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

M

Machin, Mallet-Stevens, Mariaud, Marodon...

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/97>

DOI : 10.4000/1895.97

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 : 262-295

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« M », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/97> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.97>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

M

Machin, Mallet-Stevens, Mariaud, Marodon...

MACHIN Alfred (1877-1929)

- 1 Entre 1993 et 1995 un grand projet de restauration, financé par la Communauté Européenne (projet Lumière), concernant 37 films a fait redécouvrir l'œuvre cinématographique d'un cinéaste tombé quelque peu dans l'oubli, Alfred Machin. Machin naît le 20 avril 1877 à Westhove dans les Flandres françaises. Ayant travaillé, selon Francis Lacassin, pour l'hebdomadaire *L'Illustration* comme reporter-photographe, il s'embarque fin 1907 pour l'Afrique, envoyé par la maison de production Pathé Frères comme opérateur-réalisateur. Son service militaire passé en Afrique du Nord, il dispose d'une certaine expérience et sait, sans doute, s'adapter aux nécessités de la vie dans les zones tropicales. Il est accompagné par l'explorateur-chasseur bâlois Adam David. De retour en août 1908, il débute au cinéma en 1909 (ou fin 1908) avec deux films, *Chasse à l'hippopotame sur le Nil bleu* et *Chasse à la panthère*.
- 2 Fasciné par le continent noir, il y retourne en 1909-1910 pour une autre randonnée d'environ huit mois. En Égypte, au Soudan et en Afrique centrale, il réalise les séries *Voyage en Afrique* (présentant, entre autres, les mœurs de deux tribus) et *les Grandes Chasses en Afrique*. Dans ses aventures, il est accompagné par l'opérateur Julien Doux et de nouveau par Adam David. Ses films, qui montrent le plaisir de la chasse, le « triomphe » du chasseur sur la bête et la « vie primitive » des tribus africaines, satisfont les attentes des spectateurs français et confirment leurs idées préconçues sur les colonies.
- 3 De retour en Europe, il est envoyé en 1909 aux Pays-Bas à Volendam, près de la célèbre île de Marken, pour y tourner des films documentaires sur la vie des Hollandais. Traversant la Belgique, il s'arrête à Evergem près de Gand où, pour la première fois, il met en scène un genre qui deviendra sa spécialité : une scène dramatique artistique en Pathécolor, *le Moulin maudit*. Cette œuvre réunit déjà plusieurs éléments qui seront significatifs pour son futur travail en Belgique : la collaboration avec les danseurs du corps de ballet d'un théâtre ou de l'Opéra et avec des acteurs de diverses scènes bruxelloises ; l'assistance de l'opérateur Jacques Bizeuil avec lequel il réalisera encore nombre de films ; le moulin – motif qui deviendra quelque peu obsessionnel chez Machin : il le fait brûler (*l'Âme des Moulins*), exploser (*Maudite soit la guerre*), foudroyer

(*la Fille de Delft*) et le dénature en instrument de torture et de meurtre (*le Moulin maudit*). Eric De Kuyper, dans son livre sur Machin, l'appelle le « lieu même de la démence, de la folie, de la passion non contenue ». Lors du tournage, Machin, conscient de la photogénie des paysages brabançons, transforme le paisible et fertile paysage agricole subitement en terrain menaçant, témoin de scènes de délire et de crime. Par ailleurs, Machin préférera jusqu'à la fin de sa vie le « plein air » au travail en studio.

- 4 En 1911-1912, Machin retourne à Volendam. Son côté « Flamand français » l'aide certainement à vite se familiariser avec son nouveau terrain d'activité. Cette fois-ci, il réalise une série dramatique pour la « Hollandsche Film », filiale de Pathé Frères fondée à Amsterdam en 1911. Le film est distribué par la Belge Cinéma Film, fondée en 1908 aux portes de Bruxelles par Pathé Frères. Au sein de la succursale belge, entre 1912 et 1914, il assure les responsabilités de « chef de la mise en scène ». Il tourne des histoires lugubres comme *l'Effroyable Châtiment de Yann le troubadour*, *la Révolte des gueux* ou *la Vengeance du pêcheur Willink*, dont seuls les scénarios déposés à la Bibliothèque Nationale nous sont parvenus. Ses « scènes dramatiques » parlent de jalousie, désir, adultère, trahison, amour déçu, avidité, rien d'autres que des émotions à l'état « cru ». Son thème préféré est la passion humaine. Mais ses histoires d'amour tournent souvent en histoires de haine et se terminent par un crime qui provoque la mort d'une des vedettes ; néanmoins Machin réussit aussi dans les *happy ends*.
- 5 Lors de courts séjours en France, notamment au studio Pathé à Nice, Machin réalise quelques films avec des comiques célèbres tels Little Moritz, Georges Winter (Fouinard) et Louis Boucot (Babylas). Il continue en Belgique par la mise en scène de « vaudevilles mondains » (expression de Lacassin). Pour cela il engage des artistes belges de renom (Deverre, Balthus, Fernand Crommelynck). Il tourne un nombre considérable de comédies. Néanmoins, vu d'un point de vue actuel, Machin n'excelle pas dans ce genre – ses comédies sont lourdes, mal rythmées et ne font pas rire. Seules les actions de la panthère Mimir (appelée Saïda au cinéma), qu'il a ramenée d'Afrique et apprivoisée pour ses besoins, ont la fraîcheur nécessaire à faire rire un public de spectateurs d'aujourd'hui.
- 6 En 1914, peu après la sortie en salle de son long métrage pacifiste *Maudite soit la guerre* (réalisé en 1913), Alfred Machin est mobilisé et retourne à Paris. Quelques expériences d'opérateur d'actualités, acquises vraisemblablement entre son retour d'Afrique et son premier séjour en Hollande, lui sont utiles pour sa nouvelle mission : opérateur de guerre pour la société Pathé. Avec ses collègues de Gaumont, Éclair et Éclipse, il forme le noyau de ce qui allait devenir le Service cinématographique de l'armée. De 1915 à 1917, il suit les soldats au front où il tourne en Alsace et en Lorraine, dans les forêts de l'Argonne, en Flandre belge et sur l'Yser, dans les tranchées de Notre-Dame-de-Lorette ainsi qu'à Verdun. (Plus de 60 films peuvent lui être attribués avec certitude.)
- 7 La guerre terminée, Machin, toujours employé de Pathé Frères, se rend dans le sud de la France car il vient d'être nommé directeur de leur studio à Nice. Il prend donc en charge les succursales Nizza et Comica. Pour le compte de Pathé, il tourne deux comédies avec Marcel Levesque dans le rôle de Serpentin, homme asservi par sa femme. Quand Pathé Frères décide en 1921 de renoncer à la production, on lui propose d'acheter le studio. Machin n'hésite pas et devient son propre producteur. Il s'y installe avec ses trois enfants, Alfred, Claude, Ginette et sa femme, l'ex-actrice belge Germaine Lécuyer, vedette de plusieurs de ses films. Son fils cadet, Claude, jouera, encore tout jeune, également pour son père sous le nom de Clo-Clo. Avec son

collaborateur Henri Wulschleger, Machin se spécialise avec succès dans le genre de la « comédie animalière ». Pour cela, l'ex-chasseur cinématographique de bêtes sauvages, voué depuis son séjour en Belgique au dressage des animaux, érige une ménagerie près de Nice où il entraîne nombre de chimpanzés, poules, chiens, panthères, marabouts, etc. Il fut probablement inspiré par le caravansérail pour animaux de l'explorateur Adam David qu'il a visité lors du tournage au Soudan.

- 8 Avant la Première Guerre mondiale, il avait fait des films comme *Babylas a hérité d'une panthère*, *Little Mauritz chasse les grands fauves* (tournés à Nice) et *Saïda a enlevé Manneken Pis* (réalisé à Bruxelles) où l'animal n'était que le partenaire des acteurs. Maintenant, mais pour trois films seulement, Machin renonce à l'homme : dans *Une nuit agitée* (1920), *Moi aussi, j'accuse* (1923) et *Bêtes... comme les hommes* (id.), les animaux sont ses vedettes. Le public apprécie le « jeu » des chimpanzés Auguste I et II, Coco et Bobby, du léopard Mirza ou du chien Bouboule.
- 9 Le tournage d'une « comédie animalière » dure extrêmement longtemps : *Bêtes... comme les hommes* demande deux ans de travail. Machin doit fournir d'autres films et se rappelle donc de son intérêt pour la comédie et le drame. Les animaux continuent à jouer un rôle important dans ses films. On les trouve un peu partout : chèvre et chimpanzé dans *L'Énigme du Mont Agel* (1924), chimpanzé et fauves dans *le Cœur des gueux* (1925), un autre chimpanzé dans *le Manoir de la peur* (1927). En Belgique, la panthère Mimir représentait la « signature » de Machin ; maintenant cet honneur échoit aux singes.
- 10 Jusqu'en 1927, tous les films sont signés Wulschleger et Machin. Leurs films rencontrent la faveur du public comme en témoigne *Cinéa-Ciné* qui appelle *Bêtes... comme les hommes* un « chef d'œuvre de patience et d'humour » et s'étonne de l'extrême rapidité avec laquelle sort *L'Énigme du Mont Agel*. *Mon Ciné* reconnaît bien qu'il s'agit d'un « film extraordinaire » et d'un tour de force incroyable car les « interprètes » ont dû faire bien des fois perdre patience aux réalisateurs par leur desobéissance. Néanmoins, le journal intitule son compte rendu « Des animaux qui font un peu pitié », il renvoie à la dégradation des animaux « revêtu d'une défroque humaine » et il rappelle au public que s'il s'est beaucoup amusé, les poules, les moutons et autres animaux n'ont certainement pas effectué les tâches demandées « de leur plein gré ».
- 11 Au cours des années vingt, Machin ne tourne plus qu'un ou deux films par an (en tout il en a réalisé plus de 150). Ces films sont bien construits et souvent charmants, mais n'ont plus la verve et l'ingéniosité de certains de ses films des années dix. Alfred Machin meurt le 16 juin 1929 au cours des préparatifs pour un film qui l'aurait fait retourner en Afrique. Sa dernière oeuvre, *Robinson junior*, sort en 1931, munie d'une bande sonore musicale afin de satisfaire aux besoins du cinéma devenu sonore entre-temps. Georges Sadoul, dans son *Histoire du cinéma mondial*, dit de lui : « Machin fut avant 1914 un des rares réalisateurs français dont les tendances furent nettement progressistes. » Pour les restaurateurs de son œuvre, il restera à jamais le « premier cinéaste européen ».

Filmographie

- 12 *Une nuit agitée* (1920) ; *On attend Polochon* (id.) ; *Serpentin a engagé Bouboule* (id.) ; *Pervenche* (1921) ; *Serpentin a fait de la peinture* (1922) ; *Bêtes... comme les hommes* (1923) ; *Moi aussi j'accuse* (id.) ; *L'Énigme du Mont Agel* (1924) ; *Les Héritiers de l'oncle James* (id.) ; *Le Cœur des gueux* (1925) ; *Le Manoir de la peur* (1927) ; *Fakirs, fumistes et Cie* (id.) ; *De la Jungle à l'écran* (1929).

MALLET-STEVENS Robert (1886-1945)

- 13 La collaboration de Robert Mallet-Stevens au cinéma – une quinzaine de films en dix ans – est certainement beaucoup plus que le simple flirt de certains de ses contemporains. De nombreux faits attestent de l'intérêt très vif que Mallet-Stevens porte au cinéma : il fait partie du CASA (Club des Amis du Septième Art), animé par le théoricien italien Ricciotto Canudo et dont la publication, *La Gazette des Sept Arts*, est dirigée par Léon Moussinac. Autre signe d'intérêt, Mallet-Stevens rédige un petit ouvrage, *le Décor au cinéma*, dans lequel on peut lire : « Un film se compose d'un élément dynamique : l'acteur, et d'un élément statique : le décor. Le metteur en scène anime l'acteur dans le décor et il distribue la lumière sur l'un et sur l'autre. Un décor de cinéma, pour être un bon décor, doit « jouer ». Qu'il soit réaliste, expressionniste, moderne, ancien, il doit tenir son rôle. Le décor doit présenter le personnage avant même que celui-ci ait paru, il doit indiquer sa situation sociale, ses goûts, ses habitudes, sa façon de vivre, sa personnalité. Le décor doit être intimement lié à l'action. »
- 14 On connaît bien entendu son extraordinaire création de la résidence de l'ingénieur Norsen (Jaque-Catelain), toute en large panneaux nus et en symétries écrasantes, pour *l'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923), mais cet exemple de décor-vedette, auxquels certains à l'époque reprochent de détourner l'attention de l'action et des personnages (le reproche aurait plutôt dû s'adresser à L'Herbier qui, en l'occurrence, était le véritable maître d'œuvre), fait qu'on insiste moins sur sa collaboration très régulière avec deux cinéastes soucieux du décor : Henri Diamant-Berger (*les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*) et Raymond Bernard (*le Secret de Rosette Lambert*, *la Maison vide*, *Triplepatte*, *le Costaud des Épinettes*, *le Miracle des loups*). Le travail de Mallet-Stevens sur les films historiques de ces deux cinéastes, notamment sur *les Trois Mousquetaires* (1921) du premier et *le Miracle des loups* (1924) du second, est remarquable. L'architecte réussit une recreation d'époque extrêmement minutieuse (la texture des pierres et des pavés notamment est utilisée comme un élément décoratif prépondérant), riche en détails (présence de tissus dans un coin du décor et importance du motif décoratif du textile) où l'on retrouve pourtant sa patte et son goût moderniste (larges pans muraux, jeu de caches verticaux, constructions symétriques). Mentionnons que Mallet-Stevens se charge également des costumes, très sobres, des *Trois mousquetaires*.
- 15 C'est le même soin qu'il apporte aux décors du *Tournoi dans la cité* de Jean Renoir (1928). Une autre des caractéristiques apparentes dans son travail au cinéma est le goût pour les atmosphères slaviques (il semble qu'il connaissait les films d'Evgueni Bauer) sensible dans *la Ronde de nuit* de Marcel Silver (1925), *le Vertige* de Marcel L'Herbier (1926) et *Princesse Marsha* de René Leprince (1927). Il est intéressant par ailleurs de voir comment Mallet-Stevens traite des décors contemporains peu spectaculaires ou fonctionnels comme dans *Triplepatte* (1922) ou dans *le Costaud des Épinettes* (1923).

MARIAUD Maurice (1875-1958)

- 16 Personnage secret sur lequel ne subsistent que peu d'informations. Il débute dans le cinéma en tant que metteur en scène chez Gaumont vers 1913 (*l'Amour qui sauve*, *Au pays des lits clos...*) souvent interprétés par Jeanne-Marie Laurent, puis au Film d'Art (Vandal et Delac). On le rencontre aussi parfois en interprète (*le Bas de laine*, 1911 ; *l'Âme de Pierre*, 1917 et *Os Faroleiros*, 1922), scénariste (*le Crépuscule du cœur*, 1916, *la Danseuse voilée*, id).
- 17 C'est Louis Nalpas qui met véritablement le pied à l'étrier à Maurice Mariaud qui signe en 1920 *Tristan et Iseult* d'après la légende de Bérout et Thomas. Le film est un beau

succès, probablement son meilleur film. Il est aussitôt suivi d'une production confidentielle tirée d'un scénario d'Albert Dieudonné, *l'Idole brisée* sur laquelle il ne reste plus d'information. *L'Homme et la poupée* ne convainc pas plus : cette production pleine de bons sentiments n'aura pas le succès escompté. À l'instar de Roger Lion et Georges Pallu, Maurice Mariaud rejoint le Portugal en 1922, attiré par de nouvelles possibilités pour sa carrière.

- 18 Mariaud débarque à Lisbonne. Il a signé son contrat en France, en 1921, pendant le voyage de Raul de Caldevilla, fondateur de la Caldevilla Film (siège à Porto, studios à Lisbonne), qui voulait engager tous les techniciens français dont il avait besoin pour la bonne marche de sa société. Raul de Caldevilla a aussi embauché Marcel Magniez (décorateur) et Émile Bousquet (chef de laboratoire). Sur place, Mariaud tourne *Os Faroleiros* et *As Pupilas do Senhor Reitor* pendant le premier trimestre de 1922. La presse lui attribue plus de 400 films en France, histoire d'impressionner le public portugais. Le premier film est un scénario original de Mariaud, aussi acteur principal de cette première production de Caldevilla Film, ce qui semble étonnant pour une entreprise ayant planifié l'adaptation de sept romans portugais du XIX^e siècle. *As Pupilas do Senhor Reitor* tiré d'un roman de Júlio Dinis, écrit en 1867 est déjà une de ces adaptations préfigurant un programme qui ne verra jamais le jour. La Caldevilla Film est reprise par la Pátria Film et Maurice Mariaud tourne pour elle *O Fado* (*le Fado*, 1923), une adaptation de Mariaud du drame théâtral de Bento Mântua.
- 19 En août 1923, aucun de ces deux films n'avait été présenté au grand public, mais il y avait eu des présentations pour la presse. Ce n'est que plus tard, en décembre 1925 que *Os Faroleiros* a été présenté au grand public à Lisbonne. Entre temps, Maurice Mariaud était rentré en France. *La Goutte de sang*, réalisé en 1924 est une production des Cinéromans que Mariaud a repris après l'éviction de Jean Epstein. Originellement intitulé *Du sang dans les ténèbres*, cette *Goutte de sang* est un drame familial sans originalité, repris et transformé par Mariaud qui poursuit sa carrière avec *L'Aventurier*, d'après Alfred Capus, associé à Louis Osmont. Un drame imprégné du rêve exotique de l'époque, interprété par le trouble Jean Angelo. Avec *Mon oncle*, Mariaud retrouve René Navarre acteur en 1925 pour un thème vaguement policier. Ensuite, un film aussi énigmatique que son titre, *le Secret du cargo*, est co-réalisé avec l'un de ses acteurs fétiches, Jean-François Martial. Nous sommes en 1929, le cinéma sonore amène Maurice Mariaud à mettre en scène son avant-dernier film, *l'Énigme du Poignard* en 1930.
- 20 Mariaud revient au Portugal en 1931 pour tourner *Nua*, pour la Tágide Film. C'est encore un film muet. Il arrête là sa carrière cinématographique et disparaît complètement à l'âge de 55 ans et meurt oublié.

Filmographie

- 21 *Tristan et Iseult* (1920) ; *L'Idole brisée* (id.) ; *L'Homme et la poupée* (id.) ; *Os Faroleiros* (1922) ; *As Pupilas do Senhor Reitor* (id.) ; *O Fado* (1923) ; *L'Aventurier* (1924) ; *La Goutte de Sang* (id.) ; *Mon oncle* (1925) ; *Le Secret du cargo* (1929) ; *La Danseuse voilée* (id.) ; *L'Énigme du poignard* (1930).

MARODON Pierre (1873-1949)

- 22 Aujourd'hui encore, la vie de Pierre Paul Guillaume Marodon demeure énigmatique. Élevé dans un milieu artistique, par l'intermédiaire de ses père (architecte) et frère (peintre), il semble que ses études ne le poussèrent guère dans cette voie. En 1899, il est représentant de commerce en Algérie où il retournera à plusieurs reprises.

- 23 En 1911, on le retrouve à Paris, journaliste parlementaire, doté d'une réputation d'ardent polémiste. Deux ans plus tard, lors de son troisième mariage, il se présente comme « homme de lettres » : il est d'ailleurs l'auteur de plusieurs romans. Un article d'*Hebdo film* (« Le Livre d'or de la cinématographie de France », Noël 1923) brosse de lui un portrait peu attrayant, malgré les qualités qu'on lui reconnaît : « Il avait la dent dure et l'épée dangereuse. Sa franchise hautaine et intransigeante, sa netteté et sa précision dans le mot, sa droiture presque exagérée ne le rendirent pas toujours sympathique à ceux qui aimaient les mots et les choses un peu enveloppées, mais forcèrent l'estime de tous et, journaliste et politicien, Marodon est l'un des hommes rares dont les ennemis disent du bien et il est beaucoup de ses adversaires de jadis qui sont aujourd'hui ses meilleurs amis. »
- 24 Son apparition dans le milieu cinématographique reste un mystère : certains articles consacrés à ses films citent son nom sans pouvoir donner de renseignements à son sujet. Même l'actrice Germaine Rouer, qui fut l'une de ses cinq épouses, et dont il aura une fille, l'actrice de théâtre Thérèse Marney (1927-1968), n'a pu donner de détails sur le passé de son ténébreux et secret époux. Il commence sa carrière de cinéaste à la fin de la Première Guerre mondiale en tournant *Mascamor*, un ciné-roman en quatorze épisodes dont il est l'auteur, l'adaptateur et l'un des interprètes avec Benito Perojo, acteur et réalisateur espagnol installé en France à cette période. Le succès est immédiat. Il enchaîne avec une petite comédie, de nouveau interprétée par Benito Perojo. Suit *Qui a tué ?*, qu'il écrit et produit, et dont la sombre intrigue se déroule dans le milieu du spectacle... De 1920 à 1926, Marodon, infatigable, ne quitte pas les plateaux, alternant les œuvres ambitieuses, principalement des *serials* (*Buridan*, *le Héros de la tour de Nesle*, ciné-roman en six épisodes d'après Michel Zévaco, *Salammbô*, *les Voleurs de gloire*, tourné avec Suzy Pierson...) et confidentielles (un documentaire sur l'Afrique du Nord, *les Trois gants de la dame en noir*, *la Femme aux deux visages*, *les Morts parlent*, d'après les œuvres fantastiques de Maurice Maeterlinck), dont certaines avec une actrice au nom évocateur, Lady Nobody, tout aussi sibylline que le cinéaste, et qui n'a tourné que dans ses films. L'accueil réservé à ceux-ci est mitigé, mais on lui reconnaît invariablement de l'ambition. En 1922, il se distingue en détruisant tous les éléments filmés du *Diamant vert*, un ciné-roman en douze épisodes qui ne lui « paraissait pas digne du roman ». Il tournera de nouveau la totalité du film, soit plus de 10 000 mètres... Point culminant, *Salammbô* (tourné dans les studios viennois) lui vaut un tel succès qu'en 1925 une pleine page du « *Tout cinéma* » présente sa maison de production. Tourné à Vienne avec une figuration nombreuse, des décors fabuleux et une partition de Florent Schmitt, le film est présenté en avant-première avec tout le gratin parisien. La critique est glacée. Marodon revoit sa copie, tranche dans le vif, remonte des scènes. L'homme étonne toujours. En marge de la profession, il se plaît à monter des films parfois pompeux, obtient des budgets colossaux, mélange bizarrement interprètes de renom et illustres inconnues souvent médiocres... Marodon joue aussi sur un autre tableau : la littérature. Il est à cette époque l'auteur du film raconté sur *Violettes impériales* (Henry Roussel) et de *l'Amant*, un roman inspiré du dernier film, alors inédit, de Rudolf Valentino.
- 25 Profitant du succès inattendu de *Salammbô*, il fait partie du bureau de la Société des Auteurs de Films, comme s'il attendait une reconnaissance. Or, il arrête brusquement sa carrière l'année suivante, après être allé à Berlin tourner *les Mensonges*, avec Germaine Rouer. En montant le film dans sa maison de campagne, il se brûle le cou et manque de

mettre le feu à la pièce avec la pellicule nitrée... À cette période, il se considère comme « auteur dramatique », se sépare de sa femme avant de disparaître définitivement de Paris et du milieu cinématographique. En 1930, il signe un « roman d'amour inédit », *Fille du diable*, puis on le retrouve en Algérie en 1934, à Bône puis à Oran, exerçant le métier de journaliste. Après s'être marié une dernière fois, Pierre Marodon meurt à Ain-Témouchent. Entre-temps, il aura publié une comédie dramatique intitulée *Fils de France*, œuvre de propagande dédiée au Maréchal Pétain.

Filmographie

- 26 Qui a tué? (1919) ; *Le Diamant vert* (1922) ; *Buridan, le héros de la Tour de Nesle* (1923) ; *Salammbô* (1925) ; *Les Dieux ont soif* (1926).
MEERSON Lazare (1897-1938)
- 27 Né à Varsovie en 1897 et émigré au début des années vingt, Meerson n'a pas exercé son travail de décorateur avant son départ de Russie, contrairement à Lochakoff. Engagé à Montreuil au sein de la « colonie » russe qu'a constituée autour de lui Ermolieff, il s'est formé en France, auprès de Lochakoff et Gosch. Mais la direction stylistique qu'il prend procède plutôt sans doute de l'influence de Cavalcanti et de Mallet-Stevens. Ceux-ci, sont, en effet, des architectes qui incarnent cette option moderne dont *l'Inhumaine* – où ils travaillent avec Autant-Lara et Léger – est le parangon.
- 28 C'est quand il est assistant-décorateur dans la co-production Albatros-Cinégraphic, *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier, que Meerson va être initié à ce courant dont il poussera les principes plus loin que ses maîtres qui abandonnent assez vite la partie. Il rend hommage à Mallet-Stevens dans *les Nouveaux Messieurs* en concevant l'appartement de la danseuse entretenue que joue Gaby Morlay, prototype d'architecture d'intérieur moderne, grande surface blanche, décrochement, statuette africaine, toile cubiste, ameublement fonctionnel et escalier intérieur. Le papier à lettre de la jeune femme laisse d'ailleurs voir son adresse : « rue Mallet-Stevens »...
- 29 L'Affiche (où Meerson exécute les maquettes de Bilinsky), le Double amour (avec P. Kefer), les Aventures de Robert Macaire (où il exécute les maquettes de J. Mercier), les Nouveaux Messieurs, Gribiche, la Proie du vent, Un chapeau de paille d'Italie, qu'il conçoit seul, des films de moindre envergure comme le Chasseur de chez Maxim's, le Nègre blanc, voire franchement insignifiants comme Souris d'Hôtel ou la Comtesse Marie sont remarquables du point de vue de leurs propositions d'intérieurs (le hall et les pièces d'habitation de Souris d'Hôtel, le cabaret du Chasseur de chez Maxim's, le salon de Madame Maranet dans Gribiche, la salle de bain de ce même film – réutilisée en partie dans la Comtesse Marie) et d'architecture (le syndicat des Nouveaux Messieurs, le bureau de la Compagnie américaine qui ouvre Paris en 5 jours et ses vues sur les gratte-ciels).
- 30 Il faut insister sur cet aspect dans la mesure où on a coutume d'associer Meerson à la nébuleuse du « réalisme poétique ». Il est, au contraire, partisan de ce qu'on a appelé la « sobriété moderniste » que récusait quelqu'un comme Donatien, partisan de « l'abondance de bibelots, de vases, de fleurs, de coussins et de tissus... »
- 31 Meerson privilégie les espaces vides, les surfaces blanches où les meubles et les bibelots ne viennent pas remplir l'espace mais participer à la compréhension de la logique architecturale proposée. C'est, pour reprendre la formule de Francis Jourdain, en « démeublant » qu'il conçoit souvent ses décors. Au-delà des espaces censés refléter la psychologie de leurs occupants, comme il est de règle de concevoir les décors, Meerson réalise en quelque sorte des prototypes où le cinéma sert de champ d'expérimentation

à des lieux de vie tels que les proposent les ensembliers dans les revues ou dans les expositions (parmi lesquels Süe et Mare, J. Puiforçat).

- 32 Comme eux (songeons aux prototypes des pavillons de l'Exposition de 1925), il ne se conforme pas à un concept préétabli : le studio autorise *l'invention* d'un espace. La hauteur de plafond démesurée, permet le recours aux escaliers intérieurs, appartements en duplex, l'usage de coursives. Ce changement d'échelle faisant éclater ou se dilater l'espace de l'habitat comporte une dimension d'utopie architecturale.
- 33 Meerson va aborder le bâtiment proprement dit dans *les Nouveaux Messieurs* de Jacques Feyder avec le siège du syndicat ouvrier et, *a fortiori*, dans *À nous la liberté* de René Clair avec la création d'une usine, d'ateliers et de chaînes de montage. Auparavant il n'y fait qu'allusion dans *le Chasseur de chez Maxim's* de Rimsky avec la maison du marquis, nouvel avatar de la maison de l'ingénieur de *l'Inhumaine* avec son *roaster* devant une entrée que l'éclairage découpe en pans géométriques.
- 34 L'intrigue dès lors ne traverse pas les différents lieux auxquels sont liés les personnages comme autant d'« atmosphères » ou d'« ambiances », ces lieux ne se contentent pas de définir leurs occupants, ils les déterminent, visent à modeler leur comportement en fonction d'une structure spatiale, d'objets usuels, de dispositifs. Si l'ouvrier électricien des *Nouveaux Messieurs* « trahit » la classe ouvrière, c'est au terme d'une « expropriation » de son propre espace social et son intégration à celui de la classe dirigeante (Feyder-Meerson insistent sur les conditions de son acceptation d'être candidat au Parlement – on le traque jusque dans son lit, l'en expulse – et sur le malaise qu'il ressent à l'assemblée puis dans son bureau de ministre, ses vêtements de cérémonie, notamment face au comte son rival qui est lui très à l'aise. Quand il se sera accoutumé aux lieux c'est qu'il aura trahi sa maîtresse et ses électeurs !). *Gribiche* expose également une dramaturgie sociale du décor : la fortunée Madame Maranet veut adopter le jeune garçon qui lui a rapporté son sac à main et qui vit pauvrement chez sa mère ouvrière et veuve de guerre. La contradiction sociale passe par l'opposition tranchée des habitats, leurs ameublement et équipements ; la modernité des aménagements intérieurs chez cette grande bourgeoise férue d'« américanisme » (fonctionnalisme, hygiénisme) contraste avec les guinguettes du 14 juillet pour lesquelles opte cependant le jeune homme.
- 35 Avec *l'Argent* de Marcel L'Herbier (1929), Meerson est à son comble : les appartements somptueux de Saccard, les jeux de lumières et d'ombres d'un espace à l'autre et l'écriture adoptée par le cinéaste fondée sur d'amples mouvements d'appareil et des plans longs déterminent un décor idéalement ouvert, « démeublé ». La fluidité de la réalisation trouve un écho et un aliment dans les courbes, les surfaces lisses du décor. L'Herbier, féru d'art décoratif, est évidemment le commanditaire idéal de Meerson.
- 36 Pour autant le décorateur peut parfaitement conformer son travail à d'autres codes de représentation : ainsi *Carmen* (dont Lucie Derain souligne tout de même la modernité « malgré sa restitution du romantisme espagnol »), *Cagliostro*, sans parler de films ultérieurs comme *la Kermesse héroïque* –, mais il se distingue de ses confrères d'Albatros et de ses prédécesseurs même si l'on trouve, tant chez Lochakoff que chez Kefer ou Bilinsky, des décors stylisés conformes à une certaine *doxa* moderniste. Ainsi dans *le Double amour* de Jean Epstein (maquettes de Kefer, il est vrai exécutées par Meerson) ou dans *Jim la Houlette* où Bruni reprend à son tour presque littéralement la maison de l'ingénieur de *l'Inhumaine* due à Mallet-Stevens pour évoquer la « villa audacieusement moderne » de l'écrivain « subréaliste » Bretonneau, enfin dans *la Cible* où Lochakoff sait

sacrifier au modernisme avec son Royal Hôtel de Chamonix. Cette différence se remarque avec *Un chapeau de paille d'Italie* de R. Clair où Meerson œuvre dans le décor « d'époque » et même « Belle Époque », période honnie des modernes pour ses « extravagances », son style « nouille » et ses motifs en « os à gigot ». Or la rue où se trouve l'appartement des jeunes mariés, la mairie, l'appartement de Monsieur Beauperthuis sont traités sans

facilité « folklorique » ni surcharge. Lors de la séquence « onirique » où le marié imagine la mise en pièce de son appartement par l'officier outragé, on assiste même à la mise à nu du décor en tant que tel. La maison est une surface, un plan que l'on trouve. Par ailleurs lors du récit que fait le marié à Monsieur Beauperthuis, on reprend l'épisode initial du film (où le cheval broute les fleurs du fameux chapeau de paille, déclenchant la dispute) en le traitant sur une scène de théâtre, dans des décors en aplat et à l'aide d'un jeu stylisé. Outre la subtile ré-inscription que fait alors le film de l'origine théâtrale du texte qu'il adapte, la mise en scène introduit une variante dans la représentation qui n'est rien moins que la mise en évidence de sa convention.

- 37 Il est par nature malaisé de traiter « pour soi » du décor dans la mesure même où on ne peut l'autonomiser de l'ensemble du film sans le condamner par là même. Il reste qu'en dehors de cas privilégiés (Clair, Feyder, L'Herbier), Lazare Meerson s'est trouvé bien souvent condamné à des « exercices de style » où son travail n'est pas réellement pris en compte dans la mise en scène. *Souris d'hôtel* et plus encore *Un coup de téléphone* (où Schild et Lourié collaborent avec lui) et *le Monsieur de Minuit* (ou Robert-Jules Garnier est également crédité) flattent un goût du luxe en situant des intrigues de salon dans des milieux sociaux d'oisifs nantis ou de bourgeois fêtards. Quelle que soit la qualité des meubles (fauteuils à tubulures chromées et cuir à la Breuer et chaise longue Corbu-Perriand), on perd alors cette dimension de *projet* évoquée plus haut et on retrouve la décoration et l'arrangement à la mode que Lochakoff pratique à son tour dans le remake de *l'Enfant du carnaval* de Volkoff en 1932.

Filmographie

- 38 *L’Affiche* (RÉAL. Epstein, 1924) ; *Feu Mathias Pascal* (RÉAL. L'Herbier, id.) ; *Le Double Amour* (RÉAL. Epstein, 1925) ; *Le Nègre blanc* (RÉAL. Rimsky et Wulschleger, id.) ; *Paris en 5 jours* (RÉAL. Rimky-Colombier, id.) ; *Gribiche* (RÉAL. Feyder, id.) ; *Les Aventures de Robert Macaire* (RÉAL. Epstein, id.) ; *Carmen* (RÉAL. Feyder, 1926) ; *Nocturne (chanson triste)* (RÉAL. Silver, id.) ; *La Proie du vent* (RÉAL. Clair, id.) ; *Le Chasseur de chez Maxim's* (RÉAL. Rimsky-Lion, 1927) ; *Un chapeau de paille d'Italie* (RÉAL. Clair, id.) ; *La Comtesse Marie* (RÉAL. Perojo, id.) ; *Souris d'hôtel* (RÉAL. Millar, id.) ; *Les Nouveaux Messieurs* (RÉAL. Feyder, 1928) ; *Les Deux Timides* (RÉAL. Clair, id.) ; *Cagliostro* (RÉAL. Oswald, 1929) ; *L'Argent* (RÉAL. L'Herbier, id.) ; *Sous les toits de Paris* (RÉAL. Clair, 1930).

MERCANTON Louis (1879-1932)

- 39 Né en 1879 en Suisse, Mercanton aurait débuté une carrière dans le théâtre en Afrique du Sud, puis à Londres. Les premiers films qui lui sont attribués remontent au début des années dix et ont été réalisés en collaboration avec Henri Desfontaines. Il s'agit d'une série de films à sujets historiques, inspirés généralement de pièces de théâtre. Mercanton devient alors directeur artistique de la société Éclipse, pour laquelle il tourne l'essentiel de ses films jusqu'en 1918, où il fonde sa propre unité de production.
- 40 Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, sa carrière s'organise selon deux axes principaux. Il co-dirige les principales réalisations de Sarah Bernhardt (*la Reine Elisabeth*, *Adrienne Lecouvreur*, etc.), dont l'importance est soulignée par tous les

historiens du cinéma. *La Reine Élisabeth* (1912) rencontre un immense succès aux États-Unis où il sert de modèle. Œuvre clef du cinéma transitionnel, ce film impose le format du long métrage et sa formule (de grands acteurs dans des pièces connues) est largement imitée.

- 41 En 1914, Mercanton amorce une fructueuse coopération avec l'acteur René Hervil, poursuivie, de manière intermittente, pendant toute son activité de cinéaste. Avec Hervil, il réalise encore un film avec Sarah Bernhardt, puis ils tournent quelques bandes exotiques et surtout co-signent plusieurs films interprétés par Suzanne Grandais : une série, « Suzanne », composée de comédies légères. Elle rencontre un tel succès que le statut de la comédienne semble égaler, en France, celui des stars américaines. Les critiques la comparent volontiers à Mary Pickford.
- 42 En 1917, Mercanton dirige *Mères françaises*, avec Sarah Bernhardt, film patriotique destiné à soutenir le moral de la France. En 1918, avec Hervil ils s'appuient sur deux scénarios de Marcel L'Herbier pour *le Torrent* et *Bouclette*. Mais Delluc estime que les intentions du jeune écrivain-scénariste ont été trahies par la réalisation.
- 43 Au sortir de la guerre, l'industrie cinématographique française se révèle exsangue. Plusieurs des grandes sociétés préfèrent se cantonner à la distribution à l'exploitation. La production est le fait de petites unités dont les réalisations sont distribuées par des consortiums plus ou moins importants. Mercanton monte alors sa propre société de production, « Les films Louis Mercanton », donnée aussi parfois comme un bureau de location. Les films qu'il réalise dans les années vingt sont, à de rares exceptions près, distribués par Phocéa, les Établissements Louis Aubert ou Pathé Consortium. Entre 1919 et 1929, il signe onze films, dont deux avec René Hervil (*Sarati le terrible* et *Aux jardins de Murcie*, 1923). Le générique de *la Voyante* (1924), le dernier film de Sarah Bernhardt, décédée avant la fin du tournage, donne comme réalisateur Léon Abrams, mais les historiens en accordent la paternité au seul Mercanton.
- 44 Mercanton est considéré comme un des espoirs du renouveau cinématographique français. En 1924 son nom est associé par Fescourt et Bouquet à une « famille » de réalisateurs comprenant Abel Gance, Louis Nalpas, Jacques de Baroncelli, Hervil, et quelques autres. Dans leur effort pour redonner une place majeure au cinéma français, ces cinéastes adoptent des procédés stylistiques en usage à Hollywood, qui domine alors le marché international. Mercanton se révèle un adepte du découpage analytique où alternent plans d'ensemble et de détails, en particulier les gros plans d'acteurs. Cette méthode conduit à transformer le jeu de l'acteur. Une expression plus retenue qui dépend dans une large mesure du montage et oblitère la gestualité corporelle s'impose. Abandonnant la mise en scène en profondeur, Mercanton adopte une méthode américanisante. Ce qui différencie cependant ces réalisateurs – auxquels on peut ajouter Poirier, Antoine, Le Somptier – des américains c'est le choix des sujets et des décors.
- 45 Dans les années vingt, tous les films de Mercanton sont des adaptations de romans ou de pièces à succès. Quant au décor, c'est certainement l'aspect le plus original de son travail. Il est en effet un fervent adepte du tournage en décors naturels. Pour obtenir l'éclairage nécessaire, il s'équipe d'un matériel électrique assurant une luminosité suffisante pour tourner en extérieurs, y compris de nuit. Encore peu équipés, les studios français sont souvent accusés de trop dépendre de la lumière naturelle. Le cinéaste dispose ainsi d'une grande liberté qui fonde l'originalité de sa démarche. Il peut aussi user d'intérieurs « réels » dont les critiques soulignent l'authenticité à

l'inverse des productions françaises courantes, accusées de facticité. De plus, Mercanton s'affirme comme un des paysagistes les plus importants de la décennie. Comme Antoine ou le Feuillade de *Vendémiaire*, il s'appuie sur la présence réitérée de paysages pour construire ses films. Enfin l'éclairage électrique additionnel rend possible le tournage de scènes nocturnes dont plusieurs impressionnent les critiques.

46 Mercanton se distingue du naturalisme d'un Antoine par le choix de ses sujets et les genres auxquels se rattachent ses productions. Quoique considéré à l'époque comme un drame réaliste, *l'Appel du sang* se rattache au mélodrame exotique, genre auquel appartiennent de plein droit *Phroso* (1922), *Sarati le terrible* et *Aux jardins de Murcie*. Ses autres productions appartiennent par contre au mélodrame : *Miarka, la fille à l'ours* (1920), *les Deux Gosses* (1924), cinéroman en huit épisodes d'après Pierre Decourcelle, ces deux derniers films narrant des histoires de gitans.

47 Pour assurer un large écho publicitaire à ses productions, Mercanton recourt généralement à des acteurs et des actrices renommés : Charles Le Bargy figure au générique de *l'Appel du sang* ; Réjane occupe la tête d'affiche de *Miarka*, Yvette Guilbert est la « star » des *Deux Gosses*. Mercanton apprécie manifestement une certaine continuité dans ses choix d'acteurs : Vanel joue dans *Miarka* et *Phroso*, Arlette Marchal et Gina Maddie interprètent *Sarati le terrible* et *Aux jardins de Murcie*. Une mini-série est construite autour de Betty Balfour (*Monte-Carlo*, 1925, *la Petite Bonne du Palace*, 1926, *Croquette*, 1928). Une star américaine, Constance Talmadge, figure en tête d'affiche de *Vénus*.

48 Ce recours fréquent à des personnalités est une autre caractéristique qui rapproche le cinéaste du « modèle américain ». De plus, dans une visée internationale, Mercanton recourt à des artistes étrangers, anglais, voire américains. Ces casts internationaux indiquent enfin l'intention de retrouver une industrie cinématographique capable de s'exporter. Plusieurs acteurs sont anglais, comme Ivor Novello, tête d'affiche de *l'Appel du sang* et *Miarka, la fille à l'ours*.

49 Tout en privilégiant des procédés associés traditionnellement au cinéma américain, c'est un cinéma français de qualité que cherche à mettre en œuvre Louis Mercanton. La lutte qu'il mène pour relever le cinéma français n'a été interrompue que par son décès prématuré en 1932. Adeptes convaincu du sonore, il réalise auparavant en Angleterre un des premiers sonores en français et est engagé aux studios Paramount de Joinville où il réalise une importante série de films sonores.

Filmographie

50 *Miarka, la fille à l'ours* (1920) ; *L'Appel du sang* (id.), *Phroso* (1922) ; *Sarati le terrible* (1923) ; *Aux jardins de Murcie* (id.) ; *La Voyante* (1924) ; *Les Deux Gosses* (id.), *Monte-Carlo* (1925) ; *La Petite Bonne du Palace* (1926) ; *Croquette* (1928), *Vénus* (id.).

MODOT Gaston (1887-1970)

51 1914 : Gaston Modot démolit ses derniers accessoires, accomplit ses dernières acrobaties et cascades sous la direction de Jean Durand, pour lequel il a joué plus de cent cinquante films dans le cadre de la série « Onésime », apogée de l'esprit anarchiste burlesque français. 1930 : on retrouve Gaston Modot détruisant tout ce qui lui tombe sous la main et même plus dans une chambre qui aurait pu servir de décor à un *Onésime n'aime pas les prêtres*, il déchire les oreillers, il mange les plumes, il soulève un soc de charrue, il jette un évêque et des branchages enflammés par la fenêtre, c'est la fin de *l'Âge d'or*. Alors, les années vingt n'auront-elles été qu'une parenthèse entre deux

explosions de rage à haute densité critique ? Au cours des années vingt, Gaston Modot, l'ami de Mac Orlan, Blaise Cendrars, Modigliani, Picasso, Jehan Rictus, a tourné sous la direction des protagonistes de la Première Vague : Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc. Il a conquis la reconnaissance critique, Louis Delluc lui consacre un article en février 1921. « C'est plaisir de voir vivre cette face bien sculptée. Cruauté et gaminerie s'y mêlent, ou s'y succèdent allégrement. Un rythme imperceptible, des muscles bien entraînés, une franchise de ton et de vie, tout accuse la souplesse qui permet à Modot d'être, à quelques secondes d'intervalle, un sinistre rôdeur des bas-fonds ou un honnête jeune homme de bonne humeur. » Avec une telle analyse de jeu, Louis Delluc semble programmer l'un des plus beaux rôles de Modot, son Peachum de *l'Opéra de Quat'sous* (1930) où, tantôt homme d'affaires bourgeois tantôt meneur du sous-prolétariat, il trouve, grâce au *casting* génial de Pabst, son partenaire le plus proche, le double négatif et hanté dont il constitue le tranquille positif, Antonin Artaud. Debout sur un comptoir, Artaud plongé dans son ombre athlétique, Modot y déclame une tirade sur l'excitation des nerfs qui, bien que rédigée par Brecht, en un pur effet de ventriloquie semble expirée à mesure par l'auteur des futurs écrits de Rodez.

- 52 Mais surtout, en 1928, Gaston Modot réalise un court-métrage, *Conte cruel - la Torture par l'espérance*. Tourné au Mont Saint-Michel entre deux plans de *la Vie Merveilleuse de Jeanne d'Arc* de Marco de Gastyne, il s'agit de la version noire de l'autre *Jeanne d'Arc*, celle de Carl Dreyer. Modot s'y livre à une expérience figurative qui est aussi un problème d'acteur, comment représenter l'angoisse ? La solution est aussi complète qu'élégante : l'angoisse viendra de partout, plutôt que du visage de l'interprète, d'autant plus expressif qu'il sera économisé. D'abord, elle provient d'une obscurité fondamentale, nappes de nuances noires sur noires, découpées de pans, ourlées de formes architecturales à peine esquissées, traversées de leurs problématiques, capables de renforcements improbables plus sombres encore, où le corps de l'acteur trouvera un précaire refuge ; ensuite, de travellings subjectifs chaotiques qui ponctuent la marche accidentée du prisonnier et témoignent d'un grand art du mouvement, comme aussi ce panoramique cassé qui restitue brillamment la vision bloquée du personnage ; et puis, d'une série d'effets de mentalisations typique de la syntaxe des années vingt, surimpressions sérielles, détails exorbités, hallucinations perceptives, effets de saisissements face à la présence d'autrui comme placée sur une autre scène, construction d'images du dehors et de la liberté sous forme d'hypothèses. La simplicité radicale du scénario (description subjective du trajet d'un prisonnier qui cherche à s'évader) préfigure celle d'un autre grand film expérimental plus méconnu encore, *Lueur* du Docteur Pierre Thévenard (1946). Dans les deux cas, le minimalisme de l'action sert les intérêts de l'exploration perceptive : la vision affective pour Gaston Modot ; l'écoute dilatée, pour Pierre Thévenard. Dans les deux cas, un film devient le déploiement d'une expérience organique, comme si, au fond, le seul enfermement fatal était celui de l'esprit dans le corps dont, en effet, on ne sortira pas.

- 53 Comme d'autres grands acteurs après lui, Charles Laughton, Marlon Brando, Barbara Loden aux États-Unis, Jean-Pierre Kalfon, Lou Castel ou Alain Cuny en France, Gaston Modot n'a réalisé qu'un film et c'est un chef-d'œuvre.

MONCA Georges (1888-1940)

- 54 Georges Monca est engagé par Pathé d'abord comme acteur – il s'était fait remarquer au théâtre – puis comme metteur en scène dès 1908. Il tourne de nombreux films parmi lesquels on peut citer *la Grève des forgerons* (1910) avec Henry Krauss, *Boubouroche* (1911)

d'après Courteline, *Sans famille* (1913) d'après Hector Malot, *la Route du devoir* (1915) avec Gabrielle Robinne. Il dirige occasionnellement Max Linder, Boucot (la série *Pénard*), Sarah Duhamel (la série *Rosalie*) ; il attache surtout son nom à Prince dont il met en scène la quasi totalité des *Rigadin* de 1910 à 1919.

- 55 Dans les années vingt, il tourne près d'une vingtaine de films dans lesquels il affiche davantage une connaissance du métier que des préoccupations d'auteur. Dans cette optique, il travaille souvent en collaboration, d'abord avec Rose Lacau Pansini puis avec Maurice Kéroul, un auteur à succès du théâtre de boulevard. Ainsi, après *Chouquette et son as* (1920), il est à Nice en 1921-1922 où, à la demande de Pathé, il co-signe les films de Rose Pansini, *Chantelouve*, *le Sang des Finoël*, *Judith*, *le Refuge*, *Esclave*, œuvres dans lesquelles il se met au service du talent imaginatif de la jeune femme.
- 56 Après *Romain Kalbris* (1922) et *Lucile* (1923) qu'il dirige seul, il travaille régulièrement avec Maurice Kéroul, co-réalisant *Altemer le cynique* (1924), *la Double existence de Lord Samsey* (id.), *l'Ironie du sort* (id.), *Autour d'un berceau* (1925), une nouvelle version de *Sans famille* (id.), *le Chemineau* (1926), *Miss Helyett* (1927). En 1928, il met en scène tout seul *les Fourchambault*.
- 57 Dans les années trente, il poursuit une carrière irrégulière, soit seul (*la Chanson du lin*, 1931 ; *la Roche aux mouettes*, 1932), soit à nouveau en collaboration avec Maurice Kéroul pour des films dont les titres indiquent bien la modestie des ambitions : *Une nuit de noces* (1935), *Trois jours de perm'* (1936), *Choc en retour* (1937). Il apparaît aussi dans quelques génériques comme scénariste ou comme directeur de production.

Filmographie

- 58 *Chouquette et son as*, (1920) ; *Chantelouve* (1921-1922) ; *Le Sang des Finoël* (id.) ; *Judith* (id.) ; *Le Refuge* (id.) ; *Esclave* (id.) ; *Romain Kalbris* (1922) ; *Lucile* (1923) ; *Altemer le cynique* (co. Keroul, 1924) ; *La Double Existence de Lord Samsey* (id.) ; *L'Ironie du sort* (id.) ; *Autour d'un berceau* (co. Keroul, 1925) ; *Sans famille* (id.) ; *Le Chemineau* (co. Keroul, 1926) ; *Miss Helyett* (co. Keroul, 1927) ; *Les Fourchambault* (1928).

MORLHON Camille de (1869-1952)

- 59 Personnage incontournable du cinéma français par la diversité de ses actions, Camille de Morlhon (de son vrai nom Louis Camille de la Valette de Morlhon) est né dans une famille d'origine aristocratique. Après la ruine et le décès de son père industriel, il est le secrétaire général de l'Automobile Club de France de 1895 à 1901. Fêré de littérature, de sciences et d'histoire, il écrit des pièces de théâtre et devient le secrétaire particulier d'Henry Deutsch de la Meurthe, puis met en scène dans les théâtres parisiens des comédies, vaudevilles ou revues.
- 60 En 1908, Camille de Morlhon s'engage dans une carrière cinématographique qui est une des plus importantes du cinéma français des années dix. En effet, entre 1908 et 1930, l'auteur réalisateur tournera environ 160 bandes : scénarios originaux, adaptations du patrimoine littéraire et théâtral français, comédies, drames, reconstitutions historiques. Fin 1911, il tourne sept films en Algérie et fonde sa société de production, les films « Valetta ». Le cinéaste tourne moins de films, mais il est plus ambitieux. Son plus grand succès de l'époque : *Une brute humaine* (1913). En 1914, il met en scène deux films en Hongrie, qui resteront inédits. Durant la guerre, il tourne peu mais régulièrement : *les Effluves funestes* (1915), *Cœur de Gavroche* (1916), *Expiation* (1918). L'après-guerre, l'arrivée de films américains et de nouveaux auteurs font évoluer la cinématographie française : Camille de Morlhon est déjà en décalage, figé dans un

- cinéma d'une autre époque. Il tente néanmoins de poursuivre sa carrière de cinéaste, mais il devient avant tout un défenseur de la profession et un polémiste plein de verve.
- 61 Pendant les années vingt, il réalise seulement cinq films (*Une fleur dans les ronces*, 1920 ; *Fabienne*, 1920 ; *Fille du peuple*, id ; *Tote*, id ; et *Roumanie, terre d'amour*, 1930) pour se consacrer à la défense des auteurs de films et du cinéma français.
- 62 En effet, en 1917, il a fondé la Société des Auteurs de Films, qui aura une importance capitale pour la reconnaissance du droit des réalisateurs. À cette période, Camille de Morlhon rédige des textes législatifs, et écrit de nombreux articles sur le cinéma.
- 63 Le réalisateur retrouve donc sa méthode qui fait s'enchaîner les tournages. Plutôt que des tournages simultanés, Morlhon préfère deux équipes artistiques différentes, mais un suivi avec les mêmes techniciens : l'efficacité, la rapidité sont ses mots d'ordre.
- 64 Les deux films sont toujours produits par les Films Valetta, sur des scénarios originaux de l'auteur. Tous deux sont pareillement une « pièce dramatique en cinq parties ». *Fabienne* raconte l'histoire étrange d'un homme, Pierre Tavernier, partant à Marseille à la recherche d'une jeune fille, vivant avec elle avant de lui révéler une grande nouvelle. Contrairement à ses habitudes, Camille de Morlhon recrute des jeunes interprètes, probablement pour des raisons économiques.
- 65 *Fille du peuple*, également interprété par de jeunes acteurs (Hélène Darly, Charles de Rochefort et Lucienne Herval) narre les mésaventures de Berthe Janin, fille d'un malfaiteur redouté, condamné à vingt ans de bagne, qui est repoussée par tout le monde. Jeanne Rivière, la femme de l'avocat de son père, sensible à cette pauvre innocente, lui offre un fonds de boutique. Berthe, devenue fleuriste, s'aperçoit un jour que Jeanne a été victime de Barjac, un homme sans probité morale. Barjac, mis au courant de cette affaire réapparaît en maître-chanteur. Sa mort accidentelle, suivie de la confession de Jeanne, ramène le bonheur.
- 66 Défendu par le fidèle mais acerbe André de Reusse, le film est bien reçu par la critique : c'est donc un encouragement pour le réalisateur, alors âgé de 51 ans qui connaît des difficultés pour continuer sa carrière de réalisateur. Morlhon est quelque peu piégé par toutes ses activités syndicales, peu lucratives, qui le détournent de la mise en scène.
- 67 À cette période, Camille de Morlhon émet une protestation contre les mesures de censure prises sur les deux films *l'Homme du large* (Marcel L'Herbier, qui ne sera membre de la SAF qu'en 1928) et *Li-Hang le cruel* (Édouard-Émile Violet, membre de la SAF depuis l'origine). Il est présent dès qu'une atteinte à la liberté des créateurs se fait jour, sous quelque forme que ce soit, et même pour défendre des cinéastes dont il ne partage pas le point de vue esthétique. Cependant, le 23 janvier 1922, Camille de Morlhon prend la décision de quitter la présidence de la Société des Auteurs de Films. Il estime avoir assez agi dans le domaine qui était le sien et préfère ne rester qu'en tant que membre du comité. C'est donc Henri Pouctal après avoir travaillé auprès de lui durant trois ans, qui accepte le poste à sa demande. Cinq jours après, Henri Pouctal meurt subitement frappé par une congestion cérébrale. Au début du mois de février 1922, c'est Michel Carré qui est nommé Président.
- 68 C'est à la fin de 1922 que Camille de Morlhon tourne *Tote* le dernier film de sa société Films Valetta. Il s'agit d'une comédie de première partie, sous titrée « suite de tableaux cinématographiques ». Les acteurs sont quasiment des débutants ou tournent pour la première fois avec le cinéaste : installée à Marseille depuis 1918, la Phocéa-Film a produit des films exclusivement dans la région, bien qu'ayant une édition nationale.

Bien que *Tote* soit produit par l'auteur-cinéaste, le film a été tourné sur place et les interprètes font partie de la troupe de Georges Champavert. La bande se situe dans le prolongement des autres films de Camille de Morlhon, narrant l'éveil amoureux de Tote, 16 ans, avec André son jeune ami sous forme de saynettes, et se déroule dans un milieu aisé. Nous sommes dans l'esprit des comédies légères de l'époque Pathé : la sortie du film dans le circuit confidentiel d'une maison régionale montre l'isolement du producteur-cinéaste maintenant contraint d'assurer ses revenus par d'autres moyens que ceux de faire des films.

- 69 À partir de 1923, il s'engage dans un exercice ingrat, mais qui lui permet de survivre : celui de scénariste ou adaptateur, le plus souvent de manière anonyme. Par ailleurs, en complément de sa carrière de cinéaste, il compose des intertitres de films étrangers.
- 70 Il commence par l'adaptation du roman de Frédéric Soulié, *la Closerie des Genêts* d'André Liabel avant de collaborer avec Donatien sur *Pierre et Jean* d'après le roman de Guy de Maupassant, suivie de l'adaptation du *Château de la mort lente* d'après la pièce d'André de Lorde et Henri Bauche. Le réalisateur, qui n'a jamais eu de curiosité pour le fantastique et l'épouvante feint de s'intéresser désormais à ce sujet. Il s'agit vraiment cette fois-ci d'un travail de commande, purement alimentaire tant l'esprit du film est éloigné de son univers. Morlhon passe d'un sujet à l'autre : *Mon curé chez les riches* et *Mon curé chez les pauvres* d'après Clément Vautel, est l'occasion d'élaborer un scénario d'après un roman à succès édité l'année précédente, avant *Simone*, totalement imprégnée de la personnalité du réalisateur-décorateur-acteur Donatien.
- 71 Si Camille de Morlhon continue toujours son travail avec Donatien de manière plus ou moins anonyme, une nouvelle voie s'ouvre néanmoins à lui : en juillet 1927 la Franco-Film l'accueille, en même temps que Donatien qui devient l'un des cinéastes-maison. Camille de Morlhon est à la tête du Service littéraire de la société, lisant, étudiant ainsi les scénarios des cinéastes : Donatien, Raymond Bernard, Gaston Roudès, Léon Mathot, André Liabel, Jean Durand, Gaston Ravel, Tony Lekain et Léonce Perret.
- 72 Au même moment, il achève l'écriture de *Miss Edith, Duchesse*, comédie endiablée et ultime scénario avec Donatien qui se prépare à quitter le cinéma. En 1929, Camille de Morlhon signe des articles controversés, de mai à décembre dans *Ciné-Comœdia* et *Ciné-Journal*, mais est totalement absent de la scène cinématographique. Ce n'est qu'en novembre suivant que l'on retrouve le nom de Camille de Morlhon dans la presse. Il amorce à ce moment une série d'éditoriaux pour *Ciné-Journal*. Morlhon va ainsi tenir sa rubrique tous les quinze jours, jusqu'en juillet 1930, soit dix-sept textes avec des sujets centrés sur différents problèmes du cinéma. Il s'occupe activement de la profession cinématographique puis tourne son dernier film en 1930, *Roumanie, terre d'amour* un grave échec cinématographique, critique et public. Il termine sa carrière en travaillant avec René Jeanne sur des pièces radiophoniques. Il meurt oublié. D'obédience légitimiste, Morlhon était toujours en contact avec les personnes proches du pouvoir législatif et n'a cessé tout au long de sa carrière de défendre sa corporation et la création cinématographique. Son esprit typiquement dix-neuvième n'a pas résisté à la révolution du parlant.

Filmographie

- 73 *Une fleur dans les ronces* (1920) ; *Fabienne* (id.) ; *Tote* (1922) ; *Roumanie terre d'amour* (1930).
MOSJOUKINE Ivan (1889-1939)
- 74 Ivan Mosjoukine est avant tout connu comme acteur et, à ce titre, il domina quelques années le cinéma français, seul rival – en France – de Rudolf Valentino ou Douglas

Fairbanks. Pourtant cette star fut aussi scénariste et réalisateur. Venu en France avec les émigrés russes de la Compagnie Ermolieff qui fuyaient l'Armée rouge et la révolution bolchévique, il fit une carrière fulgurante jusqu'en 1927 – où il interprète Casanova –, défraya la chronique mondaine par son goût des voitures rapides, de l'alcool et des fêtes avant de décliner lentement, se fourvoyer à Hollywood puis, de retour en Europe, s'enfermer dans des rôles historiques à grands spectacles qui verront le public et la critique se détourner de lui. Il meurt oublié et sans ressource à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

- 75 Formé au théâtre en Russie, il tourne pour le cinéma depuis 1911 chez Pathé-Rouss, Drankov et Khanjonkov (où il est dirigé, dans une dizaine de films, par Evguéni Bauer), puis est engagé en 1915 par Ermolieff avec qui il tourne la plus grande part de sa production jusqu'en France, sous la direction de Protazanoff surtout puis de Volkoff.
- 76 « J'admire Mosjoukine. Si j'étais metteur en scène, je voudrais tourner avec lui », écrit Delluc à son arrivé en France.
- 77 En Russie déjà, l'acteur écrivait des scénarios, participait à la mise en scène des films qu'il interprétait. À Montreuil il inspire plusieurs films, fournit des scénarios ou les co-écrit (*l'Angoissante Aventure*, *Justice d'abord*, *la Maison du mystère*, *Kean*, *les Ombres qui passent*, *le Lion des Mogols*) et signe deux films : *l'Enfant du carnaval* (1921) et *le Brasier ardent* (1923) dont il est scénariste et interprète, avant d'entreprendre un projet ambitieux auquel il tient manifestement beaucoup et auquel il renonce à regret, 1925.
- 78 *L'Enfant du carnaval* est un mélo qui est encore empreint du « style russe » mais *le Brasier ardent* a une tout autre ambition, à la fois pour son auteur et pour Albatros qui le produit. Il s'agit de prendre place dans le paysage du cinéma « artistique » (les « écoles ») qui se partage alors entre l'expressionnisme allemand, l'onirisme suédois et l'avant-gardisme français. Le film juxtapose de la sorte, comme autant de morceaux de bravoure, des « styles » différents (le rêve fuligineux de l'ouverture, les rues sombres aux rares réverbères, le burlesque d'une agence de détectives, le sentimentalisme, etc.) au gré d'une intrigue-prétexte. L'acteur se déguise, se travestit, fait le pitre ou se tord les mains de désespoir devant la femme qu'il aime. Le projet suivant est encore différent, il aborde la science-fiction. 1925, où Mosjoukine aurait eu deux rôles, devait être un film excentrique dont les décors d'un Paris anticipé empruntaient au cubisme, avec une tour métallique trois fois plus haute que la Tour Eiffel et des costumes « follement excentriques ». Il y voit son film « le plus important sur lequel [il] travaille depuis trois ans ». Les esquisses de Bilinsky évoquent un Arc de Triomphe sous une cloche de verre, l'Opéra dominé par des gratte-ciel, une petite Tour Eiffel. Manifestement après l'anti ou le super *Caligari* qu'ambitionnait d'être *le Brasier ardent*, Mosjoukine veut tourner une nouvelle *Inhumaine*.
- 79 Mais Albatros qui avait pris un risque important avec *le Brasier* ne peut se permettre de récidiver sans mettre la maison en péril. Mosjoukine doit donc renoncer à 1925 pour tourner dans *le Lion des Mogols* sous la direction de Jean Epstein. Puis il quitte le studio.
- 80 Ne dédaignant pas de s'exprimer sur le cinéma, son essence et son avenir, Mosjoukine s'est affirmé artisan du muet. Il professe que « l'art cinématographique est un art en soi, un art complet qui ne demande qu'à être approfondi et perfectionné comme tel. Il est et doit rester muet. Les différentes tentatives de lui faire adapter des gramophones modernisés quelconques ne peuvent que le diminuer. Voyez ce que des maîtres comme

L'Herbier et Abel Gance obtiennent dès maintenant du cinéma. Là est son avenir, c'est dans ce sens qu'il nous faut diriger nos efforts. »

- 81 Même s'il se dit « metteur en scène d'occasion » il exprime une conception très précise du cinéma qui exclut le « plein air » et privilégie le studio. « J'aime mieux, dit-il, un décor dont chaque détail aura été voulu, stylisé à dessein, plutôt qu'un décor naturel, même splendide, dû au hasard. Si je le pouvais, je reconstituerais tous les paysages désirés au studio au lieu d'aller les chercher sur place : on les éclaire et on les modifie comme on veut. À ce point de vue, j'admire passionnément Marcel L'Herbier que je considère comme le meilleur et le plus original des metteurs en scène. D'ailleurs, je suis convaincu que le cinéma de l'avenir s'éloignera de plus en plus de la nature pour se rapprocher de l'art pur, de la stylisation sous toutes ses formes... »

Filmographie

- 82 *L'Angoissante aventure* (RÉAL. J. Protazanoff. Scénario, 1920) ; *Justice d'abord* (RÉAL. J. Protazanoff. Scénario, 1921) ; *L'Enfant du carnaval* (id.) ; *La Maison du mystère* (RÉAL. A. Volkoff. Scénario, 1922) ; *Le Brasier ardent* (1923) ; *Kean* (RÉAL. A. Volkoff. Scénario, id.) ; *Les Ombres qui passent* (réal. : A. Volkoff. Scénario, 1924) ; *Le Lion des Mogols* (RÉAL. J. Epstein. Scénario, id.).

MOUSSINAC Léon (1890-1964)

- 83 Ami de lycée de Louis Delluc, Léon Moussinac fréquente comme lui très tôt les théâtres, les concerts et s'essaie à la poésie, publie quelques articles dont l'un porte sur les rapports entre cinéma et théâtre en 1914. Après la guerre, Delluc dirige *le Film*, l'hebdomadaire de Diamant-Berger et, en 1919, il publie un premier article de son ami qui devient ensuite le critique de cinéma du *Mercure de France* (1920-1928), un collaborateur de *Cinémagazine*, hebdomadaire spécialisé, de *la Gazette des sept arts* de Canudo, du *Crapouillot*. Par ailleurs secrétaire général de *Comœdia illustré* – où Delluc travaillait en 1910-1912 et où il est retourné après avoir quitté *le Film* – et des Éditions Albert Lévy, Moussinac écrit des poèmes et continue de s'intéresser au théâtre à propos duquel il publie « Tendances nouvelles du théâtre » ; il écrit avec Paul Vaillant-Couturier une farce à la Ubu, *le Père Juillet*. En 1921 il quitte *Comœdia*, travaille aux Éditions de La Sirène de Paul Lafitte, qui avait fondé « le Film d'Art » dix ans plus tôt, et y conçoit le projet d'une *Encyclopédie du cinéma*. Il caresse quelques projets de films, appelle les écrivains, les musiciens, les décorateurs, etc. à entrer dans la production.
- 84 Vaillant-Couturier était député communiste et rédacteur à *l'Humanité* et il engage Moussinac à y tenir la chronique des films ce qu'il fait à partir de 1922. Deux ans plus tard, il rassemble une partie de ses articles du *Mercure*, de *Cinémagazine* et de *l'Humanité* en un volume qui est à la fois un manifeste esthétique et le premier essai d'ordre théorique qui paraît en France, *Naissance du cinéma*. Manifeste, comme l'avaient été *Bonjour cinéma!* d'Epstein et *l'ABC du cinéma* de Cendrars, mais essai théorique surpassant l'entreprise critique de Delluc qui venait de disparaître et avait publié trois recueils de ses articles (*Charlot, Cinéma et Cie* et *Photogénie*) comme le prophétisme esthétique de Canudo. Cette même année 1925, celle de l'Exposition des Arts Décoratifs, il publie un ouvrage sur *le Meuble français moderne* ainsi qu'une série de volumes intitulés *Intérieurs*.
- 85 La triple préoccupation de Moussinac pour le théâtre, les arts décoratifs et le cinéma qui se maintiendra sa vie durant et lui donne une dimension très particulière doit, de surcroît, être située dans la perspective socio-politique qui est la sienne et qui éclaire l'ensemble de sa démarche du point de vue de l'histoire et du projet social.

- 86 Distinguons cependant le militant tant politique que culturel que fut Moussinac, l'organisateur et animateur dans le cadre d'institutions et le théoricien dont la première partie de l'œuvre est définie par ces deux titres : *Naissance du cinéma* et *Cinéma, expression sociale*.
- 87 L'une des prémisses de l'approche de Moussinac, c'est le caractère collectif du cinéma, son lien à la foule moderne. C'est ce qui le distingue des autres arts qui sont élitaires socialement parlant. Comme Béla Balázs dans *Der sichtbare Mensch*, Moussinac s'en prend au monde intellectuel qui s'est défié de ce nouvel art parce qu'il était un art de masse, par préjugé de caste ou de classe. Car le cinéma ne saurait se réduire à sa dimension industrielle, il est un art « indépendant », qui a des « lois particulières qu'il s'agit de découvrir ». Son essence propre, sa « cinématographicité », c'est : la photogénie, cet effet visuel lié à la reproduction cinématographique qui « révèle » la réalité ; et ce qui détermine la « valeur » des images (parties) et du film (tout), c'est le rythme intérieur (le sentiment fourni par la représentation) et le rythme extérieur (la succession cinématique). La deuxième prémisses tient à la nature technique du cinéma à laquelle se rattachent les traits distinctifs du film qu'on vient de citer. Cette nature technique implique le caractère évolutif, perfectible du cinéma (« Nous sommes dans l'attente continuelle des découvertes ») et assure sa puissance accordée à l'époque moderne (simultanéité, rapidité et complexité), à la science qui « agrandit les sens » ; c'est ce qui en fait un moyen d'expression collective.
- 88 La pensée critique de Moussinac comporte donc ces deux aspects que la référence à la technique (« Technique commande » écrit-il dans *la Gazette des sept arts*) permet de tenir ensemble : « Le jeu des lumières et des ombres, ou des lignes, nous renseigne plus précisément sur la sensibilité d'une époque que le sujet même qui lui a servi de prétexte. L'emploi des procédés domine le sujet, la technique le mallée, le pétrit, lui impose sa volonté, lui fixe un visage, mais le sujet est. Il est si bien que le réalisme commence toujours dans les types inférieurs de l'art... »
- 89 Ainsi il attache une importance particulière aux qualités des différents composants du film : composition plastique, rythme, texture, interprétation on l'a déjà signalé, mais aussi décor, accessoires et costume. « Le décor est un élément du drame aussi important que la lumière, le mouvement, l'expression individuelle », écrit-il. Cette préoccupation se relie très précisément à son engagement au sein du CASA de Canudo et son activité pour faire se tenir au Musée Galliera « l'Exposition de l'art dans le cinéma français ». À l'autre extrémité il défend le cinéma documentaire, dont *Nanook* est un temps le prototype, au nom du réalisme de l'appareil de prise de vue.
- 90 Cette conviction sociale étayée sur la prééminence de la technique – qui apparente Moussinac au courant d'idées que représente *l'Esprit nouveau* notamment – « rencontre » la question politique en raison même des obstacles que les rapports sociaux capitalistes mettent à ce développement : l'aliénation du cinéma à l'argent, au mercantilisme manifeste la contradiction entre la logique du développement technique et créatif et la structure sociale de la société. Le cinéma suppose, pour s'épanouir selon ses potentialités, un changement révolutionnaire, l'abolition du capitalisme.
- 91 À partir de 1927, quand il se rend en Union soviétique et peut y prendre la mesure du cinéma qui s'y fait, la réflexion de Moussinac va s'infléchir de plusieurs points de vue. D'une part la théorie russe – qui a intégré et critiqué Moussinac, traduit en russe, comme Delluc et Balázs, dès 1926 – renverse quelque peu l'édifice esthétique qu'il avait édifié en substituant à la photogénie et à la référence musicale : le montage et la

référence à la langue. Désormais Moussinac va se faire le promoteur de ce cinéma et de cette pensée neuve qui s'avère plus efficiente qu'aucune autre par rapport aux projets prospectifs, transformateurs qu'énonçaient ses textes et la plupart des théories du cinéma de l'époque. Son propos perd sans aucun doute en ambition théorique et esthétique au profit d'une approche historique et géographique par écoles et par pays (*Panoramique du cinéma*) qui l'avait d'ailleurs, dès *le Mercure de France*, requis (la comparaison des « génies » nationaux occupant toujours une large place dans les appréciations de l'état du cinéma et l'évaluation de son progrès, la liste des films que toute personne cultivée doit avoir vus). Il laisse la priorité à une activité critique militante.

- 92 Celle-ci peut s'entendre de deux manières : d'une part la présentation et la promotion des films et la dénonciation de leur médiocrité quand il y a lieu, d'autre part la mise en place concrète de réseaux de spectateurs, de salles spécialisées, de ciné-clubs afin de construire un nouveau spectateur.
- 93 Moussinac, en effet, à *l'Humanité* comme au sein des organismes liés au mouvement communiste où il est actif, demeure attaché à des valeurs artistiques auxquelles il veut faire accéder la foule – et pour commencer des fractions avancées du public populaire. Cet appel à un nouveau spectateur passe, au besoin, par l'appel aux sifflets à l'encontre des mauvais films – ce qui vaudra au critique un procès intenté par un distributeur –, par la construction d'espaces autonomes et de regroupements militants (« Les Amis de Spartacus »). Mais la nouveauté du lien entre technique et société qu'incarne le cinéma ne le conduit pas à prôner l'appropriation par tous de cet outil et à encourager le cinéma « amateur » que le mouvement ouvrier allemand et anglais préconise par exemple, aussi bien que certains cercles issus du Bauhaus – s'agissant, en particulier de la photographie. Ni à valoriser plus particulièrement le documentaire, le document, à récuser la « déformation du matériau » par la fable, l'intrigue – problème du factualisme très discuté alors en URSS et en Allemagne. Son appartenance au courant de pensée de *Monde*, le journal culturel que dirige Henri Barbusse, témoigne d'une position « centriste » que n'ont de cesse d'attaquer les surréalistes. Répondant à Virgil Barel qui écrivait dans *les Cahiers du communisme* en 1928 que « n'importe qui peut utiliser une caméra », Moussinac maintient une position cinéphile (« élitiste ») que certains lecteurs de *l'Humanité* contesteront en réclamant une « critique de classe » du cinéma et non la seule promotion de l'art. Dans ces deux cas, Moussinac légitime sa position par sa référence au cinéma soviétique qui est censé « dépasser » ces contradictions liées à la formation sociale capitaliste.
- 94 Au début des années trente, Moussinac fonde avec Vaillant-Couturier et Aragon l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) – auquel adhèrent Buñuel, Unik, Lotar, Batcheff, Lods, Léger entre autres – qui sera le fer de lance de la défense de la culture contre le fascisme montant en Europe et appellera à un nouveau réalisme. Moussinac s'éloigne alors du cinéma et se consacre plus largement au théâtre puis il s'investit dans la direction d'un magazine illustré, *Regards*, pionnier en France du reportage photographique (Cartier-Bresson, Capa, Seymour) et d'une mise en page dynamique, faisant place par ailleurs au cinéma (dont se charge Georges Sadoul).
Mouvement ouvrier et cinéma
- 95 Pendant longtemps, l'approche des rapports entre mouvement ouvrier et cinéma fut esquissée par des historiens et surtout des critiques (souvent soviétophiles) dont on ne retint généralement que quelques repères sommaires, soit un coup de claxon et une

citation. Le coup de clairon : la nationalisation du cinéma le 27 août 1919 par la République des soviets. La citation : « Pour nous le cinéma est de tous les arts le plus important » (Lénine). L'histoire des liens tissés par les mouvements communistes nationaux fut ainsi déclinée à l'aune de ce décret et de cette déclaration.

- 96 Dans le cas français, même si une large majorité du Parti socialiste se prononça en 1920 en faveur de l'adhésion à la Troisième Internationale (dirigée par les communistes russes), on sait que la nouvelle Section Française de l'Internationale Communiste (qui deviendra le Parti communiste français) vit globalement au cours des années vingt, malgré quelques embellies passagères, fondre puis stagner ses effectifs et ses résultats électoraux, en fonction de ses impasses et erreurs stratégiques, de ses divisions internes, de la politique de bolchévisation et de la répression politique. Dans ce contexte, le Parti communiste aurait été incapable de penser et de produire des films, il n'aurait eu qu'à rêver les yeux grands ouverts devant les films soviétiques pour la diffusion desquels il se serait néanmoins fermement battu.
- 97 Si cette vision des « politiques » cinématographiques des communistes soviétiques et des communistes français n'est pas inexacte, elle mérite cependant d'être nuancée. Ce n'est que lorsque le pouvoir soviétique fut vraiment consolidé – soit, approximativement, cinq ans après le « coup de clairon » – que celui-ci fut vraiment en capacité de produire et de diffuser massivement des films, et c'est à partir de cette période, vers 1924-1925, que s'érigea une représentation cohérente de la Révolution russe, de surcroît esthétiquement révolutionnaire. Quant à la fameuse citation de Lénine, elle a été, en 1925, *attribuée* au dirigeant de la Révolution soviétique (sans doute avec raison) et datée de 1922 par le Commissaire du Peuple à l'Instruction Publique, Anatole Lounatcharski. Le rôle et la formation politique et artistique de Lounatcharski paraissent en fait déterminants pour qui souhaite saisir les premières conceptions du cinéma par l'État soviétique. Or, Lounatcharski a visiblement découvert les potentialités éducatrices, si ce n'est émancipatrices, du cinéma en Europe occidentale, à Paris pour être plus précis, en 1914, au contact d'artistes et de militants français. (À peu près au même moment, Lénine applaudissait le chanteur Montéhus dans les cabarets parisiens).
- 98 En fait, l'un des premiers textes d'un dirigeant bolchevik entièrement consacré au cinéma (« La Vodka, l'Église et le Cinématographe ») fut écrit en 1922 par Léon Trotsky, dans la *Pravda*. Mais si le texte de Trotsky se révèle d'une importance capitale, sa philosophie générale ne se départit pas, en particulier dans sa combinaison des termes bistrot et cinéma, d'une vision déjà courante chez quelques dirigeants ouvriers d'avant 1914, tels les leaders belges de la Deuxième Internationale (comme Émile Vandervelde) ou les propagandistes anarchistes et les syndicalistes révolutionnaires français.
- 99 Dans sa première approche de la question cinématographique, le jeune état soviétique ne fit donc pas table rase du passé, et il hérita de conceptions en partie ébauchées en Europe occidentale au sein de réseaux se situant eux-mêmes au carrefour de l'art, de la propagande et de la politique. Pour les années vingt, la S.F.I.C. semble elle aussi prendre partiellement en héritage certaines pratiques, parfois contradictoires, d'avant 1914.
- 100 Durant cette période, l'un des tous premiers critiques de *l'Humanité* à s'intéresser au cinéma est le poète humaniste et pacifiste Georges Chennevière, concepteur et organisateur des Fêtes du Peuple, créées en 1918. Sa vision du cinéma semble ainsi tributaire de pratiques artistiques, essentiellement littéraires, définies entre 1910 et la

dernière année de la guerre. En fait, c'est à partir de 1922-1923 que s'ébauche, sous la plume de Léon Moussinac, les bases d'une réelle critique cinématographique.

- 101 C'est également en 1923 que le Parti communiste s'essaie à la production de bandes cinématographiques, des « Films Humanité » pour être précis, dont la portée politique est alors soulignée par Moussinac. Quatre « Films-Humanité » sont ainsi réalisés : sur la manifestation du Premier mai, les grèves à Elbeuf (le tournage est confirmé par les rapports de police locaux), les funérailles d'un militant algérien tué par la police, l'anniversaire de la Commune. Si ces films ne semblent pas avoir donné les résultats escomptés, l'essai, précoce et méconnu, n'en existe pas moins. (Par ailleurs, l'arrivée, en 1926, de Paul Vaillant-Couturier à la tête du journal communiste a aussi favorisé l'intérêt du journal, si ce n'est du parti, pour les questions cinématographiques).
- 102 Le Parti communiste, parfois accompagné par des militants anarchistes qui, dès 1911, revendiquaient dans *le Libertaire* une telle pratique, se lança également dans des campagnes de « boycott actif » (ou « musclé ») ; en bref, il usa du « sabotage révolutionnaire » à l'encontre de certaines séances cinématographiques. Au moment où s'érigeaient des monuments aux morts et où se fabriquaient des « films d'histoire » sur la guerre de 1914 (sous le parrainage de généraux illustres), le Parti communiste, en effet, n'hésita pas à jeter ses militants dans les salles obscures, les poches pleines de cailloux et de boulettes puantes, les bouches emplies de slogans antipatriotiques, antimilitaristes et pro-soviétiques. Durant la même période, en réaction à l'exécution de Sacco et Vanzetti (en 1927), le Parti communiste appela également à boycotter tous les produits américains, y compris les films. La CGTU, dominée par les communistes (parfois difficilement), participa également à ce type de campagne.
- 103 Il est vrai qu'à cette époque, le droit de siffler et de conspuer les films est revendiqué et la censure – comme la « contre-censure » – apparaît légitime. (Par exemple, en 1922, c'est à la fois sur des bases corporatistes – étroitement – et syndicales que le dirigeant des cheminots CGTU, Pierre Semard, brandit les menaces de boycott actif contre *la Roue* d'Abel Gance, qui lui semblait salir toute la profession...).
- 104 Le Parti communiste réussit donc à pénétrer progressivement certaines pratiques « cinéphiliques » et à leur donner politiquement le tour qu'il souhaitait. Ainsi, si la création, en 1928, de l'éphémère et flamboyant ciné-club « Les Amis de Spartacus » correspond à une stratégie nationale et internationale précise, celle-ci s'inscrit également – en les adaptant – dans les pratiques d'une cinéphilie alors en plein expansion.
- 105 En matière de politique cinématographique durant les années vingt, le Parti communiste français, semble donc être pris entre l'ancien et le nouveau, essayant et réussissant parfois, mais toujours temporairement, quelques audaces politiques. Essentiellement autour de l'année 1928, cette organisation politique somme toute modeste arrive, à elle seule, à faire entrer le cinéma dans le champ du politique. Mais c'est surtout dans le domaine de la critique, grâce à l'aura incontestée de Léon Moussinac, et dans celui de la diffusion des films, très majoritairement soviétiques, que le Parti communiste se montra le plus efficace. Cependant, à la fin des années vingt, le sentiment dominant chez les militants communistes en matière de politique cinématographique, outre leur admiration pour le cinéma soviétique, est un quasi-complexe d'infériorité vis à vis du « modèle » allemand porté par le puissant Parti communiste d'Outre-Rhin.

- 106 Le Parti communiste n'est pas tout le mouvement ouvrier, riche de nombreux courants souvent antagonistes. Durant les années vingt, les anarchistes exercent une influence bien moins grande au sein du mouvement ouvrier qu'avant 1914, mais ils essaient néanmoins, quoique vainement, de relancer la coopérative le « Cinéma du Peuple », créée en 1914, et tentent de poursuivre, plus classiquement, une politique de diffusion de films, là où ils sont encore le mieux implantés (à Brest par exemple).
- 107 La CGT (dominée par les socialistes) et surtout la SFIO avaient participé, durant la Première Guerre mondiale, à la réaction anticinématographique assimilant le cinéma aux loisirs amoraux et pernicieux. En fait, cette réaction, même si elle banalisa l'idée de la censure et marqua durablement certains comportements ouvriers, fut de courte durée. En lisant l'organe de la CGT, on constate que l'on passe assez rapidement d'une réprobation indignée dénonçant la construction de cinémas à Paris (alors que la capitale souffre d'une pénurie de logements) à l'installation d'une chronique cinématographique au sein du journal, après que s'est exprimée une inquiétude pour le cinéma français, uniquement considéré comme ressource économique. Comme *l'Humanité* avait son critique attitré, ce fut Marcel Lapierre qui se chargea durant de nombreuses années de la critique cinématographique au sein du journal confédéral. (Syndicaliste et fils d'un dirigeant de la CGT, Marcel Lapierre, par ses écrits, apporte un intéressant témoignage, utile pour appréhender certaines pratiques du mouvement ouvrier, mais cet apport, entaché par une collaboration au journal pétainiste *l'Atelier* durant la Seconde Guerre mondiale a, jusqu'ici, été négligé ou minoré).
- 108 La SFIO quant à elle, hors de brefs débats parlementaires, ne semble guère être intéressée par le cinéma, excepté sous l'angle du cinéma éducateur (lui-même soutenu par les Francs-maçons). Remarquons néanmoins que la cinéaste Germaine Dulac adhère au Parti socialiste dès 1926. Quand elle quitte le cinéma d'avant-garde, elle s'engage aussi dans la voie d'un cinéma s'adressant didactiquement aux spectateurs. On pourrait ainsi avancer, mais nous manquons d'éléments pour le Parti socialiste, que le Parti communiste envisagea d'abord, principalement, le cinéma comme un moyen d'agitation (révolutionnaire) tandis que le Parti socialiste le perçut d'abord comme un agent éducateur (avant que la gauche du Parti n'y décèle à son tour ses capacités propagandistes).
- 109 Quant au cinéma de distraction, il fut toujours privilégié dans les lieux propres au mouvement ouvrier (coopératives, maisons du peuple, bourse du travail...), même si on y agréa parfois des intentions éducatrices, moralisatrices ou révolutionnaires. En fait, les premières séances cinématographiques dans ces lieux du mouvement ouvrier apparurent autour des années dix, et cette pratique fut surtout vivace dans les régions du nord et de l'est de la France (pas exclusivement), là où se faisait le plus sentir l'influence des maisons du peuple belges. Certaines Maisons du peuple, comme celle de Saint-Claude, dans le Jura – dont le cinéma fonctionne encore aujourd'hui –, essaimèrent à leur tour (par exemple à Besançon).
- 110 Généralement le Parti communiste, conformément aux directives de la troisième Internationale, combattaient les coopératives qu'il ne pouvaient contrôler et celles-ci étant toujours suspectées de « réformisme ». Globalement il resta assez souvent à l'écart de ce mouvement. (La coopérative « La Bellevilloise », sise à Paris, qui diffusa discrètement des films Soviétiques, avant même les Amis de Spartacus, demeure donc un magnifique contre-exemple).

- 111 Au regard de ce rapide panorama on constate ainsi que, durant les années vingt, les pratiques cinématographiques du mouvement ouvrier français furent plus diverses qu'on ne l'a cru longtemps, même si elles furent très rarement spectaculaires. On achève ici sans coup de clairon ni citation, mais avec la ferme conviction qu'une histoire reste à écrire.

Musique et cinéma L'accompagnement musical des films

- 112 Au début des années vingt, la musique est devenue une part essentielle du spectacle cinématographique. Elle n'accompagne pas seulement les films, mais sert également de prologue, d'intermède et de conclusion aux séances. L'orchestre varie selon les moyens dont disposent les lieux de projection : d'un simple piano, voire d'un orgue, pour les salles modestes, au grand ensemble symphonique permanent pour les établissements luxueux. Les formations peuvent aussi être modifiées en fonction des séances elles-mêmes, un effectif plus important pouvant être convoqué en vue de soirées spéciales ou prestigieuses (galas ou avant-premières de « grands films »).
- 113 Le choix de la musique d'accompagnement incombe généralement au pianiste ou au directeur musical de la salle de cinéma. Le plus souvent au terme d'une première vision du film où les séquences sont minutées, ce responsable choisit d'adapter aux films des compositions déjà existantes, aboutissant à une sorte de « pot-pourri », un assemblage plus ou moins continu d'extraits censés correspondre aux différentes parties des œuvres projetées. L'accompagnement par un seul piano autorise la pratique de l'improvisation, réservée à première vue aux documentaires et aux actualités. Les types musicaux présents dans ces adaptations musicales pour l'écran sont très divers : à côté de pièces empruntées au répertoire classique et romantique (Beethoven et Wagner sont particulièrement prisés), on trouve des morceaux relevant de domaines plus « légers » : musique d'ambiance, airs de cabaret, chansons populaires...
- 114 Pour faciliter leur travail, les directeurs musicaux établissent des recueils où les passages les plus fréquemment utilisés sont classés par genres. De nombreuses compilations de pièces originales existent par ailleurs sur le marché des partitions musicales (*Kinothek*, Giuseppe Becce, 1919, ou séries proposées en France par l'éditeur Choudens). Directement écrits pour le cinéma, ces morceaux, répartis selon des situations ou des ambiances récurrentes, peuvent être utilisés pour accompagner n'importe quel film. Certaines maisons de distribution fournissent également des « suggestions » (en anglais : *cue sheets*) musicales adaptées aux différentes séquences des films loués. Ce sont quelquefois les arrangements de prestigieux directeurs musicaux parisiens (parmi les plus importants : Paul Fosse du Gaumont Palace, J. E. Svyfer de la Salle Marivaux ou Paul Letombe du Mogador Palace) qui sont diffusés auprès des exploitants. Les grandes firmes cinématographiques possèdent même leur propre spécialiste des questions musicales, tel Pierre Millot chez Pathé, puis Paramount.
- 115 Le travail des directeurs musicaux ne se limite pas à la sélection des œuvres, mais se concentre surtout sur l'agencement des extraits, en assurant des transitions quelquefois difficiles. Outre le manque de temps à disposition, le problème majeur dont se plaignent les musiciens de cinéma se situe dans la vitesse de défilement aléatoire de la pellicule. Ce facteur peut modifier le rythme de la projection et occasionner des défauts de synchronisme avec la musique prévue. Les chefs d'orchestre se voient donc souvent contraints à de brusques changements en cours d'interprétation afin de mieux

« coller » aux images, comme l'accélération ou le ralentissement du tempo ou l'élimination de certains passages de la partition.

- 116 La réception de la musique jouée au cinéma par les milieux musicaux est plutôt favorable au nouveau médium, dont elle reconnaît généralement la légitimité artistique. Au fil des années vingt, *Le Courrier musical* introduit ainsi progressivement le cinéma dans ses colonnes, jusqu'à la mise en place d'une rubrique régulière. De l'avis de nombreux critiques et compositeurs interrogés par la presse spécialisée cinématographique (enquêtes du *Film* en 1919, de *Cinémagazine* en 1925), la musique jouera une part essentielle au cinéma, à condition que la pratique de la compilation laisse la place à des compositions originales, directement inspirées par les films (ou l'inverse). Même si le cinéma permet de faire connaître au grand public certains passages de chefs-d'œuvre musicaux, il est effectivement accusé de dénaturer la structure fondamentale des pièces dont il ne fait que plagier ses mélodies les plus accrocheuses.
- 117 Des compositeurs français ont pourtant élaboré des partitions destinées à l'accompagnement de films spécifiques. La tentative célèbre de Camille Saint-Saëns pour *l'Assassinat du Duc de Guise* (1909) est devenue une pratique fréquente au cours des années vingt. Mais cette « musique originale » ne doit pas être complètement envisagée dans l'acception contemporaine du terme. En témoigne la musique de *la Roue* (Abel Gance, 1923), où Arthur Honegger mêle parties signées de sa plume et emprunts à des œuvres existantes. Le même compositeur ne signe en outre qu'une demi-heure de musique originale pour *Napoléon* (Abel Gance, 1927), Charles Gourdin assurant l'essentiel d'une longue adaptation. D'autres, comme Florent Schmitt pour *Salammbô* (Pierre Marodon, 1925) ou Henri Rabaud pour *le Miracle des loups* (Raymond Bernard, 1924), reprennent des passages préexistants dans leurs propres œuvres. Les trois derniers films cités ont tous fait l'objet de présentations prestigieuses dans le cadre de l'Opéra de Paris, signe de la légitimité culturelle désormais acquise du cinéma musical. Même du côté de l'avant-garde, l'exigence de partitions parfaitement synchrones aux projections cinématographiques, comme *Entr'acte* (René Clair, partie filmique du spectacle *Relâche* d'Erik Satie et Picabia, musique d'Erik Satie) reste peu courante. Ainsi la musique du *Ballet Mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy (1924), composée par George Antheil, ne sera jamais interprétée directement avec le film lui-même.
- 118 Parmi les principaux compositeurs français ayant signé des musiques de film, signalons Michel-Maurice Lévy, dit Bétové (*la Dixième Symphonie*, Abel Gance, 1918 ; *les Trois Mousquetaires*, Henri Diamant-Berger, 1921 ; *Vingt ans après*, Henri Diamant-Berger, 1922 ; *Éducation de prince*, Henri Diamant-Berger, 1927), Marius-François Gaillard (*El Dorado*, Marcel L'Herbier, 1921), Darius Milhaud (*l'Inhumaine*, Marcel L'Herbier, 1923), Gaby Coutrot (*l'Inondation*, Louis Delluc, 1923 ; *Paris qui dort*, René Clair, 1923), Maurice Jaubert (*Nana*, Jean Renoir, 1925 ; *Tour au large*, Jean Grémillon, 1927 ; *le Mensonge de Nina Petrovna*, Hanns Schwarz, 1929), André Petiot (*la Croisière noire*, Léon Poirier, 1925, avec Germaine Tailleferre ; *Verdun, visions d'histoire*, Léon Poirier, 1928), Victor Alix et Léo Pouget (*la Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Théodor Dreyer, 1928 ; *Shéhérazade*, Alexandre Volkoff, 1928). Déjà mentionné pour *la Roue* et *Napoléon*, Arthur Honegger a également signé des compositions/adaptations pour *Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923) et *Faits divers* (Claude Autant-Lara, 1924).

Musicalisme

- 119 L'« analogie musicale » constitue un des modes de discours dominants sur le film dans le cadre des débats autour de la légitimation du cinéma comme art. Particulièrement en France, avec les prises de position de Ricciotto Canudo, d'Émile Vuillermoz, de Paul Romain ou de Léon Moussinac, la musique sert en effet souvent de modèle pour le film. À côté d'une première tendance qui utilise dans un sens métaphorique certaines notions empruntées au domaine musical (mélodie, harmonie ou symphonie), on peut identifier dans la mouvance musicaliste un courant plus radical pour lequel les fondements cinématographiques sont régis par des éléments d'ordre musical. La notion de rythme s'avère alors centrale dans le sens où elle sous-entend une structuration particulière de la temporalité également capable de définir l'organisation de la spatialité. Le terme préexiste en effet dans le domaine des arts plastiques (peinture, sculpture) que le cinéma est censé réunir aux arts du mouvement.
- 120 En fait, la musique se retrouve très tôt considérée comme un modèle de dynamisme et d'autonomie formels, capable d'organiser un film entier selon des principes autres que narratifs. Ricciotto Canudo se situe ainsi dans la perspective d'un projet de synesthésie des arts, d'inspiration romantique, visant à la détermination d'une nouvelle forme d'expression plastique, dramatique et musicale. Déjà en 1911, dans un de ses premiers articles sur la place et le rôle du cinéma au sein d'un système des Beaux-Arts, Canudo avait défini le nouvel art comme la future « conciliation des Rythmes de l'Espace (les Arts plastiques) et les Rythmes du Temps (Musique et Poésie) ». Quant à Émile Vuillermoz, critique de cinéma et musicologue de formation, il prône dès 1919 une analogie stricte entre composition musicale et cinématographique, en soutenant que « la composition cinématographique [...] obéit sans doute aux lois secrètes de la composition musicale. Un film s'écrit et s'orchestre comme une symphonie. Les phrases lumineuses ont leurs rythmes ».
- 121 Cette idée trouve un défenseur en la personne de Léon Moussinac, qui consacre un chapitre entier de son ouvrage *Naissance du cinéma* (1925) à une étude comparative entre rythme cinématographique et rythme musical, sous le titre « Rythme ou mort ». Dans ce qui s'apparente parfois à une approche d'ordre socio-psychologique, Moussinac avance l'idée d'une « prénotion du rythme cinégraphique, comme nous possédons celle du rythme musical et poétique ». En outre, il propose, schémas à l'appui, un système de notation particulier, attribuant des « coefficients de durée » aux plans et proposant le recours à des « mesures cinégraphiques ». Dans la même mouvance, Paul Romain, spécialiste de musique et psychiatre, publie de nombreux articles sur le cinéma dans des périodiques spécialisés comme *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous* ou *Le Courrier musical*. Dans ses essais, où il se prononce en faveur d'un cinéma d'auteur figuratif et narratif, Romain procède à une mise en relation de la technique cinématographique avec les domaines respectifs du rêve et de la musique. Il aboutit à une série de distinctions entre des éléments d'ordre rythmique, mélodique et harmonique, tous liés à des procédés cinématographiques particuliers. À l'instar de beaucoup d'autres critiques et théoriciens de son époque, il pose une condition paradoxale à la découverte des moyens spécifiques de l'art cinématographique, affirmant qu'il est « avantageux et indispensable pour l'avenir et l'autonomie du Cinéma de créer un film d'après une partition symphonique ».
- 122 Aux propos des théoriciens s'ajoutent les interventions remarquées de certains cinéastes. Abel Gance, pour lequel le cinéma constitue une « musique de la lumière », souligne par exemple qu'« un grand film doit être conçu comme une symphonie,

comme une symphonie dans le temps et comme une symphonie dans l'espace ». Quant à Germaine Dulac, qui défend l'idée d'une « cinégraphie intégrale » dans une série d'articles publiés dès 1925, elle permet à l'analogie musicale de s'affirmer et de connaître une large diffusion.

- 123 Du côté des objections portées à l'analogie musicale, signalons l'intervention du réalisateur Henri Fescourt et de son collaborateur Jean-Louis Bouquet, farouchement opposés au cinéma d'avant-garde. Dans un article virulent paru en 1926 dans *Cinéa-Ciné pour tous*, les deux auteurs s'étonnent de la récurrence de notions musicales dans le lexique des tenants du film abstrait (comme par exemple Élie Faure dans son essai de 1920 « La cinéplastique »), qu'ils rejettent du côté de la peinture. Fescourt et Bouquet stigmatisent le recours au modèle musical dans le domaine filmique, en raison de la nature « intuitive » du cinéma, très éloignée de la rigueur quasi-scientifique de la musique.
- 124 En définitive, l'analogie entre cinéma et musique permet de soutenir, en particulier par le biais de la notion de rythme, l'apparition et le développement d'une théorie du montage, comme chez Léon Moussinac ou encore chez le célèbre critique de danse André Lévinson. Ce dernier soutient que le rythme d'un film, « notion quasi ésotérique » peut se comprendre comme une « une succession de cadres de longueur variée faite pour tenir notre attention, notre sensibilité, notre imagination et notre mémoire constamment en éveil, sans longueurs, vides, ni lacunes ».