de la mer des plus confus, tourné en Bretagne. *Le Chasseur de chez Maxim's* (1927) co-réalisé avec Nicolas Rimsky et produit par la firme Albatros traite la nouvelle de Mirande et Quinson à l'américaine, loin des adaptations poussiéreuses habituelles. Lion et Rimsky se sont entourés des meilleurs spécialistes de l'époque pour les décors, la photographie et les costumes. Une vraie réussite, distinguée et rythmée. L'année suivante, Roger Lion replonge dans un style moins raffiné avec *la Venenosa*, pâle copie de *la Sin Ventura* (Donatien, 1923), suivi par *Un soir au Cocktail's Bar* (1929), chronique filmée d'un bar moderne des années folles. Roger Lion, pour son dernier film muet excelle dans l'art de la description de la vie nocturne, à la lisière de l'étrange. Par la suite, Roger Lion enchaîne film sur film, alternant sketches et chansons filmées (*Grégor et ses Grégoriens*, *Ghanili Dour*, *la Raïs*, *la Fille de Roland...*) produits par Jacques Haïk et longs-métrages de fiction. Son dernier film, *Trois balles dans la peau* (1933), comédie policière banale, avec Colette Darfeuil est aussi l'ultime apparition de Jean Angelo.
- 67 Roger Lion meurt en 1934. Il était membre de la Société des Auteurs Dramatiques, de la Société des Auteurs et des Gens de Lettres et secrétaire de la Société des Auteurs de Films.

Filmographie

- 68 *A Sereia de Pedra* (*Sirène de pierre*, 1922) ; *Os olhos de Alma* (*Les Yeux de l'âme*, 1923) ; *Aventuras de Agapito* (id.) ; *A Fonte dos Amores* (*La Fontaine des amours*, 1924) ; *J'ai tué !* (id.) ; *La Clé de voûte* (1925) ; *Les Fiançailles rouges* (1926) ; *Le Chasseur de chez Maxim's* (co. Rimsky, 1927) ; *La Venenosa* (1928) ; *Un soir au Cocktail Bar* (1929) ; *Grégor et ses Grégoriens* (id.) ; *Ghanili Dour* (id.) ; *La Raïs* (id.) ; *La Fille de Roland* (id.).

LUITZ-MORAT (1884-1929)

- 69 Acteur de théâtre, réalisateur, auteur et producteur, Luitz-Morat s'appelait en vérité Maurice Radiguet. Durant toute sa carrière, il n'a cessé de donner de fausses pistes et d'entretenir l'image d'un personnage mystérieux, cachant jusqu'à son véritable nom. On ne connaît donc rien de son enfance et du milieu dans lequel il a grandi.
- 70 Luitz-Morat entame tout d'abord des études de médecine qu'il abandonne rapidement pour le théâtre. Malgré son bégaiement, il est lauréat du Conservatoire : sur les planches, il est un remarquable acteur sans problème d'élocution. Parallèlement à cela, il est photographe d'art, et mène des études à la Société de Photographie.
- 71 De 1907 à 1913, il apparaît sur scène dans les pièces classiques de la Comédie-Française, au Théâtre Sarah Bernhardt, chez Réjane. Il partage alors une chambre avec Saturnin Fabre qui en fera un portrait amusé dans ses mémoires. En 1913, Luitz-Morat se marie avec une actrice, Madeleine Ramey, qui le présente à Louis Feuillade, puis à Henri Fescourt. Il se lance dans une carrière d'acteur avec *le Secret du forçat* suivi de *l'Écrin du Radjah* et d'autres titres de Feuillade. Il alterne alors pièces de théâtre et interprétation cinématographique, le plus souvent sous la houlette d'Henri Fescourt : *le Départ dans la nuit*, *Fille de Prince*, etc.
- 72 À l'aube de la guerre, il devient réalisateur chez Gaumont (« à 125 francs la semaine » comme il l'a précisé) avec *le Coffre aux diamants*, juste avant sa mobilisation. Il reçoit la croix de guerre en 1919, ce qui lui vaut une renommée dans le monde cinématographique.
- 73 C'est à ce moment qu'il tourne trois courts-métrages écrits par le romancier Clément Vautel, les deux premiers étant produits par Louis Aubert : *Sa Majesté le chauffeur de taxi* (avec Galipaux) et *Rien à louer*. Quant à *Monsieur Lebureau*, il s'agit du premier film produit par Luitz-Morat et Pierre Regnier, édité par Pathé. À l'instar de plusieurs cinéastes, Luitz-Morat décide d'assurer ses projets et de créer sa propre société de production. Il annonce alors plusieurs films qui ne verront jamais le jour.
- 74 C'est en 1920 que Luitz-Morat se lance dans le long-métrage avec *Petit ange*, dont il signe la mise en scène et la production avec Pierre Régner. Interprété par la petite Régine Dumien, le film est un succès en raison du sujet sentimental et enfantin. Avec *les Cinq Gentlemen maudits*, l'œuvre de Luitz-Morat prend de l'ampleur : le cinéaste interprète lui-même l'un des rôles principaux, le film est entièrement tourné dans des décors naturels en Tunisie, le sujet développant une trame policière avec des éléments documentaires. Le film est remarquablement bien reçu tant par la presse que par le public, ce qui donne au cinéaste une assise auprès de la profession. Après ce coup de maître, Luitz-Morat part tourner en Italie un film en deux chapitres, *la Terre du diable*, toujours aidé de Pierre Regnier, qui apparaît cette fois-ci à l'écran. Le thème du film navigue entre fantastique et aventure, sur les flancs du Vésuve. Mis en scène l'année suivante, *le Sang d'Allah* est de nouveau une histoire dramatique sur fond de décors marocains. C'est en 1923 que Luitz-Morat reprend le personnage de Petit Ange dans *Petit Ange et son pantin*, qui est de nouveau une bande faite pour plaire à tous les publics, louée pour ses qualités formelles à l'américaine, sans surcharge. *La Cité foudroyée* réalisée l'année suivante est un retour aux sources et une incursion dans la science-fiction : un savant trouve le moyen de détruire Paris. Les effets et trucages nouveaux obtiennent un franc succès et étonnent publics et professionnels. Louis Delluc dit alors de lui : « Luitz-Morat fait des films très bien, mais il en pense trop de bien » !

- 75 Luitz-Morat peut maintenant s'atteler à un grand film en huit épisodes pour la Société des Cinéromans. *Surcouf*, film historique sur le célèbre corsaire de Saint-Malo, sous les traits du jeune premier Jean Angelo. Avant de s'engager dans un nouveau tournage à épisodes (pour *Jean Chouan*, épopée sentimentale vendéenne sur fond de lutte républicaine), Luitz-Morat marque un temps de répit avec une bande discrète, tournée à Font Romeu : *la Course du flambeau*, avec Germaine Dermo. C'est en 1926, après avoir épousé en secondes noces l'actrice Simonne (avec deux « n ») Judic que Luitz-Morat réalise le film le plus ambitieux de toute sa carrière : *le Juif errant*, d'après l'œuvre romanesque d'Eugène Sue. Durant de longs mois, il s'installe aux studios des Cinéromans à Joinville où les décors et époques se succèdent, de la partie biblique au prologue moderne. Le triomphe public et critique ne se fait pas attendre, aussi le cinéaste est-il placé au firmament. Pourtant, cette œuvre n'a pas résisté au temps et apparaît de nos jours bien désuète. Malheureusement, ses trois derniers titres ne confirment pas la réussite du *Juif errant* : *Odette* (1927), d'après le roman de Sardou, tourné à Berlin et Biarritz avec Francesca Bertini est un échec cuisant, suivi de la triste *Ronde infernale*, réalisé sur un scénario d'Henri Decoin, avec Blanche Montel et Jean Angelo. Luitz-Morat abandonne alors la production et adapte pour Éclair-production *la Vierge folle*, d'après la pièce d'Henri Bataille, avec Suzy Vernon, Simonne Judic et de nouveau Jean Angelo. Ayant pris froid lors du tournage, Luitz-Morat meurt le 11 août 1929 à l'âge de 45 ans.

Filmographie

- 76 *Petit ange* (co. Régnier, 1920) ; *Les Cinq Gentlemen maudits* (id.) ; *La Terre du diable* (co. Régnier, id.) ; *Le Sang d'Allah* (id.) ; *Petit ange et son pantin* (1923) ; *La Cité foudroyée* (1924) ; *Surcouf* (id.) ; *Jean Chouan* (id.) ; *La Course du flambeau* (id.) ; *Le Juif errant* (1926) ; *Odette* (1927) ; *La Ronde infernale* (id.) ; *La Vierge folle* (1929).