

*Amis,
ne négligez pas
de lire le présent numéro
de votre revue
jusqu'aux
pages 374 et 375*

!!!

MARC ALLÉGRET
CINÉASTE ET CRITIQUE

Textes, documents, inédits
rassemblés par
DANIEL DUROSAY

Remerciements

La gratitude est un plaisir infiniment recommencé. On ne s'étonnera donc pas de voir reparaître en ce lieu, en raison de leur concours toujours généreux, d'abord des noms familiers aux chercheurs. Pour les documents et les inédits : Mmes Danièle Rosch-Allégret, Catherine Gide, et Lise Jules-Romains ; pour la filmographie, M. Philippe Ancelin-Malausséna, qui consentit à détacher de son travail universitaire cette importante contribution. Quant à la généalogie, dont la mise au point résulte d'une longue enquête, elle a bénéficié de multiples collaborations, tantôt sur la marche à suivre : M. Michel-Edmond Richard, naguère attaché de recherches au C.N.R.S., et M. Christian Wolff, Conservateur en chef adjoint au Service des Archives du Bas-Rhin ; tantôt pour les faits : les membres d'une famille très ramifiée, à commencer par Suzanne Allégret, qui rédigea pour les besoins de Marc, une ébauche manuscrite de tableau, notre premier fil conducteur. Ensuite vinrent les informations issues des branches plus ou moins éloignées : Mme Colette Sandoz et M. Antoine Griset de Paris ; Mme Isabelle Vincendon et surtout Mme Gaston Ehrhardt de Strasbourg ; M. Jean Ducasse-Allégret de Limoges. Au-delà de notre reconnaissance, puissent-ils tous trouver ici une trace réfléchie de leur travail, de leurs souvenirs, ou de leurs archives !

Le démon de la nuit

par
DANIEL DUROSAY

Vingt ans déjà qu'il s'est éteint, le 7 novembre 1973. À l'occasion de cet anniversaire, le lecteur gidien, qui sait la place importante tenue par Marc Allégret dans la vie de Gide, ne sera pas surpris qu'on lui propose des éléments de réflexion sur la carrière du cinéaste. Trop de pièces sur sa vie sont encore réservées, et la consultation de ses films ne peut toujours être conduite de manière systématique ou aisée, dans un cadre approprié à l'étude, pour que le temps d'une synthèse soit venu. Mais il est possible d'apporter quelques pierres en attente, en guise de jalons préliminaires, non seulement sur l'œuvre de Marc Allégret, mais aussi sur l'espèce de frénésie cinématographique dans laquelle l'écrivain fut entraîné à sa suite.

La pièce maîtresse autour de laquelle ce dossier d'études et de réflexions s'organise est une filmographie générale, jusque là disséminée sans esprit de cohérence, et pour la première fois regroupée dans le même espace, grâce aux soins de Philippe Ancelin. Elle fait apparaître en Marc Allégret le réalisateur de près de 80 films, courts et longs métrages confondus, sur une période particulièrement longue, de 1927 à 1970, et pratiquement sans interruption, puisqu'il fut de ceux qui continuèrent à tourner sous l'Occupation, dans les studios de Nice. Son œuvre s'inscrit dans un créneau temporel assez précisément défini : de l'avènement du parlant à l'avènement de la télévision. Il le déborde très peu : avant 1930, quelques films muets ; à l'autre bout, un seul film pour la télévision — *Portrait-Souvenir d'André Gide*. Mais on comprend que plusieurs courts métrages de la fin, fondés sur l'exploitation des collections récupérées à la mort des frères Lumière, s'adressaient eux aussi au petit écran et amorçaient une reconversion, qu'il n'était plus temps, pour leur auteur, de pousser très loin. Même si sa production se fait rare à partir du milieu des années soixante, elle n'en a pas moins continué jusqu'à la veille de sa disparition. Près de quarante-cinq ans de cinéma, cela donne la mesure d'une vocation pour l'art des salles obscures, doublée d'une frénésie de tourner qui touche au démon, — un démon de la nuit, pour le meilleur

quelquefois, et parfois pour le pire. Comment douter cependant qu'en sa personne n'ait résidé quelque passion attractive et communicative, si l'on considère qu'il aspira dans son sillage une partie de la famille, au sens large : non seulement l'« oncle » André, mais bientôt son cadet Yves, et plus tard, toujours parmi ses proches, Édouard Gide et Dominique Drouin ? Jamais, en revanche, et le fait peut surprendre, il ne fit tourner sa très jeune épouse (elle avait dix-sept ans de moins que lui), Nadine Vogel, mariée à vingt et un ans, entre deux films, en 1938, au plus fort du succès.

Dans une production tellement abondante, tout, assurément, n'est pas de qualité égale, et l'on peut même discuter si l'excellence fut jamais atteinte par le réalisateur de *Lac aux dames*, d'*Entrée des artistes*, ou de *Julietta*. Sans doute, en lui l'homme de métier, le technicien, le directeur de plateau, domina le créateur, au sens absolu du terme : toujours à l'affût d'une possible « adaptation », il quêtait incessamment les scénarios, mais ne les écrivait guère ou alors en collaboration, sollicitant pour cela ses amis les plus proches, au premier rang desquels, dans les années trente, Gide et Martin du Gard, les entraînant plus d'une fois dans des impasses, parce que la production ne suivait pas, ou que ce qu'ils proposaient était trop ambitieux. On demeure étonné qu'il n'ait pu donner le meilleur de lui-même avec ses meilleurs amis. *La Symphonie pastorale* lui échappa. Il est vrai qu'il reste son *Avec André Gide*, mais c'est un témoignage, un acte de dévotion et d'amitié ; ce n'est pas une œuvre de pareille ambition.

Cet appétit de cinéma se manifestait d'une autre manière, dont beaucoup encore lui savent gré : Marc Allégret fut un découvreur, unanimement reconnu, de jeunes talents. Le nombre de chemins qui croisèrent sa grand-route ! À cela d'abord servira notre index, à mesurer combien cet homme se trouva, en position d'animateur, dans sa période la plus prospère, au centre du monde cinématographique français. Sa carrière, son esprit sont d'ailleurs presque exclusivement nationaux. Certes, au début du parlant, avant la pratique du doublage, il lui arriva de travailler aux studios berlinois de Babelsberg. Mais, quoiqu'il parlât l'anglais très couramment, il se tint à l'écart d'Hollywood, et s'il quitta la France, un peu, ce fut pour l'Angleterre.

Dès le départ du parlant, le système lui dicta de s'appuyer sur des vedettes, qu'il alla chercher au théâtre, quand ce n'était pas au music-hall, et qu'il lança : Fernandel et Raimu, c'est lui. Raimu, qui n'était pas comode à apprivoiser, a laissé de son découvreur un hommage qui définit sa touche et son tact : « Celui-là, c'est autre chose. Il vous laisse aller, mais

on sent bien qu'il est là, et que rien ne lui échappe¹. » Faire défiler les noms de ceux qu'il eut la chance de diriger confine au palmarès et à l'anthologie : un bel annuaire ! Avant la guerre, tout ce qui chante et qui danse : Janie Marèse et Joséphine Baker ; les débutantes en leur premier éclat : Simone Simon, que sans doute il aime, Odette Joyeux, Arletty, Danièle Darrieux ; à leurs côtés, de jeunes premiers : Charles Boyer, Pierre Brasseur ; il fit des couples inédits : Michèle Morgan et Jean-Pierre Aumont ; reprit les plus fameux : Edwige Feuillère et Pierre-Richard Wilm ; bientôt les rois et les reines du théâtre : Popesco, et l'altière Dorziat, Jouvét ainsi que Copeau (sans *La Dame de Malacca* et *Sous les yeux d'Occident*, comment connaître le jeu si contenu, si raffiné de Copeau ?) ; avec eux, ce seigneur de l'écran que fut Jules Berry ; puis les étranges, les inclassables : Blin, Blier, Barrault, Dalio ; les infatigables et talentueux seconds rôles, partout à l'aise, chez lui comme chez eux, toujours prêts à faire rire, furent aussi de sa distribution, de façon répétée : les Bussières, Carette, Roquevert, et autres Larquey. Après la guerre, il eut un renouveau. Son association avec Vadim, qu'il choisit comme scénariste au sortir d'une école de théâtre, et qui, dans ses mémoires prématurés, ne marchandait pas sa reconnaissance², le mit à nouveau à niveau d'une autre jeunesse : Delorme et Deneuve, Brialy et Belmondo, Gélino et Dewaere ; il aimait les farceurs, et fut servi : Bourvil, Cowl, Dufilho et Galabru ; mais il eut aussi la Comédie Française, avec Delamare et Debucourt. Et cette fois encore, les reines de ce temps-là : Micheline Presle, Martine Carole, enfin Brigitte, à deux reprises — dans *Futures vedettes* et *En effeuillant la marguerite* — en cadeau de Vadim.

Donc il aimait le cinéma ; le cinéma l'aimait ; vite il se saisit de sa jeune énergie, et la dévora ; ce fut sa chance, et aussi sa passion — entendons, cette fois, que son œuvre en souffrit, et sans doute en fut contrariée. Ce que montrera l'autre partie du dossier, « Allégret critique » — délibérément ce titre déborde son sujet, pour souligner d'un trait provoquant l'intérêt des textes redécouverts — c'est qu'à son métier de cinéaste l'apprenti, sans qu'on l'eût aperçu peut-être, s'était préparé, entre 1927 et 1929, avec les moyens du bord, dans une époque où nulle école de cinéma n'existait. En mordu, il courait les salles les plus élitistes de Paris — le *Ciné-Club* et *La Tribune Libre du cinéma* — où l'événement, en dépit des censures et des circuits, risquait de se produire. Là, il cher-

1. Propos cités dans Roger Richebé, *Au-delà de l'écran, 70 ans de la vie d'un cinéaste*, éd. Pastorelly, Monte-Carlo, 1977, p. 285.

2. Voir en particulier R. Vadim, *Mémoires du diable*, Stock, 1975, pp. 94-7.

chait le chef-d'œuvre ; au retour, dans diverses revues, il écrivait ses découvertes, et plus souvent ses déceptions. Ses chroniques — certaines encore à retrouver peut-être — ne sont pas des exercices de style. Des exercices, et des écoles, pourtant, oui, en ce qu'elles participent d'une formation, d'une réflexion, sinon d'une théorie, sur le septième art. Car elles trahissent, plus qu'elles ne montrent, une ambition esthétique, doublée d'une attente, un état de veille technologique. En tant que spectateur, le jeune homme revendique l'autonomie du cinéma par rapport à la littérature, qui si souvent l'asservit. De manière visible, il cherche la définition d'un langage cinématographique, à ce moment-là seulement par l'image ; l'adhésion immédiate au sonore, lorsqu'il se présenta, se comprend dans la continuité de cette recherche d'une spécificité cinématographique.

À peine entrait-il dans la carrière que le cinéma parlant justement le happa. Un jeune producteur de son âge, Pierre Braunberger, retour d'Amérique, peut-être le seul, en 1928, à croire que le parlant serait irrésistible, tourne le premier film parlant et chantant français — en Angleterre ! Le succès fut tel que Roger Richebé, qui possédait ou contrôlait un important circuit de salles dans le Midi, sentant la bonne affaire, s'associe au premier, et construit un studio à Billancourt, pourvu des derniers perfectionnements, dans le but de produire quatre ou cinq films par an, et se hisser par là au rang des plus grands, juste derrière Pathé et Gaumont — un pari gagné dès 1931¹. Les « frères Allégret », piaffant d'impatience, et disponibles à point nommé pour l'aventure. Ils font équipe ; dans les génériques, leurs noms se mêlent ; ils sont engagés, sur des postes d'assistants, bons à tout faire, et en particulier des courts métrages d'une vingtaine de minutes, destinés aux programmations de première partie. La recette était courte et carrée : une vedette de théâtre, sous contrat pour une dizaine de films — en l'occurrence, Fernandel — la réutilisation des décors montés pour les grandes productions, ainsi que des restes de pellicules ; au total, un prix de revient insignifiant. Il se tourna en un an quatorze de ces produits bâclés à la chaîne, dont probablement six échurent à Marc³. Sa chance personnelle se produisit sur le tournage de *Le Blanc et le noir* : la colère improvisée du réalisateur, R. Florey, fâché contre la lésinerie de la production, et qui prétend se retirer du film, à

1. R. Richebé, *op. cit.*, p. 89.

2. *Ibidem*, p. 59.

3. *Ibidem*, p. 63.

seule fin d'être rappelé. Mais le producteur entend qu'on le respecte, et c'est tout bonnement l'assistant qui finit le film. Comme il a montré ses preuves en la circonstance, pour le suivant, *Mam'zelle Nitouche*, en 1931, Marc Allégret passe réalisateur en titre.

À dater de ce jour, se produit un enchaînement pathétique : une succession accélérée et un asservissement ; deux autres années de délire pendant lesquelles le jeune cinéaste est condamné à produire et condamné au succès, bientôt étouffé par ses succès. Les grandes ambitions, les exigences consignées dans les textes critiques des années précédentes fondent devant les exigences du marché, devant la nécessité de foncer le plus hâtivement possible dans la brèche ouverte par le parlant, qui semble défaire toutes les spéculations échaffaudées précédemment. Le drame, au fond, de cet enfant chéri des années trente, c'est que préparé pour un premier métier, le cinéma muet, il est précipité dans la pratique d'un art nouveau, avant qu'il ait pu, qu'on ait pu réfléchir les enjeux, les modalités et les conséquences d'une si considérable novation. Ses articles sont là pour montrer qu'il eût aimé prendre son temps, mais la technique mène le jeu. On s'engouffre dans le théâtre filmé, le film chantant, l'opérette. Cette allure vertigineuse conduit Marc Allégret au sommet : *Fanny*, la suite du *César* de Pagnol, raffle un succès d'audience, par ce supplément de parlant qu'offrait l'accent méridional. « *Fanny* fut un triomphe », peut écrire avec émotion son producteur¹, « Seize millions de chiffres d'affaires en 1933 pour le stock de Braunberger-Richebé et vingt-deux millions pour la Société Pagnol grâce à *Fanny* ! » Il s'ensuivit deux ans de répit. Mais à partir de *Lac aux dames*, en 1934, Marc Allégret tourne au réalisateur suroccupé, sollicité, qui, bon an mal an, boucle ses deux ou trois films, sans discontinuer. Il n'est plus que cinéma, se laisse porter par le succès facile, par le film suivant, réunissant sous son nom les noms qu'il veut. S'il écrivait, s'il écrivait des lettres ressemblant à quelque chose, nous ignorons. Selon toute vraisemblance, il a détruit ses billets à Gide de cette époque, car il n'en subsiste aucun, comme pour biffer, peut-être, devant la postérité, une partie de lui qui n'était plus ou se survivait, mais il a préservé celles de l'indéfectible ami. On n'en peut donc juger avec certitude : était-il persuadé que, faute d'être ce qui s'appelle *rédi-gées*, faute de temps, ces lettres qui ont existé étaient insignifiantes et ne méritaient pas de passer le temps de leur utilité ?

Il est difficile de croire, dans les conditions de bousculade où il travaillait, que le cinéaste avait le loisir de sélectionner ses sujets avec atten-

1. *Ibidem*, p. 95.

tion. Une ligne de force pourtant paraît se dégager : spontanément, il était plus à l'aise dans la comédie légère que dans les grands sujets. *Julietta*, en particulier, a quelque chose d'un Marivaux simplifié et de comique souligné, qui suggère une atmosphère de grâce et de bonne humeur dans laquelle le réalisateur eût pu briller, si le temps et les moyens avaient été donnés. Mais, au-delà de considérations sur ses débuts à la fois si faciles et dangereux, il faudra du temps, si l'on ne se satisfait pas des occasions saisies ou des hasards de la production, il faudra du temps pour ajuster et tenir, en une appréciation équitable, les deux bouts d'une carrière contrastée qui commence dans le sourire avec *Mam' zelle Nitouche* et finit dans les larmes avec *L'Amant de Lady Chatterley*.