

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

P

Pallu, Pathé, Péguy, Perret...



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/99>

DOI : 10.4000/1895.99

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 : 308-328

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« P », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/99> ; DOI : 10.4000/1895.99

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© AFRHC

P

Pallu, Pathé, Péguy, Perret...

- 1 Né à Paris mais originaire de la région nantaise qui a inspiré son nom (issu de paludier), on attribue à Georges Pallu des débuts au Film d'Art (Vandal et Delac) en 1909 par l'intermédiaire de son beau-frère, membre de la direction. Pallu qui se disait aussi avocat, et aurait travaillé dans la société à une position administrative, avant de découvrir la mise en scène...
- 2 Vers 1917, on le retrouve chez plusieurs producteurs dont Lordier qui l'engage avec Roger Lion afin de mettre en image des chansons filmées avant un titre pour la série comique « Anana ». Mais on ne connaît rien de son ascendance ni de son éducation artistique. Encore moins de ses aspirations.
- 3 Pallu est allé au Portugal comme Maurice Mariaud et Roger Lion : à la suite d'un voyage de l'un des directeurs de Invicta Film (Alfredo Nunes de Matos, vers 1917-1918), qui a aussi à cette occasion signé des contrats avec les techniciens français André Lecoine (décorateur), Albert Durot (opérateur), Georges Coutable et Valentine Coutable (lui, chef le laboratoire, elle, monteuse). On sait qu'il y avait un accord de coopération entre la Invicta film et Pathé, mais on ignore le rôle de Pallu, qui n'avait pas réalisé de film marquant, avant toute cette aventure.
- 4 Pallu signe donc avec la Invicta Film (installée à Porto) où il va travailler comme metteur en scène entre avril 1918 et avril 1924. Il y tourne quatorze longs-métrages, dont plusieurs sont des adaptations des romans portugais du XIX^e siècle. En 1921 il collabore au montage de *Mulheres da Beira*, le premier film portugais du metteur en scène italien Rino Lupo, lui aussi venu travailler chez Invicta Film. Pallu a aussi joué comme acteur dans la comédie *Tinoco em Bolandas* de António Pinheiro, le premier metteur en scène portugais de Invicta Film et ancien assistant de Pallu. Quelques titres pour mémoire : *Frei Bonifácio* (1918), *A Rosa do Adro* (1919), *O Comissário de Polícia* (1920), *Amor de Perdição* (1921), *Cláudia* (ou *Mlle Cendrillon*, 1923, avec Francine Mussey). De Lisbonne, on continue à suivre le travail de Pallu après son départ, jusqu'en 1925, dans les revues *Cinéfilo* et aussi *Invicta Cine*, pour laquelle il a aussi signé quelques interviews, envoyés de Paris.
- 5 Il prend le pseudonyme de Dimitri Fexis (ou Demetrios Saixi) pour réaliser *Phi-Phi*, d'après l'opérette de André Willemetz et Félix Solar, coproduit par Natan et Isis film, une société

de production qui va le suivre tout au long de sa carrière. Il s'agit probablement ici de son meilleur film, qui exploite avec pas mal d'ingéniosité le principe de l'anachronisme.

- 6 Du Portugal, Pallu revient imprégné de catholicisme et tourne film sur film. Tout y passe : *la Rose effeuillée* (ou *Un miracle de Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus*) réalisé à Saint Laurent du Var et à Lisieux sous les auspices de l'Abbé Honoré, et *le Secret d'une mère* en 1926 (d'après le roman d'Eugène Barbier, auteur, journaliste et millionnaire demeurant à Nice, futur producteur) suivi des *Cœurs héroïques* (1927) avec 3 000 scouts de France, 12 000 boys-scouts, éclaireurs et scouts étrangers.
- 7 *Le Train de 8 h 47* (1927) rehausse un peu l'inspiration de Georges Pallu, aidé par le texte de Courteline. Avec *le Permis d'aimer* (1928) il aborde le douloureux problème de la syphilis avec l'émotion que l'on attend de lui.
- 8 Les autres titres se passent de commentaires, Georges Pallu devenant presque le cinéaste officiel du catalogue de la Bonne presse : *la Petite Sœur des pauvres* (1928), *la Vie merveilleuse de Bernadette* (1929)... Il passe la barre du parlant sans aucune inquiétude et réalise courts (*Anatole, le Gaz, le Vase étrusque*) et longs métrages (dont la version sonore de *la Rose effeuillée* en 1936, puis *la Fille de la Madelon*, 1937, etc.). Il termine sa carrière par un titre sans gloire : *Un gosse en or* (1938). Il partage la fin de sa vie entre Paris et la ville de Sérifontaine (Oise), où il était installé dans un vieux manoir. Il meurt dans l'indifférence à son domicile de Neuilly sur Seine le 1^{er} septembre 1948.
- 9 *O Comissário de Polícia* (1920) ; *Amor de Perdição* (1921) ; *Cláudia* (1923) ; *Phi-Phi* (1924) ; *La Rose effeuillée* (1925) ; *Le Secret d'une mère* (1926) ; *Cœurs héroïques* (1927) ; *Le Train de 8h47* (id.) ; *Le Permis d'aimer* (1928) ; *La Petite Sœur des pauvres* (1928) ; *La Vie merveilleuse de Bernadette* (1929).
- 10 Le nom Pathé renvoie d'abord à un patronyme, à un des membres d'une famille, Charles, bâtisseur du « Premier empire du cinéma », devenu une firme, Pathé Cinéma, créée en 1918 à partir du moment où la société mère a scindé en deux entreprises ses branches phonographe et cinéma, Pathé incarne enfin une marque, qui apparaît dans plusieurs sociétés liées de différentes manières à Pathé Cinéma.
- 11 La biographie de Charles Pathé, ce grand capitaine d'industrie, reste à faire. On connaît surtout de lui les prises de position publiques qui ont guidé la marche de son entreprise. Quelle vision du cinéma avait-il ? Quel était le réel moteur de sa stratégie dans les années vingt ? Celle-ci relevait-elle de réactions à courte vue ou de vraies perspectives à long terme ? De quelles marges de manœuvre disposait-il ? Faut-il suivre Charles Pathé qui, dans ses mémoires, justifie son action ou au contraire voir ce qui s'est joué dans les années vingt comme un renoncement, un refus d'affronter les mutations du cinéma ?
- 12 En termes de production de films, ses condamnations sans appel du retard pris par le cinéma français au regard de celui d'outre-Atlantique dans un petit texte qui fit grand bruit en 1918 expliquent pourquoi en 1920 il annonce à ses actionnaires l'abandon de cette activité. Si on crédite parfois Charles Pathé comme producteur de *la Roue* (1920), il s'agit plus de saluer le caractère sans doute déterminant de son intervention que de signifier un vrai travail de producteur. La « production des négatifs » – ainsi désigne-t-il l'activité de production dans *De Pathé Frères à Pathé Cinéma* – ne peut être suffisamment rentable : « En renonçant à la production et à la location des films pour me consacrer à la fabrication des films vierges ainsi qu'à d'autres branches non encore exploitées, je ne faisais qu'obéir aux enseignements de l'observation et de l'expérience. »

- 13 Pathé Cinéma se recentre sur la fabrication et la commercialisation de pellicule et « la conception/fabrication d'appareils susceptibles d'en augmenter la consommation » (R. Abel). Depuis la brèche portée au monopole de George Eastman (1910) sur la fabrication du film vierge, l'intensification de cette production apporte à l'entreprise de confortables revenus d'autant que s'y sont ajoutées la fabrication de la pellicule photo et celle de la pellicule radio. « Ce furent de mémorables réussites, la dernière surtout. Jusqu'en 1928 la plus grosse partie de nos bénéfices provenaient des produits sensibilisés que nous vendions un peu partout dans le monde, et du "Pathé-Baby". »
- 14 Les formats substandards, le cinéma chez soi, ont été très vite la grande affaire de Pathé. Après le Pathé Kodak (28 mm, pellicule ininflammable) lancé en 1912, le Pathé-Baby, merveille de miniaturisation (9,5 mm, ininflammable) apparaît dans les vitrines de Noël 1922. En 1927, la société lance le Pathé Rural (17,5 mm, ininflammable toujours) pour gagner des spectateurs dans les zones rurales. En une année, ce format conquiert quatre cents points de projection nouveaux.
- 15 Il serait fastidieux (et risqué car on en oublierait sans doute) d'énumérer toutes les sociétés qui, de par le monde dans les années vingt, comportaient le fameux patronyme dans leur raison sociale. Certes, elles ont un jour été liées intimement avec l'illustre firme française, mais nombre d'entre elles ont conservé leur nom alors même qu'elles n'entretenaient plus qu'un lointain rapport financier avec Pathé Cinéma. Les ventes de la Pathé Exchange américaine (1920), de Pathé-Limited basée à Londres (1921), après bien d'autres, ont apporté des liquidités et contribué à maintenir un substantiel revenu régulier aux actionnaires. Ce dont Charles Pathé s'est toujours félicité.
- 16 Dans cette myriade de sociétés, Pathé Consortium Cinéma mérite un sort particulier. Annoncée dès 1920, cette dernière a été créée en février 1921 pour contrôler la distribution et l'exploitation des films ainsi que la distribution des nouveaux appareils. Pathé Cinéma n'en est qu'un des trois principaux actionnaires avec Bauer et Marchal et les familles Gounnouilhou-Bourregas. Alors qu'il n'était pas prévu d'activité de production, son premier dirigeant, Denis Ricaud se lance dans des projets ambitieux comme *les Trois Mousquetaires* (Henri Diamant-Berger). Ces écarts provoquent des conflits qui se concluent par la démission, au sein du conseil d'administration, des six représentants de Pathé Cinéma mis en minorité, dont Charles Pathé lui-même. Pressions financières, coups bas et autres... une guerre riche en rebondissements, tantôt larvée, le plus souvent ouverte, va ainsi se poursuivre entre Pathé Cinéma et Pathé Consortium ; cette dernière sera même contrainte, en 1928, de changer son nom en Paris Consortium Cinéma. Rappelons que cette société est en charge de l'exploitation ou plus précisément des contrats par lesquels sont liées un certain nombre de sociétés d'exploitation à travers la France (Omnia, Cinéma-Moderne, Cinéma-Monopole, etc.).
- 17 Pas de production Pathé, pas de réseau de salles Pathé, l'image que l'on peut avoir de la célèbre firme au coq ne correspond guère à la réalité de ces années vingt. Qui plus est, une des activités étandard, la fabrication de films vierges, se dissout dans la fondation de la société Kodak Pathé en 1927.
- 18 Toutes ces opérations (maintien des activités les plus lucratives, vente des sociétés basées hors de France, la création de Kodak Pathé) ont permis de substantielles rentrées d'argent frais dans les caisses de Pathé Cinéma et le maintien d'une distribution régulière de dividendes aux actionnaires.

- 19 Quand Bernard Natan entre en scène, Pathé Cinéma est certes riche en liquidité et en renommée, mais son activité est réduite à trois branches : l'usine de tirage de Joinville, la Pathé-Baby et le Pathé Rural. Comment dire mieux l'écart entre ce que Pathé était, sa situation à la fin des années vingt et l'image que cette société s'est forgée par la suite.
- 20 Avant de devenir le célèbre créateur de dessins animés que l'on connaît, Émile Cohl travaille comme scénariste pour les films d'Étienne Arnaud chez Gaumont entre 1908 et 1909. Peu après avoir été engagé, Cohl propose à « Monsieur Léon » de faire travailler aussi pour la maison à la marguerite son gendre, Robert Péguy, lequel, poète comme son cousin, le célèbre Charles Péguy, avait pris le pseudonyme de Marcel Robert. Chez Gaumont, Robert écrit, à partir des *Agents tels qu'on nous les présente*, qui lui rapportent quinze francs, beaucoup de scénarios pour Louis Feuillade. Francis Lacassin, ignore quels ont été les autres apports de Robert, d'autant que le nom des scénaristes est habituellement négligé ; de toute façon, il s'agit de films produits entre la fin de 1908 et le début de 1909, puisque au cours de cette année, Robert se met à travailler pour la Lux où il est acteur : il est Christian dans une des toutes premières versions de *Cyrano de Bergerac*. Le protagoniste au grand nez est Roger Karl, Jean Durand assure la mise en scène. En 1909 encore, Robert dirige, avec Marcel Vibert, un film intitulé *le Fils de l'esclave*. En 1910, Gérard Bourgeois lui confie deux films avec la vieille actrice Jeanne-Marie Laurent, *la Fille du pêcheur* et *le Secret de l'X mystérieux*, puis avec Jean Durand il signe *Jim Crow*, film dans lequel, aux côtés de Joe Hamman et Gaston Modot, débute à dix-sept ans un Charles Vanel prometteur. Dans les années qui précèdent le conflit mondial, Péguy, en tant que scénariste toujours sous le pseudonyme de Marcel Robert, et sous son nom véritable lorsqu'il est directeur artistique, réalise plusieurs films avec Yvette Andreyor, le chouchou très populaire du public français, *Une fantaisie de Miss Édith*, *Madame Satan*, *Au pays de la mort*, *l'Homme aux deux visages*.
- 21 Nous retrouvons Péguy après une longue parenthèse – le service militaire – en 1920 seulement, quand son nom apparaît comme metteur en scène de *Etre aimé pour soi-même*, film défini comme « une aventure dramatique de la vie parisienne en quatre actes », suivi l'année d'après par un film en huit épisodes truffé des téméraires aventures aériennes de deux aviateurs, Lucien Dalsace, le héros positif, et Gabriel Rosca, un excellent méchant, l'un et l'autre rivaux en amour. *L'aviateur masqué* connut un grand succès auprès du public plus populaire, succès qui ne se répéta pas l'année suivante avec *le Crime de Monique*, avec Simone Sandré et à nouveau Dalsace, confuse imitation du prolifique Guy de Téramonde. Avec Joe Hamman, Péguy part en 1922 tourner en Italie un film coproduit par la société Chimera de Rome et la Phocéa de Marseille. *Una strana avventura*, tel est le titre, subit une interruption dans son élaboration quand Hamman est arrêté suite à des intempérances et interné un moment. De plus, dans un incendie qui se déclenche dans l'hôtel où la troupe est logée (et qui se sauve en sautant par les fenêtres), tout le négatif impressionné est détruit. Hamman retourne les scènes et le film, en Italie au moins, après quelques ennuis avec la censure qui fait éliminer la scène de la fumerie d'opium, de l'injection du liquide nocif, de la strangulation et autres violences contre le personnage principal, obtient un visa, mais l'on n'a aucune trace d'une programmation, aussi bien en Italie qu'en France (Raymond Chirat le place parmi les « incertitudes »). En 1924, Péguy se rend sur l'île Maurice pour tourner *Paul et Virginie* sur les lieux où se déroule le roman de Bernardin de Saint-Pierre. Malheureusement, et même si une musique est composée spécialement pour le film, le résultat s'avère peu convaincant.

- 22 Péguy tourne un film par an avec des résultats variables : *600 000 francs par mois*, avec Nicolas Koline, personnage principal et co-réalisateur, rencontre les faveurs du public, alors que *Muche* est décevant. Au moment où le cinéaste se lance dans la réalisation des *Mufles* arrive le parlant. L'œuvre stigmatise avec force la petitesse d'une certaine société, racontant comment des héritiers cupides réussissent à littéralement mettre en pièces l'empire laissé par leur père, mort soudainement.
- 23 Cinéaste des bons sentiments, comme on le définit, Péguy a continué aussi à l'époque du parlant une activité constante sans grandes envolées, mais sans jamais tomber dans la facilité. De cette période, on se souvient d'au moins un film, *Notre-Dame de la Mouise* (1940), édifiante parabole sur un prêtre qui délaisse sa paroisse d'un quartier riche pour se consacrer à une humanité en banlieue, plus en attente de sa mission.
- 24 *Être aimé pour soi-même* (1920) ; *Nine ou la jeune fille au masque* (id.) ; *L'Aviateur masqué* (en huit épisodes, 1921) ; *Una strana avventura/L'Étrange Aventure* (1922) ; *Le Vol* (1923) ; *Kithnou, Paul et Virginie* (id.) ; *600 000 francs par mois* (CO. Koline, 1925) ; *Muche* (1926) ; *Paris-New-York-Paris* (1927) ; *Embrassez-moi* (1928) ; *Les Mufles* (1929).
- 25 Une grande figure du cinéma français muet dont on a redécouvert surtout les films antérieurs à 1914 lors des récentes restaurations de la Cinémathèque française, en particulier *le Chrysantème rouge* (1911), *le Hâleur* (1911) et *l'Enfant de Paris* (réalisé en 1912).
- 26 C'est un des pionniers les plus productifs et les plus novateurs du cinéma français. Il va être l'un des piliers de la maison Gaumont en incarnant le personnage comique de Léonce dans la série du même nom. Né à Niort en 1880, il débute pour Gaumont comme acteur en 1907 en Allemagne, puis réalise en France à partir de l'année suivante.
- 27 C'est en 1917 qu'il part pour Hollywood où il reste jusqu'en 1921 et y réalise dix-huit films depuis *The Silent Master* (1917) jusqu'à *The Money Maniac* (1921). Dès son retour à Paris, il reprend le chemin des studios pour y réaliser *l'Empire du diamant* (1922) et *Rolande ou le Démon de la Haine* (1922) puis *l'Écuyère* (1922).
- 28 On connaît *l'Empire du diamant*, film policier aux multiples rebondissements, avec Léon Mathot et Lucy Fox car il a été restauré par la Cinémathèque française en 1989. C'est une coproduction franco-américaine marquée par une grande diversité de lieux de tournages : Paris, la côte méditerranéenne, le château de l'île aux mouettes. Le scénario était adapté d'un roman de Valentin Mandelstamm avec une certaine richesse dans l'usage des intertitres et des caches en forme de losange. Perret avait préalablement voulu adapter *l'Atlantide* que Feyder réalise alors à sa place. Il choisit un autre roman de Pierre Benoit, *Koenigsmark*, dont il va signer la première adaptation en 1923. Le film aura, à la suite du roman, un immense succès. Il est brillamment interprété par Jaque-Catelain et Huguette Duflos. Perret se spécialise alors dans les adaptations littéraires et théâtrales. En 1925, il met en scène pour la Paramount la pièce de Victorien Sardou et Émile Moreau *Madame Sans-Gêne* avec la star américaine Gloria Swanson dans le rôle titre. « Ce fut donc la France tout entière avec toutes ses ressources artistiques et historiques qui fut mobilisée au service de la star. Comment, ayant à sa disposition la grande galerie Henri II du palais de Fontainebleau, comment Léonce Perret aurait-il pu résister à la tentation d'y faire évoluer un cortège de cinq cents personnes en grand habit de cour et de tirer un feu d'artifice devant l'étang des carpes puisque celui-ci était là, attendant le bon plaisir des opérateurs ? » (René Jeanne et Charles Ford).
- 29 Après *l'Écuyère*, (1922, avec Jean Angelo et Marcya Capri), où il adapte Paul Bourget, ses quatre derniers longs métrages muets sont des adaptations de Henry Bataille (*la Femme*

nue, production Natan, 1926, avec Louise Lagrange, Nita Naldi, Ivan Petrovitch et André Nox ; et *la Possession*, 1928, avec Francesca Bertini, Jane Aubert, Pierre de Guingand et André Nox), du romancier Charles Le Goffic (*Morgane la Sirène* avec Claire de Lorez et Ivan Petrovitch), de Jean-Jacques Renaud (*la Danseuse orchidée*, 1928, avec Xénia Desny, Louise Lagrange, Ricardo Cortez, Gaston Jacquet.

- 30 Léonce Perret joue alors la carte du *star system* international en donnant les premiers rôles à Gloria Swanson, Francesca Bertini et Ricardo Cortez qu'il confronte aux acteurs français tels Renée Héribel, Louise Lagrange et André Nox. En 1929, la Gaumont-Franco-Film-Aubert le choisit pour réaliser son premier film partiellement sonore et parlant, une comédie sentimentale qui adapte un roman d'Huguette Garnier, *Quand nous étions deux*, avec André Roanne, Maurice de Canonge, Alice Roberte et Suzy Pierson. Il s'agit d'un des huit seuls films sonores français de l'année 1929.
- 31 *Rolande ou le démon de la Haine* (1922) ; *L'Empire du diamant* (id.) ; *L'Écuyère* (id.) ; *Koenigsmark* (1923) ; *Après l'Amour* (1924) ; *Madame Sans-Gêne* (1925) ; *La Femme nue* (1926) ; *Morgane la Sirène* (id.) ; *La Danseuse orchidée* (1928) ; *La Possession* (id.) ; *Quand nous étions deux* (1928-1929).
- 32 Entre 1911 et 1919, Victor Perrot pense en juriste de formation et en passionné d'iconographie parisienne, l'assise juridique, administrative et pratique des archives cinématographiques de la Ville de Paris. Il s'agit de constituer une collection de documents dans laquelle les générations à venir pourront lire l'histoire de la cité. Il est chargé en 1920 par la Commission du Vieux Paris d'un rapport sur la conservation des films, puis il s'attachera, à la demande du Conseil municipal à la faisabilité matérielle du projet. Ses soucis sont alors la conservation de la pellicule – il ira ainsi se documenter à la Cinémathèque Gaumont aux Lilas – et la consultation par le public des films. Perrot étudiera alors les mérites du film papier et du procédé au charbon, préconisé par Georges Cromer, permettant tirage pour « collection de sécurité » et contretypage pour tirages de diffusion. Cette enquête le conduit également à dresser le catalogue idéal de l'institution rêvée à partir des fonds des différents producteurs comme Pathé, Gaumont, Éclair, mais aussi des premiers centres d'archives naissants : collection Albert Kahn ou service cinématographique des armées abrité par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Cette mémoire cinématographique de Paris, à l'état de liste de films, est un constat rédhibitoire qui met en évidence les lacunes, les documents disparus pourtant programmés dans les salles parisiennes entre 1895 et 1915.
- 33 Si cette démarche est tendue vers une instrumentalisation du cinéma au bénéfice de l'historien, elle n'en repose pas moins sur l'affirmation de l'écriture cinématographique comme art. Le « Nouveau Verbe des yeux » est, pour Perrot, une écriture vivante, restaurant l'écriture idéographique des premiers âges de l'humanité. L'association du cinéma et du phonographe, recouvrant la forme même de la pensée, en devient l'expression idéale. Alors que les mots sont inertes et muets, le film, véritable « révolution », est une « sténo-idéographie » « naturelle, simple, rapide, universelle ». Il a donc droit à sa bibliothèque : une cinémathèque, d'autant que Perrot le voit prophétiquement supplanter le livre amené à disparaître comme a disparu la voiture à chevaux.
- 34 D'origine italienne, René Plaissetty (ou parfois Plaissety) est né le 7 mars 1889 à Chicago, fils d'Achille Plaissetty et d'une aristocrate française, Corinne Bonnacaze de Pardaillan. Il arrive en France vers 1907, se marie, et à l'âge de vingt-quatre ans, fonde sa propre société de production, *Filma*, avec le concours d'autres administrateurs. Il est

entreprenant et crée aussi parallèlement une autre société *Plaissetty et Cie* qui produit son premier film, *la Trace*, premier épisode du célèbre détective Harry Wilson. À la déclaration de guerre, il est rapatrié aux États-Unis en tant que citoyen américain et vit avec sa famille à New York et Philadelphie où il met en scène son premier film outre-Atlantique, *Her Great Match*. Vers 1916, il revient en bateau à Bordeaux. À Paris, il prend contact avec Charles Pathé et commence une carrière de metteur en scène à la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres, avec la grande actrice Gabrielle Robinne dans *le Vol suprême*, puis Claude Garry dans *l'Heure sincère*. Il réalise alors des films qui dénotent un goût pour la culture populaire américaine, fait preuve d'une certaine indépendance et d'une faculté d'adaptation peu courante à l'époque. Lorsqu'il met en scène son premier long-métrage *Vers l'argent* avec Mary Massart, il n'a que trente ans et possède déjà une solide connaissance du métier. Pour l'heure, il a abandonné la production, mais se jure d'y revenir : en 1919, il fonde une entreprise à Vincennes. *L'Usine René Plaissetty* se charge de perforer, développer, tirer, virer, teinter monter les films, titres, photos d'art et agrandissements. Aidé du jeune réalisateur Jean Caussade, il prend la direction technique et artistique de sa société.

- 35 En janvier 1920, laissant son usine aux mains de son assistant, il part pour Londres (on l'appelle alors Plaissetty) où il reprend le chemin des studios avec Mary Massart, qui devient son égérie. Se succèdent plusieurs longs-métrages remarquables par les critiques pour leurs qualités esthétiques et thématiques comme l'étrange *Yellow Claw*, d'après une histoire de Sax Rohmer.
- 36 Dès lors, le cinéaste-producteur va mener toute sa carrière entre la France, l'Angleterre et les États-Unis car il revient deux ans plus tard à Paris et tourne chez Gaumont (dans la série Pax) *Mon p'tit* avec Léontine Massart, sœur de Mary. Auteur du scénario, Plaissetty en tire une œuvre peu originale, dans la lignée du cinéma français traditionnel, mais se rattrape avec son film suivant. Toujours chez le même producteur, avec Mary Massart, il met en scène une adaptation du roman de Maurice Level, *l'Île sans nom*. Ce film mouvementé (on y voit notamment un naufrage) reçoit un accueil public et critique très positif, en raison de l'originalité du sujet et de l'utilisation dramatique d'un nouveau mode de communication, la TSF.
- 37 René Plaissetty estime alors que le cinéma français ne lui convient pas et repart alors aux États-Unis, où il rencontre le réalisateur et producteur Edwin Carewe, à qui il propose l'adaptation d'un roman de Louise Gérard *A Son of the Sahara* publié en 1922 à New-York. Plaissetty, Carewe et leur équipe quittent l'Amérique et arrivent en Algérie : après de multiples problèmes avec la population locale, le film (une épopée à travers le désert avec Claire Windsor, Bert Lytell et dans un petit rôle, Joe Hamman) sortira en avril 1924 outre-Atlantique et restera inédit en France. Plaissetty poursuit sa production américaine avec deux films jusqu'en 1925, date à laquelle il revient à Paris pour tourner tout d'abord un court film qui surprend tout le monde, *J'ai fait du pied pour avoir la main*, comédie interprétée par quatre acteurs dont l'actrice Nicole Robert... dont on ne voit que les pieds et les mains ! L'année suivante, le metteur en scène retrouve Nicole Robert pour *le Faiseur de statuettes* tourné dans les studios Gaumont, reconstituant les décors d'un Montmartre d'artistes et de noceurs. En 1927, son film *Chignole* datant de 1919 ressort avec un nouveau prologue sous le titre *la Grande envolée*. Le cinéaste tente ensuite de monter des projets en France puis en Amérique. En désespoir de cause, il reprend le chemin de la France et réalise son dernier film en 1932 à l'âge de quarante-trois ans : *Chair ardente*. Ce film tiré d'un roman de Lucie Delarue-Madrus raconte la liaison violente entre une bourgeoise et

- un voyou durant trois jours : œuvre ultime, en marge du cinéma conventionnel qui clôt la carrière d'un cinéaste encore jeune. *Chair ardente* est un échec public, aussi René Plaissetty décide-t-il de rentrer en Amérique où il disparaît dans le plus strict anonymat.
- 38 *Yellow Claw* (1920) ; *Mon p'tit* (1922) ; *L'Île sans nom* (id.) ; *A Son of the Sahara* (1923) ; *J'ai fait du pied pour avoir la main* (1925) ; *Le Faiseur de statuettes* (1926) ; *La Grande Envolée* (1927).
- 39 La contribution de Paul Poiret à l'histoire de la mode féminine est bien connue : on sait qu'il fut avec Gabrielle Chanel l'artisan essentiel de la libération du corps féminin, notamment par l'élimination du sacro-saint corset. Sa collaboration au cinéma fut épisodique. Il faut sans doute y voir un signe de la curiosité que les artistes de tout bord des années vingt manifestaient à l'égard des disciplines autres que la leur. Paul Poiret s'intéresse à l'art de la représentation, ce qui le pousse dès 1908 à monter sur scène pour interpréter un rôle dans une pièce de théâtre ; en 1932, on le retrouve, comédien, au cinéma cette fois. Entre ces deux dates, il est sollicité à une dizaine de reprises par le septième art, par exemple dès 1919 pour *l'Appel du sang* de Louis Mercanton et pour *Quand on aime* d'Henry Houry. Certaines de ces contributions relèvent d'un calcul pratique sinon commercial. Ainsi, en 1920, *Irène* de Marcel Dumont présente Émilienne Dux dans un rôle de dessinatrice de mode : il est tentant de la faire habiller et de lui faire produire des vêtements issus de l'imagination d'un des couturiers les plus en vogue ; ou encore, quand Edna Purviance a terminé sa carrière américaine (essentiellement chaplinienne), elle accepte de tourner en France *Éducation de prince* sous la direction d'Henri Diamant-Berger, cinéaste très soucieux d'une certaine qualité plastique, comme l'atteste sa collaboration suivie avec l'architecte Robert Mallet-Stevens : la faire habiller par Paul Poiret, c'est au fond une manière de dérouler devant elle le tapis rouge.
- 40 *Le Fantôme du Moulin Rouge* de René Clair et *l'Inhumaine* de Marcel L'Herbier restent sans doute les meilleures occasions que Paul Poiret ait eues de donner libre cours à son imagination dans un film, et surtout à travailler en symbiose dans une entreprise culturelle multidisciplinaire. Dans le premier film, il imagine pour la gracieuse Sandra Milowanoff des tenues, fluides bien sûr, qui doivent tenir l'équilibre entre la sophistication du milieu (et de Poiret lui-même) et le caractère plus conventionnel du personnage, exercice de style dont le couturier s'acquitte avec panache. La demi douzaine de tenues qu'il doit inventer pour Georgette Leblanc (moins gracile que Milowanoff) le laisse plus libre d'une inspiration extravagante : Poiret se surpasse dans une débauche de drapés affinés par d'interminables traînes et auxquels le tissu lamé donne un éclat quasi-métallique, ou encore dans un vaste assortiment d'amples manteaux et capes, souvent complétés de capuches ou d'étonnant couvre-chefs, et bordés de fourrure, qui présentent également l'avantage de dissimuler les formes mûres de l'actrice-cantatrice. Une réelle réussite qui reste la trace la plus tangible de la rencontre de Paul Poiret et du cinéma.
- 41 Il débute sa carrière en montant avec succès plusieurs spectacles à La Renaissance, au Théâtre Réjane et aux Bouffes-Parisiens, avant de devenir directeur des théâtres des Champs-Élysées et du Gymnase. À la veille de la Grande Guerre, à laquelle il participe comme engagé volontaire, il se tourne vers le cinéma qu'il perçoit alors, comme beaucoup d'autres de sa génération, comme une création d'avenir. Promu directeur artistique de la firme Gaumont en 1919, il réalise durant la décennie suivante ses films les plus intéressants. Il attire l'attention des critiques avec *le Penseur*, d'après un scénario d'Edmond Fleg, à l'affiche du Gaumont-Palace en mars 1920. Ce film, comme celui de L'Herbier *le Carnaval des vérités* qui sort en même temps, est présenté comme une œuvre hardie, fourmillant de trouvailles ingénieuses et d'effets de lumière, notamment de

nombreux clairs obscurs dont Poirier joue avec beaucoup d'habileté. Fasciné par les horizons lointains et les récits légendaires des splendeurs exotiques, il contribue en 1920, avec *Âmes d'Orient* (avec Madeleine Sévé et André Nox) à relancer la mode orientaliste dans le cinéma français (*la Sultane de l'amour* de René Le Somptier fait alors également sensation). Il lui redonne même toute son épaisseur en tournant dans des décors très soignés et des ambiances raffinées qui plaisent au public. Cette attirance prononcée pour une esthétique pleine de verve et haute en couleurs se confirme dans ses films suivants, notamment dans *Narayana* (1921), adapté de *la Peau de chagrin* de Balzac, *l'Ombre déchirée* (1921), *le Coffret de jade* (1921) et *Jocelyn* (1922), inspiré de l'œuvre homonyme de Lamartine ; une évocation « d'un romanesque mystérieux au charme de laquelle on ne peut pas ne pas se prendre » écrit Jean-Louis Croze dans un compte rendu. Son goût pour les grands maîtres de la littérature classique l'amène encore à porter à l'écran *la Brière* (1925) d'après Alphonse de Châteaubriant. On pourrait dire, pour simplifier, que le cinéma de Léon Poirier est traversé par deux tendances, *a priori* contradictoires, qu'il s'efforce parfois de concilier : un penchant pour l'irréel, voire le fantastique, et une approche documentaire. Interrogé sur son style par la revue *Ciné Pour Tous* en avril 1923, il répond en élargissant le propos sur la visée artistique de ce qu'il appelle la cinégraphie : « Chaque art, dès sa naissance, s'est nourri du lait de l'irréel. Or, la cinégraphie est un art qui vient de naître, plus qu'un autre, il a besoin d'irréel et c'est précisément en raison de son jeune âge qu'il faut lui donner en abondance cet aliment nécessaire à sa formation. Si vous voulez qu'il grandisse, qu'il embellisse, qu'il plaise, élevez-le donc dans la poésie – faute de quoi il risquera fort de rester mesquin comme un procédé sans que jamais lui poussent des ailes. Et qu'on n'aille pas dire que la cinégraphie étant l'art des foules, il faut la maintenir dans le domaine du vulgaire où la poésie n'a pas cours. Cette parole que j'ai entendue souvent, hélas ! est un non-sens. Oui, le cinéma est le spectacle de la masse ; oui il faut qu'il touche le plus grand nombre : c'est là sa raison d'être, c'est à cause de cela qu'il est un grand moyen d'échange de pensée, un facteur puissant de progrès moral, par-dessus les frontières sociales, économiques, intellectuelles, ethnologiques – et pour cela, justement, il ne peut s'éclairer que d'une seule lumière : la Poésie !... Enfin, nul art mieux que la cinégraphie ne peut par sa technique – non pas exprimer l'irréel, ce qui est impossible – mais en faire pressentir l'existence. La surimpression, le fondu, le diaphragme, les jeux de la lumière et de l'objectif sont d'incomparables moyens pour exprimer le temps, la distance, la limite, la forme, tous ces lourds voiles de réalité que les mots soulèvent avec peine... ». De la même manière que L'Herbier et Gance, Poirier, imprégné de culture littéraire et picturale, s'évertue à légitimer cet art nouveau qu'est le cinéma. Ses recherches plastiques, souvent originales, qui contribueront à sa renommée, rendent admirablement compte de la dimension symboliste du courant formaliste se développant au début des années vingt. Un courant, il est vrai, dont le maniérisme est parfois contesté.

- 42 En 1926, Léon Poirier fait un détour par le documentaire pour explorer d'autres limites. Le résultat : *la Croisière noire*, un film d'excellente facture sur l'expédition Citroën à travers le continent africain. Il revient à la fiction deux ans plus tard avec *Verdun, visions d'Histoire* (1928) qui reste son titre le plus connu. Réalisé dans un contexte commémoratif (le dixième anniversaire de l'armistice), ce film, selon son auteur, vise à fixer dans l'imaginaire des plus jeunes une représentation critique de la guerre tout en rendant compte du courage et des souffrances des soldats des deux camps. Cet hommage passe par une glorification mythique des affrontements menés devant la citadelle de Verdun en 1916. Conçu dans une perspective didactique, le film pose les jalons d'une esthétique

réaliste jusqu'alors inconnue à l'écran. Poirier est en effet l'un des rares cinéastes français à réfléchir à la meilleure façon de filmer la bataille (l'autre spécialiste de la question étant sans aucun doute Raymond Bernard : voir à ce propos la formidable charge de cavalerie figurant dans *le Joueur d'échecs* datant de 1926). Il ne lésine pas sur les moyens, exploitant toutes les potentialités expressives de l'image animée. Sa mise en scène est fondée sur le mouvement et il fait preuve d'une maîtrise parfaite de l'espace. Les séquences de combat, obtenues avec un filmage au rythme soutenu et un montage haletant, submergent par leur puissance d'authenticité. Pour la première fois, le cinéma semble montrer la guerre comme les témoins de l'époque l'avaient si souvent décrite. D'ailleurs, devant cet apparent réalisme, beaucoup d'anciens combattants ont eu le sentiment d'y reconnaître des reflets de leur propre expérience. À tel point, d'ailleurs, que par la suite, plusieurs plans de *Verdun, visions d'Histoire* seront utilisés comme de véritables archives par des documentaristes, pour illustrer la violence du conflit de façon plus spectaculaire et significative qu'avec de simples images d'actualités.

- 43 *Le Penseur* (1920) ; *Âmes d'Orient* (id.) ; *Narayana* (1921) ; *L'Ombre déchirée* (id.) ; *Le Coffret de jade* (id.) ; *Jocelyn* (1922) ; *Geneviève* (1923) ; *L'Affaire du courrier de Lyon* (id.) ; *La Brière* (1924) ; *La Croisière noire* (documentaire) (1926) ; *Verdun, visions d'Histoire* (1923).
- 44 Henri Pouctal est d'abord acteur au Théâtre Libre dirigé par André Antoine. Ensuite, engagé par Paul Gavault, il débute sa carrière cinématographique au sein de la prestigieuse société du Film d'Art pour laquelle il tourne *Vitellius* (avec Polin) en 1910. L'année suivante, Louis Nalpas, devenu directeur, le nomme metteur en scène principal. Il réalise alors, jusqu'en 1914, de nombreux films, portant à l'écran des œuvres littéraires, notamment *la Dame aux camélias* (1912) avec Sarah Bernhardt, ou des sujets historiques. Pendant la Grande Guerre, il participe à l'abondante production patriotique avec *l'Infirmière* (1914), *Dette de haine* (1915), *la Fille du Boche* (1915), *la France d'abord* (1915), *Alsace* (1916) et *Chantecoq* (1916). Mais, durant cette période, c'est surtout sa transposition du roman de Dumas *le Comte de Monte-Christo* (1917), en huit épisodes, qui mérite le détour et consacre sa réputation. Sa rencontre avec Antoine, le maître à penser du naturalisme sur scène puis au cinéma, explique sans doute son goût du réel, qu'il s'attache à reproduire avec un surprenant souci du détail, notamment dans l'excellente adaptation de *Travail*, d'après Émile Zola. Le premier des sept chapitres de cette fresque à l'esthétique réaliste sort en salle le 16 janvier 1920 à Paris.
- 45 Ce film ambitieux (les capitaux engagés sont importants pour l'époque) est très intéressant parce qu'il révèle l'existence d'un cinéma français populaire de qualité. Tandis que Charles Pathé incite fortement les metteurs en scène à copier le modèle venu d'Outre-Atlantique qui bientôt sera mondial, Pouctal (aux côtés d'Antoine et de Capellani) apporte la preuve que l'on peut avoir recours à certains procédés stylistiques américains tout en gardant une identité culturelle spécifique. Un cinéma qui s'enracine dans une tradition représentative d'inspiration littéraire, aux prétentions humanistes et à l'approche documentaire héritée des films Lumière. Conçu et réalisé au lendemain de la guerre, qui a fait des ravages considérables et laissé de terribles cicatrices, *Travail* est une étonnante vision contrastée mais progressiste du milieu ouvrier français. Et cela sans tomber dans la caricature et la facticité qui guettent habituellement ce genre de tentative. La mise en scène de Pouctal n'est jamais une plate reproduction du roman de Zola puisqu'elle renvoie constamment à l'actualité. Sa démarche est en effet ancrée dans la réalité sociale contemporaine. Ce qu'affirme d'ailleurs une publicité du Film d'Art parue dans *la Cinématographie Française* : « Ce sont les misères d'hier, les luttes

d'aujourd'hui, mais aussi les promesses du Progrès et les lumineuses réalités de Demain... Au moment où, dans la Paix renaissante, les grands problèmes sociaux se posent devant l'humanité, au moment où le monde entier, dans un élan irrésistible et généreux, ne poursuit plus qu'un but : reconstruire, ce film tout vibrant d'un enthousiaste appel à la solidarité, à la concorde, vient à son heure et trouvera un écho dans tous les cœurs » (n° 47 du 27 septembre 1919). L'inscription dans le récit de Zola de ce contexte d'après-guerre (qui, en dépit des désordres socio-économiques graves liés au conflit, annonce l'espoir d'une société meilleure et l'utopie pacifiste des années suivantes) donne au film sa véritable signification et sa cohérence propre. Faisant jaillir de cette accumulation réaliste, âpre et tragique, une représentation qui éclaire l'état de la société, à la fois pessimiste et porteuse d'espérance. De surcroît, Pouctal use de divers effets pour accentuer l'intensité dramatique de sa peinture sociale, notamment en mélangeant des éléments modernes avec ceux de l'époque du livre, en tournant tous les extérieurs en décors naturels, et surtout en se démarquant des conventions théâtrales. À l'instar d'André Antoine, il va jusqu'à mettre en situation ses acteurs sur place, en l'occurrence dans de vraies usines métallurgiques au Creusot et à Decazeville (on découvre ainsi par moment, en arrière-plan, d'authentiques ouvriers qui regardent vers la caméra en passant), y compris à proximité de hauts-fourneaux en activité. Les scènes de foule sont particulièrement maîtrisées : voir à ce propos le très beau rendu du mouvement des passants dans les rues du quartier populaire de Beauclair, et le grouillement des consommateurs dans l'atmosphère enfumée du cabaret Caffiaux. Le film est d'ailleurs très remarqué par les critiques pour toutes ses qualités esthétiques, notamment par Louis Delluc qui en fait l'éloge. Il est vrai qu'il est difficile de ne pas être frappé par sa richesse formelle (la précision des cadrages, le recours au flash-back, au montage parallèle et alterné), en partie inspirée du cinéma de Griffith et de ses collègues. Autre trait caractéristique de l'influence américaine, Pouctal filme à diverses reprises les visages de ses comédiens en gros plan, surtout celui du personnage principal, Luc Froment, interprété par Léon Mathot, dont le jeu, d'une très grande sobriété, sans aucune fausse note, est absolument remarquable. Le peintre Jean Galtier-Boissière, fondateur pendant la guerre du journal satirique *Le Crapouillot*, habituel pourfendeur de la médiocrité de la production cinématographique française, est enthousiasmé par *Travail* qu'il considère comme une révélation et une référence. Les deux aspects qui le marquent le plus concernent justement l'approche picturale et la subtile direction d'acteurs : « La très grande difficulté de la mise en scène de *Travail* consistait à faire alterner deux genres jusqu'ici séparés sur l'écran : le film documentaire et le film à scénario, ou dramatique. [...] M. Pouctal a vaincu la difficulté. Il a réussi à fondre si intimement les deux genres que l'illusion de vie réelle est parfaite. C'est à la probité de ses interprètes, sinon à la discipline par lui imposée, qu'il doit cet admirable résultat. Pour la première fois peut-être sur l'écran français aucun personnage ne semble jouer un rôle ; les ouvriers n'ont point l'air de cabotins déguisés, mais de véritables travailleurs ; ils n'ont point de maquillage et de poudre sur les joues, mais de la suie et de la sueur ; et lorsque nous apercevons les protagonistes mêlés aux ouvriers à la sortie de l'usine, aucun ne fait tache, nous ne les identifions dans cette foule que parce qu'ils nous ont été précédemment présentés. *Travail*, c'est l'épopée de l'usine, et le calvaire du travailleur manuel. [...] Toutes les scènes réalistes de Zola sont transposées par M. Pouctal avec un tact parfait, sans outrance démodée. [...] Nous voyons les hauts fourneaux, les coulées d'acier incandescent, le marteau pilon aveugle, toute cette gigantesque mécanique, autour de laquelle grouillent, parfois illuminés par l'éclair d'une flamme pourpre, les pygmées humains,

forçats de l'usine. Voilà un spectacle inoubliable, grandiose, d'une intense poésie et que nulle photographie, nul tableau, nulle page de littérature, nulle mise en scène théâtrale ne pourra réaliser avec plus de force et plus d'émotion que l'Art de l'image en mouvement. Ce n'est pas dans le passé, c'est dans les manifestations les plus modernes de la vie humaine que le cinéma, art de demain, doit désormais chercher la source de ses inspirations » (1^{er} février 1920). On comprend tout l'intérêt que présente ce film pour les historiens (dont ils ne donnent généralement qu'un aperçu restreint) si l'on songe, au regard de l'évolution artistique du cinéma français, à la place singulière qu'il occupe dans la généalogie du courant réaliste. On mesure alors à quel point Henri Pouctal, dont l'apport a été curieusement minimisé avec le temps, est un cinéaste à redécouvrir de toute urgence.

- 46 En revanche, ses films suivants sont de moindre importance. *Gigolette* (1921) est un drame réalisé à partir d'un texte de Pierre Decourcelle. Puis, après avoir fondé sa propre société de production, « Les Films Pouctal », il se lance dans l'adaptation d'un roman de Georges de la Fouchardière dont il tire un drame comique avec le comédien Tramel : *le Crime du Bouif* (1922). Le Bouif, pittoresque vendeur de tuyaux sur les champs de courses faussement accusé d'un meurtre, est un roublard dont les pitreries rappellent celles du personnage comique de Chantecoq mis en scène six ans auparavant. Le succès de ce film aux saynètes burlesques un peu désuètes incite Pouctal à poursuivre la série avec *la Résurrection du Bouif*. Mais il meurt subitement peu de temps après le début du projet.
- 47 *Travail* (1920) ; *Gigolette* (1921) ; *Le Crime du Bouif* (1922) ; *La Résurrection du Bouif* (id.).
- 48 Né à Moscou en 1881 dans une famille de marchands mais très tôt lié au milieu théâtral, Yakov Protazanov suit une formation à l'École de Commerce et travaille quelque temps dans une entreprise avant de partir à l'étranger à la faveur d'un petit héritage. En 1907, à son retour à Moscou, il entre dans une nouvelle maison de production cinématographique, Gloria. Quand celle-ci fait faillite et est absorbée par Thiemann et Reinhardt, il participe à la « Série d'or du cinéma russe » comme réalisateur. Son premier film date de 1911 (*la Complainte du bagnard*) bientôt suivi d'une abondante production parmi laquelle on retient la version russe de *Lonely Villa* de Griffith (elle-même tirée d'une pièce de De Lorde, *Au téléphone*) en 1914. L'année suivante, il fonde avec Gardine sa propre firme puis entre rapidement chez Ermoliev qui entend concurrencer Khanjonkov et s'est déjà assuré l'exclusivité de Mosjoukine. Dès lors Protazanov va être le metteur en scène privilégié de ce dernier. Protazanov qui a connu l'influence de l'écrivain Leonid Andreiev réalise plusieurs films ambitieux qui font sa réputation, comme une adaptation des *Possédés* de Dostoïevski ou *la Dame de pique* d'après Pouchkine. Mais par ailleurs, il tourne beaucoup des drames policiers, des farces, des comédies de boulevard ou des mélodrames et, après février 1917, des films révolutionnaires. Après l'abolition de la censure tsariste, il réalise deux films qui le rendent célèbre à l'étranger : *Satan triomphant* et *le Père Serge*, tous deux avec un Mosjoukine en personnage tenaillé par le démon de la chair, en proie à des délires oniriques et des visions obsessionnelles qui hantaient déjà le Herman de *la Dame de pique*. Le premier s'inscrit dans une thématique à la Ibsen, le second est adapté de Tolstoï. Cette première période de la carrière de Protazanov compte des dizaines de films jusqu'à son départ pour la France, avec la troupe Ermoliev.
- 49 À Paris prend place la brève carrière française de Protazanoff, liée pour partie seulement à Montreuil. Il y réalise *l'Angoissante Aventure* dont le scénario est écrit en collaboration avec Mosjoukine et Volkoff qui sort en décembre 1920. On a beaucoup glosé sur la nature « autobiographique » de ce film qui aurait été commencé sur le bateau même de l'exil

entre Yalta, Constantinople et Marseille. Mais en réalité ce drame mondain où un aristocrate est prisonnier de sa maîtresse, actrice de théâtre, qui l'amène à tuer son père pour le dévaliser, s'inscrit dans la suite des productions russes « sulfureuses », hantées par la déchéance sociale et le péché qui se résout cependant ici par une pirouette puisque... tout n'était que cauchemar !

- 50 Il tourne ensuite un *remake* d'une production russe de 1917, *Prokuror*, sous le titre *Justice d'abord* (1921) avec Mosjoukine, Lissenko, Orlova, Koline. Puis pour Thiemann, *le Sens de la mort* (1921) d'après Paul Bourget – où René Clair joue un petit rôle auprès de Diana Karenne, André Nox et Vladimir Strijevski – et *Pour une nuit d'amour* ; enfin *l'Ombre du péché* (1922) pour Visions d'Art, toujours avec Diana Karenne qui a écrit le scénario et van Daële. Autant de films dont ne subsiste pas de copie et qu'il est donc difficile d'apprécier. Après quoi Protazanoff se rend en Allemagne où il tourne *Der liebe Pilgerfahrt* à l'UFA (1923). C'est à Berlin qu'il est approché par Aléïnikov, directeur de la Rouss – chargé par les autorités soviétiques de développer la maison de production que les fonds du Secours ouvrier allemand alimenteront, la Mejrabpom-Rouss – qui sollicite son retour en Russie. Il le fait dans des conditions telles qu'on lui confie la première « superproduction » soviétique chargée de relancer la production de fiction : *Aelita*, adaptation d'une nouvelle d'un autre émigré de retour au pays, l'écrivain Alexis Tolstoï. Film de science-fiction, décors et costumes « futuristes » dus notamment à Alexandra Exter en font un film prestigieux que les émigrés de Montreuil salueront dans leur revue mais que les cinéastes d'avant-garde en URSS n'auront de cesse de critiquer.
- 51 Après cela, Protazanov reprend une carrière inégale jusqu'à sa mort en 1945 (où il travaillait à un dernier projet avec Barnet) qui compte bon nombre de réussites commerciales dans le domaine de la comédie en particulier.
- 52 *L'Angoissante Aventure* (1920) ; *Pour une nuit d'amour* (1921) ; *Justice d'abord* (id.) ; *Le Sens de la mort* (1922) ; *L'Ombre du péché* (id.).
- 53 Dans les journaux spécialisés des années vingt, ainsi que dans les rubriques sur le cinéma des grands quotidiens, on distinguait souvent plusieurs « publics » du cinéma au pluriel, et non pas un seul « public ». On définissait le cinéma comme « un spectacle populaire, accessible à toutes les bourses » (*Cinémagazine*, 1921), mais on n'allait pas toujours dans les mêmes lieux ni de la même façon. Un texte précise que : « [Le cinéma] peut recevoir toutes les clientèles : les riches en des fauteuils ou des loges de velours ; les modestes en des sièges bien garnis ; les humbles d'une manière convenable et en rapport avec leurs moyens. Mais il mêle volontiers toutes les classes, soucieux d'être par excellence, même à des tarifs élevés, le spectacle démocratique » (G. Michel Coissac, 1929). Qui sont les spectateurs ? Comment se comportent-ils ? Comment attirer de nouveaux publics ? Ces questions étaient au centre des écrits sur le cinéma à une époque où seule une minorité de Français fréquentait les salles obscures. Des rubriques comme « Salles et publics », « Les propos de l'ouvreuse », « Le public et le cinéma » où l'on décrivait ce qui se passait dans les salles, plutôt que ce qui se passait sur l'écran, étaient courantes.
- 54 La classe ouvrière composait la plus grande partie du public, appelée alternativement « le public du samedi soir », « le public des cinés », « le public des quartiers », « le public populaire », « le public des habitués », et « le gros public ». La majorité des gens qui allait au cinéma faisait partie de ce public des faubourgs, surtout parisien. C'était un public qui achetait les places les moins chères et qui allait au ciné à côté de chez eux chaque semaine, sans se soucier du programme. C'était un public dont « les hommes étaient *en casquettes* et les femmes *en cheveux* » (Delluc). Dans les cinémas populaires, on parlait, on

lisait les intertitres à haute voix, on mangeait, on fumait, on emmenait les enfants et les chiens.

- 55 Il est bien connu que le discours autour du cinéma (le « septième art ») développé par les intellectuels avait pour but (en partie atteint) d'attirer un public plus raffiné, de donner au cinéma une meilleure réputation. Les nouveaux « Palaces » le long des Grands Boulevards proposaient le même luxe que les grands théâtres, et certainement plus de confort et un meilleur orchestre que les petites salles de quartier. Un nouveau « public des boulevards » fréquentait ces immenses cinémas, beaucoup plus chers pour certains fauteuils et même au poulailler. Certains ouvriers pouvaient s'offrir une place au prix le plus bas dans un palace : « Le cinéma triomphe [...] par le luxe de ses salles, si brillantes au sortir du bureau ou de l'atelier » (Charles Pichon, 1927). Comme au théâtre, il y avait des « galas », pour certains nouveaux films, et à partir du milieu des années vingt, les exclusivités, ce qui permettait à cet « autre public » de marquer sa différence par rapport au public populaire. Ils regardaient les films au « fond d'une loge, près de l'Étoile » (Delluc), ou dans un autre « Cinéma de Luxe, » où « [les] voisins ne parlent pas », et tout est agréablement calme, et les gens polis et « bien éduqués » (*Ciné-Miroir*, 1928). Cette pudeur des émotions sert aussi à marquer une différence par rapport au public populaire.
- 56 Les classes supérieures étaient donc les dernières à venir au cinéma, et parmi ses membres, il y avait encore beaucoup de détracteurs. La presse catholique et une certaine droite continuaient à s'inquiéter de la mauvaise influence du cinéma, « l'école du crime », sur le public populaire. Les défenseurs du cinéma contre-attaquaient les positions catégoriques d'une partie de la haute société, et même de la classe moyenne, qui propageaient la mauvaise réputation du cinéma. C'est la faute « à une certaine classe de la bourgeoisie, qui a répété, sans se lasser, autour d'elle que le cinéma était un spectacle pour les ignorants » (*Ciné-Miroir*, 1927). Pour le critique Vuillermoz, c'est du fait de « son humble origine » que le cinéma a du mal à être accepté par certains français : « [le] plus petit bourgeois de Paris ou de province ne pardonne pas au cinéma son extraction populaire ». Les classes moyennes ne vont pas au cinéma « considéré comme un parent pauvre du théâtre, bon pour l'amusement des foules, mais rival dangereux qu'il convient plutôt de combattre » (R. Guy-Grand, 1927). Encore en 1929, *Ciné-Miroir* se plaignait de « cette guerre que l'élite livre sans merci et sans profit à l'art cinématographique ».
- 57 Les journaux spécialisés comme *Ciné pour tous*, *Cinémagazine*, *Mon Ciné*, et *Ciné-Miroir* se donnaient la double tâche de plaire au public populaire déjà fidèle au cinéma, et de faire évoluer les idées de la société « officielle ». Ils stigmatisaient les vieilles habitudes d'une certaine élite et d'un snobisme pas en phase avec la société d'après-guerre. *Ciné-Miroir* se moque des mondains : « Notre mondain déteste le cinéma, parce qu'il ne le trouve pas « chic ». Il est de bon ton, juge-t-il, de se montrer, le jeudi, à l'Opéra et, le vendredi, au Français ; mais dans une salle de cinéma, où l'on risque de rencontrer son bottier et sa cuisinière, quel homme de la bonne société oserait y faire une apparition ? ». C'est la vieille société qui refuse de s'ouvrir à ce nouveau spectacle démocratique où l'on peut croiser sa femme de ménage, où « plusieurs espèces de public s'entremêlent ». Souvent, ce sont les « gens de province » qui sont dépeints comme les ennemis du cinéma, figés dans leur façon d'être, et en retard par rapport à la capitale. Vuillermoz explique le fait que la majorité des gens de la haute société provinciale ne vont pas au cinéma : « La promiscuité des spectateurs de toutes classes y est beaucoup plus grande que dans les théâtres. Les dégagements y sont organisés de telle sorte qu'une aimable familiarité y

réunit les occupants du paradis et ceux des loges. [...] Le snobisme des salons n'y trouve pas son compte ».

- 58 Au lieu de blâmer le snobisme de certaines classes pour la mauvaise réputation du cinéma, certains blâment la mauvaise qualité des films ainsi que l'ambiance dans les salles. Ils réclamaient un cinéma qui s'adresse à l'élite, pour que cette élite vienne au cinéma. Louis Delluc milite pour que le cinéma devienne universel. Selon lui, « il faut s'adresser à la haute société et non pas seulement au « peuple », au « populaire », ou plus explicitement, « [il] faut seulement penser que l'écran-à-images n'appartient pas plus aux gens de Belleville qu'à ceux de Monceau ». Certains appelaient à la création des salles spécialisées pour montrer des beaux films dirigés vers un public d'élite. *Cinéa* proclame qu'il devrait y avoir deux cinémas : « Considérer comme urgent l'établissement d'une « hiérarchie des salles » telle qu'elle existe au théâtre : Salles populaires et Salles d'élite, afin de mettre un frein à l'invasion totale et avilissante de la production feuilletonesque. Et ce, pour attirer au Cinéma les innombrables intellectuels qui s'en détournent. »
- 59 Des critiques de cinéma essaient d'éduquer les spectateurs sur leur façon d'aller au cinéma. Ils fustigent les gens qui dorment, ceux qui arrivent en retard et font du bruit, ceux qui gardent leur chapeau sur la tête, ceux qui parlent pendant le film. Ils souhaitent en fait que le public populaire se comporte comme le public du théâtre bourgeois. Une loi au théâtre interdit les chapeaux, et le même débat commence au cinéma. Les femmes sont présentées comme étant les pires spectateurs, les moins « cinéphiles » : « Il y a dans toute salle de cinéma des spectateurs, ou, plus généralement, des spectatrices qui lisent le texte des sous-titres à haute voix ». De nombreux articles se plaignent de « la dame » qui ne sait pas bien lire, l'autre qui fait des commentaires mais qui ne comprend rien, etc.
- 60 Il y a aussi le mythe que certains films bannissent les différences entre tous les publics présents dans une même salle. Certains films sont censés plaire à « tous les publics », une déclaration courante. Les rires unissent le public « de l'orchestre aux galeries ». Ils sont ainsi supposés unir les riches de l'orchestre qui ont payé leurs places vingt francs, et les pauvres des « galeries » qui ont payé leur place cinq francs. On dit souvent d'un film qu'il va plaire aux publics de différentes salles : « [Ce film] est public. Il plaira sans conteste aussi bien au spectateur critique du boulevard qu'au brave homme de la périphérie » (*Cinémagazine*, 1921).
- 61 Des films ou des genres sont décrits comme ayant un gros succès avec un public et non pas l'autre. *Cinémagazine* critique l'attitude des snobs qui ne décident d'aller au cinéma que pour se plaindre : « Un beau film pourtant, et, alors qu'il a été bien accueilli dans un quartier de chiffonniers, il a été hué dans un établissement « chic » parce que les « snobs » aiment bien siffler. Pour Delluc, cette façon de siffler les beaux films « permettent aux êtres raffinés de signaler publiquement leur supériorité » (Delluc). Au sujet du film en séries, un critique écrit : « Si l'on peut constater qu'il déplaît à l'élite des spectateurs, on ne peut faire autrement que de constater aussi qu'il continue à plaire dans les salles populaires » (*Cinémagazine*, 1923).
- 62 À quelle date peut-on situer un certain embourgeoisement du cinéma ? Alors que certains proclamaient que la haute société boudait le cinéma, d'autres affirmaient qu'elle était convertie. Il y avait certainement un public d'artistes et d'intellectuels dont une minorité commençait à fréquenter les salles spécialisées, ou les ciné-clubs. Mais la mise en place d'une série de lois est peut-être plus indicative des changements dans les mœurs sur une plus grande échelle. En janvier 1927, une loi était abrogée qui prohibait le port des chapeaux, de fumer, et n'importe quelle attitude qui nuisait au bon déroulement de la

projection du film. Des normes architecturales et sécuritaires ont été mises en place, et la permission de projeter des films a été refusée à des établissements hors normes. En 1928, la censure était centralisée et restructurée. Tous ces changements ont été à la fois la résultante et la cause d'un certain embourgeoisement des publics du cinéma. Alors que le cinéma entrait dans la vie quotidienne d'une partie grandissante de toutes les classes de la population, une forme de conduite a été imposée sur les spectateurs par des moyens architecturaux, légaux, et discursifs, ce qui menait à l'homogénéisation de ces « publics » du cinéma si divers.