

Marc Allégret critique : exercices de formation

par
DANIEL DUROSAY

I

Sans être de haute volée, l'article de Close Up appartient à la période de formation du cinéaste, qui s'étend de 1924 à 1930, entre le premier apprentissage empirique de la caméra quelques mois avant le départ pour le Congo, et l'engagement du débutant par la Société Braunberger-Richebé, dont il va devenir, pendant deux années frénétiques, de 1930 à 1932, un des fournisseurs attirés. Cette chronique — on en relève quelques autres dans La Revue européenne, en avril, puis en juin 1928, comme celle que nous reproduisons à la suite, mais rien de plus pour les années 1927 et 1929 — illustre l'aspect théorique et réfléchi de cette formation, en quête de références. Depuis le succès d'estime, fort confidentiel, recueilli par son Voyage au Congo, en juin-juillet 1927, Marc Allégret progressait lentement, et classiquement, par quelques documentaires de court métrage (un en 1927, deux en 1928), qui devaient lui laisser bien du temps libre, et procurer peu de ressources. La voie des comptes rendus était une façon de se faire connaître et produire quelque argent, en attendant des propositions plus concrètes.

Gide ne se contentait pas de seconder ces ambitions, en fournissant des scénarios — certain Oroscope, qui n'eut grâce et ne trouva preneur, figure en annexe de sa lettre à Marc du 1^{er} juillet [1928], ainsi que le mythique Papoul ou l'Agadadza, produit par Pierre Braunberger en 1929, qu'il dit perdu depuis la dernière guerre, et auquel l'écrivain, selon lui, aurait collaboré. À n'en pas douter, dans ces années incertaines, Gide engageait aussi le jeune homme vers cette voie parallèle de la presse spécialisée. Du moins peut-on le penser, à lire une autre de ses missives, un peu postérieure au texte ici retenu, puisqu'elle date du séjour à Gréoux-les-Bains, 5 juillet [1929] :

Dearest

Le Grix souhaite de toi, pour la Revue Hedomadaire, un article

documenté, explicatif et critique (et intéressant) sur la question du continement en matière cinématographique. Il m'a demandé ça sans nulle provocation de ma part : je veux dire : demandé si tu n'étais pas particulièrement qualifié pour exposer cette question à ses abondants lecteurs.

J'ai dit que je t'en parlerais au plus tôt ; ai failli t'envoyer une dépêche à ce sujet, mais craint de donner à cela un caractère d'urgence excessif. Simplement Le Grix le souhaite : le plus tôt possible. — Je t'engage vivement à accepter, à écrire aussitôt à François Le Grix, *Revue Hedomadaire*, rue Garancière, et à lui demander s'il n'y aurait pas lieu de parler également des films sonores et parlants. Si cela ne mériterait pas un second article ? pour ne pas encombrer le premier. Et peut-être cela ferait-il le début d'une chronique régulière, qui te donnerait peu de peine et beaucoup de crédit. Penses-y tout aussitôt et va en parler à Le Grix dès ton retour de Paris [sic].

N'ai pas abordé la question rétribution.

Ai rêvé cette nuit que tu acceptais à la grande joie et réjouissance générale ¹.

Un an plus tôt, il ne s'agit pas encore d'une de ces grandes revues parisiennes, mais bien d'un tout nouvel organe de cinéma : Close up, publication internationale, de création récente (1927), et de diffusion restreinte, éditée en Suisse par Pool, à Territet. Sa direction était anglaise (K. Mac Pherson, assisté de Bryher), mais elle visait également le public français, auprès duquel elle affichait un correspondant : Marc Allégret précisément, qui lui donna quelques textes, de manière irrégulière. L'anglais prédominait nettement dans les sommaires, mais chaque numéro présentait toujours un ou deux articles en français ; on y trouvait, par exemple, les signatures de Jean Prévost et Freddy Chevalley. Elle était imprimée en France, chez Maurice Darantière, à Dijon, assez luxueusement, sur papier glacé, avec des cahiers de clichés extraits des films récents. Les abonnements (de 70 F par an) étaient reçus à Paris aux Librairies Gallimard, Flammarion et Shakespeare and Company. Adrienne Monnier et Sylvia Beach y faisaient la publicité de leurs librairies ; la Société Néofilm, qu'on trouve associée aux premières productions de Marc Allégret, et notamment au Voyage au Congo, se présentait comme un regroupement de jeunes producteurs sous la direction d'Alberto Cavalcanti. Pierre Braunberger, qui n'avait guère plus de vingt-cinq ans à l'époque, s'y affichait également comme distributeur. Ces indications suffisent à préciser le public visé (une élite avertie, une jeunesse passionnée) et le niveau d'intervention : Close up était une revue

1. Inédite, archives particulières.

de réflexion esthétique et critique de belle tenue sur l'art cinématographique¹.

Le sujet de la chronique porte, pour l'essentiel, sur un film : Maldone, intéressant à bien des égards, par son réalisateur, Jean Grémillon, et par son producteur, Charles Dullin, en pleine affirmation de son talent. Depuis 1921, les ambitions de ce dernier ne cessent de s'élargir : cette année-là, il crée une école de comédiens, l'Atelier, qui correspond à ses projets de renouvellement dans l'interprétation et qui donne des spectacles d'essai en province et dans de petites salles parisiennes. En 1922, il loue le Théâtre Montmartre, et entame la première de ses dix-huit saisons qui allaient notamment faire connaître Pirandello au public français et porté Volpone au triomphe. La création en 1927 d'une société de production — les Films Charles Dullin — est une autre extension de cette activité multiforme ; elle est généralement peu étudiée dans les biographies courantes de l'acteur, sans doute parce que son activité fut trop brève, limitée peut-être à l'année de sa création, étranglée par les finances fragiles de la troupe et l'insuccès de son premier film. Monique Surel-Turpin, dans son Charles Dullin², affirme que l'acteur n'était venu au cinéma, à contre cœur, que pour renflouer les finances désastreuses de son théâtre. Toujours est-il qu'en 1924, il avait campé un Louis XI inhabituel, rayonnant de jeunesse et d'intensité dramatique, dans un film à grand spectacle et somptueux effets de mise en scène, réalisé par Raymond Bernard : Le Miracle des Loups. L'intrigue retraçait l'affrontement du roi de France avec Charles le Téméraire : 10 000 figurants avaient été engagés pour le tournage des combats devant Carcassonne, et 2 000 cavaliers pour la bataille de Montlhéry. Ce film de prestige fut un des premiers à être présenté en gala à l'Opéra. Il avait laissé une trace dans les mémoires, — et dans celle d'Allégret. On le sonorisa en 1930. Le succès avait été tel que, dans la foulée (1926), Dullin avait accepté de revenir dans une autre réalisation de R. Bernard, Le Joueur d'échecs, dont l'action se déroulait à la cour de

-
1. Une réimpression à l'identique des années 1927 à 1932 a été produite à New York : Arno, 1973, 10 volumes (I, 1927 ; II et III, 1928 ; IV et V, 1929 ; VI et VII, 1930 ; VIII, 1931 ; IX, 1932 ; X, 1933), avec une introduction par Herman Weinberg, et un index dans le vol. X.
 2. Louvain : Éd. des Cahiers Théâtre Louvain, 1985, 387 pp. Voir notamment aux pp. 40 sqq., et, dans le chapitre « Dullin et le cinéma », pp.204-5, une mention fugitive de l'épisode, sans indication de capitaux, ni durée de l'entreprise.

Catherine de Russie. Du coup, l'acteur s'était passionné pour le cinéma, et la société de production en était résultée, dans une intention d'art évidente dès l'origine. Il n'en sortit que deux films, semble-t-il, et tous deux de Grémillon : Maldone, ainsi qu'un court métrage expérimental.

Le scénario de Maldone était dû à Alexandre Arnoux, jeune écrivain débutant, qui avait déjà collaboré quelques années plus tôt avec Dullin pour un spectacle intitulé : Moriana et Galvan. Sa passion pour le cinéma allait bientôt le conduire à la direction d'un hebdomadaire spécialisé — Pour Vous — lancé en 1928, par L'Intransigeant, où il serait un observateur attentif de l'apparition du parlant. Le décorateur était André Barsacq ; les interprètes, Dullin et sa troupe, Génica Athanasiou (l'Antigone de Cocteau), et Annabella. Quant au réalisateur, il s'agissait aussi d'un quasi débutant. Jean Grémillon, né le 3 octobre 1901, avait en effet 26 ans, un an de moins que Marc Allégret, lequel devait regarder avec la curiosité qu'on imagine, et sans doute un peu d'envie, la promotion de son contemporain à la réalisation d'un film de long métrage, dans des circonstances si favorables. Car jusque là, c'est-à-dire depuis son premier film en 1923, Grémillon avait dû se contenter, comme les autres, de courts métrages sur le revêtement des routes, l'industrie textile ou la formation des facteurs. Avec cela, lui aussi avait complété quelques programmes du Vieux Colombier de Jean Tédesco, — où le Voyage au Congo avait été présenté. Maintenant, le documentariste se trouvait propulsé dans l'univers plus lumineux de la haute création, sous le patronage d'un des maîtres de la scène. De toute évidence, dans une réflexion sur la carrière à venir, Maldone devait constituer pour Marc un point de référence et peut-être un exemple : l'entreprise était marquée du sceau de la jeunesse — celle du scénariste, du réalisateur, et de leurs interprètes — et par ailleurs, une exigence de qualité artistique était formulée par l'engagement d'un scénariste. De par les conditions artisanales de sa production, ce film devait échapper à la production commerciale courante et portait des espoirs d'accomplissement esthétique.

Ce que pensa Allégret du résultat, on le vérifiera sur pièce. Il attendait une création cinématographique originale, il vit de la littérature adaptée, et même assez sommairement : le meilleur dans l'ordinaire, mais rien d'exceptionnel. L'erreur était aggravée par la longueur de la pellicule (3 800 m, ramenés plus tard, par l'exigence des distributeurs qui finirent par dénaturer l'ouvrage, à 2 800) — une ambition écrasante ! — et surtout, est-il souligné, par l'excès de virtuosité technique étouffant l'émotion. Cependant l'amateur d'images ne marchandait pas son admiration pour la qualité des paysages sur pellicule panchromatique — une

*révolution technique sur laquelle Allégret prend parti, qui s'imposait définitivement en 1927, après plusieurs années où son usage n'avait cessé de gagner, entraînant, dans l'éclairage, le passage de la lampe à arc à la lampe à incandescence*¹. On voit bien, à le lire, dans quelle direction se cherche le futur réalisateur : l'autonomie, par rapport au roman, d'un sujet propre au cinéma ; une demande plus subtile que des intrigues primaires ; une mesure dans la longueur et la durée ; la beauté des images ; l'affût technologique.

Sans doute, la déception permet-elle de comprendre l'ouverture finale de sa chronique, sur La Passion de Jeanne d'Arc, comme un report d'espérances. Ce que Maldone n'avait pas donné, le critique l'attendait désormais de ce film. Une telle échappée permet de comprendre l'impatience du spectateur en puissance, devant une sortie encore lointaine. Il fallut en effet deux ans de tournage (1926-1928) à C. Dreyer pour mener à bien son travail, attendu comme un chef d'œuvre. On juge, en ce cas, quelles rumeurs, pour une fois élogieuses et justifiées, anticipèrent, dans les cercles les plus avertis, l'admiration du public.

De façon marginale enfin, un détour de l'article qu'on va lire permet de trancher définitivement un point de documentation que nous avons laissé en suspens dans notre introduction aux Carnets du Congo², et dont nous avons repris la discussion dans un article du BAAG³ : savoir s'il avait existé ou non, pour les tournages du Voyage au Congo, un appareil de cinéma, distinct du Sept-Debrie, très portable et léger, mais limité dans ses possibilités, le seul, en tout cas, à être nommé dans les papiers du cinéaste. Eussions-nous connu à l'époque ces confidences polémiques sur le Parvo Debrie, que notre hésitation, sans conteste, eût été levée, autrement que par des déductions.

1. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, t. 3, 1973, pp. 488-547.

2. Marc Allégret, *Carnets du Congo*, Presses du C.N.R.S., 1987, [rééd. 1993], notamment pp. 46-54.

3. « Images et imaginaires dans le Voyage au Congo : un film et deux auteurs », *BAAG*, n°80, octobre 1988, pp. 9-30, et notamment p. 12.

Notes sur quelques films : *Maldone*

par

MARC ALLÉGRET

Après le succès personnel qu'il remporta dans *Le Miracle des Loups* et dans *Le joueur d'Échecs*, Monsieur Charles Dullin a fondé une Société de Production : « Les Films Charles Dullin ».

Cette société a présenté son premier film : *Maldone*.

J'aimerais bien faire entendre avant de parler de ce film que, malgré tous ses défauts, *Maldone* est un film intéressant, qui fait honneur à la Société qui en a entrepris la réalisation. Les auteurs sont, par leur culture et leur intelligence, bien supérieurs à la plupart des réalisateurs, dont l'esprit primaire et prétentieux rend tant de films insupportables. C'est pourquoi nous attendons plus d'eux que des autres, et que nous les critiquons plus sévèrement.

Quand les metteurs en scène se persuaderont-ils qu'un bon scénario est aussi important qu'une bonne réalisation ? M. Dullin semble l'avoir compris. Au lieu de s'adresser à un scénariste quelconque il a demandé un scénario à un jeune écrivain fort estimé : M. Alexandre Arnoux. Est-ce le premier contact de M. Arnoux avec le cinéma ? ou est-ce vraiment ainsi qu'il conçoit le cinéma ? Le scénario qu'il a donné me semble fort peu « cinéma ». C'est de la littérature, et pas de la meilleure. À voir le film on a peine à croire qu'il a été fait d'après un scénario « original » et que ce n'est pas là une adaptation trop fidèle d'un roman.

À la suite d'un coup de tête, un fils de famille, Olivier Maldone, a quitté la maison paternelle, il s'est fait roulier. Les jours se suivent, les jours se ressemblent : Maldone, insouciant, conduit ses chevaux, qui tirent les lourds chalands sur les canaux. Le soir, dans les auberges, il aime à boire, à danser, à courtiser les filles. Il est heureux. Le jeune frère de Maldone, le dernier descendant de la famille, est tué dans un accident. Le domaine va-t-il rester sans héritiers ? Un vieux serviteur part à la recherche du fils prodigue, le retrouve, le ramène. Cinq années passent... Nous retrouvons Maldone riche, marié, père d'un enfant. Mais Maldone s'ennuie. Il est prisonnier de sa richesse. La vie paisible et monotone d'un petit château de province lui est insupportable. Il songe à la belle bohé-

mienne qu'il a rencontrée autrefois, près d'une écluse, à sa vie errante... Il reprend ses habits et abandonne la maison pour la seconde fois.

L'idée centrale du sujet est belle et intéressante. Mes critiques vont à la façon dont elle a été traduite à l'écran. Je n'aime pas non plus beaucoup cette division de l'action en deux parties que sépare un intervalle de cinq années pendant lesquelles nous perdons de vue le héros. Il aurait été intéressant de voir, d'entrevoir la transition, la réadaptation. Du moment que nous retrouvons Maldone cinq ans plus tard, nous devinons sans grand effort que, comme il était pauvre et heureux dans la première partie, il va être malheureux maintenant qu'il est riche, dans la seconde. Présentée ainsi, cette seconde partie est bien banale et conventionnelle. Pourquoi Maldone s'est-il laissé enchaîner ? Comment, peu à peu a-t-il lui-même forgé ses chaînes ?

Le réalisateur, Monsieur Jean Grémillon, est un jeune metteur en scène, dont nous avons déjà vu *Tour au Large*, un petit film d'étude sur la mer, qui a passé au Vieux Colombier. Grémillon est un technicien de premier ordre. Mais comment n'a-t-il pas compris que pour un sujet de ce genre, tout à fait d'émotion et de poésie, un peu de cœur remplaçait souvent avantageusement l'habileté ? Il nous a donné une éblouissante démonstration de sa virtuosité, mais qui fait le plus grand tort à l'ensemble du film. *Maldone* est une carte d'échantillon de tout ce que l'on peut faire avec un appareil. Rien ne nous a été épargné. Un film de virtuosité pure serait fort intéressant à condition qu'il ne dure pas plus d'une demi-heure ; mais au cours d'un film la recherche de l'angle pour l'angle devient horripilante. Et quelle erreur, au point de vue « art », comme au point de vue commercial, d'avoir présenté un film de 3.800 mètres. Les spectateurs qui avaient bien « tenu » jusqu'à l'entracte, dont le moral et l'opinion étaient à ce moment assez bons, sont sortis, à la fin, excédés, abrutis, soûlés. Il faut savoir choisir. Que de choses inutiles à élaguer ; des choses qui, je le sais, sont excellentes en elles-mêmes, mais qui font poids mort, qui entravent le développement du film. Si j'insiste un peu sur ce point c'est que nous attendions beaucoup du film de cette société, la première qui ait à la fois des directeurs de valeur et les capitaux suffisants pour mener à bien une œuvre importante. Nous avons été un peu déçus de voir un film dont l'émotion vraie est à peu près absente, un film de démonstration technique qu'une autre société aurait sans doute pu faire aussi bien.

Je dis : « sans doute », il est vrai, car jamais encore je n'ai vu une photographie plus belle que dans *Maldone*. C'est une éclatante démonstration des qualités de la pellicule panchromatique et il faut féliciter sans réserves les techniciens qui ont assuré les prises de vues et ont su réaliser

une bande d'une aussi remarquable égalité dans sa qualité. Parmi les extérieurs, tous très beaux, je voudrais citer cette étonnante vue du début : la grande route blanche, interminable, sous un ciel d'orage, et qui montre bien quels effets pathétiques on peut tirer d'un simple paysage. C'est un film qui sera pour beaucoup une révélation de ce que l'on peut obtenir dans le domaine de la photographie pure ; dans l'interprétation photographique d'un paysage, d'une nature morte ou d'un visage.

*

Je saisis cette occasion pour répondre à Mr. O. B. qui dans son article *Vision d'histoire* paru dans *Close Up* de février, critique Léon Poirier, la pellicule panchromatique et l'appareil Debrie¹. Je n'ai pas à défendre M. Poirier, qui a toute une œuvre derrière lui, et dont *La Brière*, tournée en 1924, a été une sorte de chef d'œuvre photographique.

Apprenons cependant à Mr. O. B. que la pellicule panchromatique exige l'emploi, dans de fréquentes circonstances, de filtres de couleur. Ce n'est pas seulement pour avoir l'air savant devant les curieux qui viennent assister aux prises de vues (et qui empoisonnent les metteurs en

1. On lisait en effet dans l'article en langue anglaise de O. B. (Oswell Blakes-ton ?) à propos de la photographie dans *Vision d'histoire* : « Les négatifs obtenus à l'aide d'électrodes jaunes et bleues paraissent plutôt durs. / Enfin, le Debrie. En dépit du mouvement intermittent dans la fenêtre [*gate*] incorporé aux derniers modèles, nous ne nous y fions guère. Nous avons souvenir de poussière dans les rebords en velours des magasins, et même le plus fidèle partisan du Debrie admettrait que les magasins constituent la partie faible de l'appareil. J'espère que *Verdun* n'est pas entièrement rayé. Je suis sûr qu'il ne le sera pas — mais je suis certain qu'une partie le sera ; un point que j'aurais pu utiliser à l'appui de mon développement relatif à l'étrange indifférence des Français aux défauts réels de l'appareil. » *Close Up*, february 1928, pp. 20-1, traduit par nous. Une note de l'éditeur (Marc Allégret peut-être) rétorquait ce commentaire vengeur : « C'est un point de vue. Il y a l'autre. J'ai utilisé un Debrie, modèle L pendant de nombreux mois, avec une admiration croissante. Des centaines de mètres de négatifs sont passés à travers lui, et pas une seule fois le moindre soupçon de rayure. Bien plus, je n'ai jamais constaté que les rebords en velours des magasins soient particulièrement exposés à retenir la poussière ; simplement, ils ont été brossés les trop rares fois où je les ai nettoyés et vérifiés. Le magasin du Debrie n'a pas causé le moindre incident. J'ai essayé plusieurs marques de caméra, et, en fonction de mon expérience, je recommande toujours le Debrie » (traduit par nous).

scène) que les opérateurs s'en encombrant. Il peut lire à ce sujet un petit livre édité par la maison Kodak et qui est fort bien fait.

Quant à ce que dit Mr. O. B. de l'appareil Debrie, c'est tout simplement ridicule. Le *Parvo* n'est sans doute pas parfait, mais c'est déjà un miracle d'avoir pu réunir tant de précision et tant de solidité. Mon *Parvo* s'est promené pendant 10 mois sur la tête d'un porteur, au centre de l'Afrique, exposé à toutes les intempéries, et il n'a pas « bougé ». Je n'ai pas eu un mètre de rayé. Les rayures, quand il y en a, proviennent d'une négligence ou d'un manque de soin de la part de l'opérateur ? Elles sont dues, non aux velours, mais à ce que les glissières de fenêtre sont en mauvais état.

*

Carl Th. Dreyer, a terminé le montage du film auquel il travaille depuis plus d'un an : *La Passion de Jeanne d'Arc*. Dreyer a travaillé à son film dans le plus grand secret. Non pas le secret des gens qui veulent faire du mystère pour intriguer, le secret « d'échos de publicité ». Mais le secret des gens qui savent ce qu'ils veulent faire et qui se soucient peu de se laisser déranger par les importuns. Il n'est pas dans mon habitude de louer des films avant de les avoir vus, mais le sérieux, l'amour que Dreyer a apporté à son travail, lent et méthodique me portent à espérer beaucoup de ce film. Le scénario retrace la dernière journée de la vie de Jeanne d'Arc, et sa mort. Il se passe tout entier en 24 heures, commence par le dernier interrogatoire que les juges font passer à Jeanne dans la chapelle et se termine par la mort sur le bûcher. Il n'y aura pas de grands décors, de grandes reconstitutions. Dreyer a voulu faire une chose directement humaine dans laquelle le cœur soit pris et broyé, comme si l'on assistait, par indiscrétion, à une chose à laquelle on n'a pas le droit d'assister.

Close Up, juin 1928, pp. 68-73.

II

On peut être surpris que le responsable d'une « chronique cinématographique » dans une revue à grand tirage entretienne ses lecteurs d'un petit film confidentiel, dont le souvenir s'est effacé sitôt après qu'il eut paru. Qui était ce M. Paton, auteur d'un Préméditation disparu sans laisser aucune trace dans les histoires du cinéma, pas plus que lui, nous ne savons. Mais ce jeu de hasard est évidemment le lot de la critique au jour le jour. Il est clair qu'en rédigeant ces chroniques, le jeune homme était moins conduit par la conscience d'un public à informer, que par l'empressement de manifester ses propres goûts, identifiés à ceux d'un public passionné. Parce qu'il brûle lui-même de tenter l'expérience, il choisit pour sujet de sa chronique un film expérimental : réalisateur inconnu et probablement débutant ; absence de vedette — l'auteur est aussi l'interprète ; noble ambition du sujet (la création littéraire ; même envisagé d'un point de vue comique, un sujet de cet ordre échappe assurément au vulgaire). L'appréciation qu'il fait du film est essentiellement technique : image, montage. Quant au contenu, on retiendra qu'il apprécie le comique à la Charlot. Longtemps et souvent, Marc Allégret sera le cinéaste de la bonne humeur.

Il ne loue d'autant plus cet essai, on le comprend, que pour repousser, à l'autre extrémité de l'article, l'exemple même du cinéma commercial, celui qu'on tourne avec de grands moyens, comme ceux de la Francofilm, épinglée à la sortie du dernier film de Léonce Perret. Léonce Perret (1880-1935) était un vétéran de cette jeune industrie cinématographique. Ses débuts comme acteur chez Gaumont remontaient à 1908. Avant la guerre, avec la série des Léonce, justement, il était devenu un fameux personnage. Parti aux U.S.A. en 1917, il en était revenu, en 1921, réalisateur, imprégné des pratiques commerciales de là-bas, peu regardant sur les scénarios, vulgaires parfois. En France, il avait enchaîné, sans qu'on le remarquât, plusieurs titres : Koenigsmark (1923), Mme Sans-gêne avec Gloria Swanson (1925), La Femme nue (1926), Morgane la sirène (1926). Ce qui aggravait son cas, dans La Danseuse Orchidée, c'est qu'on voyait les ficelles : les comportements stéréotypés, soulignés d'un haut-le-cœur par l'impitoyable esthète. En somme, ce presque quinquagénaire fatigué cumulait sous son nom ce qu'il fallait pour faire une confortable tête de turc.

Entre l'avenir et le passé, entre l'expérimental et le commercial, c'est le prosélyte qui s'exprime, l'adepte de la secte, l'abonné du Ciné-club et de La Tribune Libre du cinéma, — dont il attribue la paternité,

par distraction sans doute, ou faute de vérification, parce qu'à son origine l'entreprise relevait des Beaux-Arts, au peintre déjà célèbre ; mais les historiens du cinéma parlent d'un Charles Léger¹ ; ce Charles était peut-être le frère de Fernand ; sûrement, il n'était pas Fernand. La Tribune Libre du cinéma avait été fondée en 1924 ; sa fondation avait donc précédé celle du Ciné-Club de France, qui résulta en 1926 du regroupement de plusieurs associations identiques. Elle était animée par une nouvelle génération de cinéphiles, comme M. Carné et J. Dréville ; Jean Mitry en fut le secrétaire de 1927 à 1932. Elle avait été la première à mettre en place, de manière systématique, le triple rite : présentation-projection-discussion, qui allait devenir la règle de fonctionnement des ciné-clubs. L'entreprise a ceci de notable encore que son répertoire pourvoie de références prestigieuses le cinéaste en formation, ainsi plongé dans le vivier le plus effervescent du cinéma français. Tous les titres mentionnés, sont des films récents et de qualité. Ils font de La Tribune Libre du cinéma un lieu de curiosités, de recherches et de novations, un organisme, dirions-nous, « d'art et d'essai », doté d'une belle indépendance d'esprit à l'égard des idéologies : libre, on le présume, doit s'entendre en son nom comme affranchi, comme frondeur, en litige sans doute avec la censure, qui freinait en particulier la diffusion des films soviétiques. Les programmes (les authentiques et les réclamés, car cette chronique est un peu le livre d'or d'un cinéma rêvé) empruntent aux trois productions nationales les plus riches du moment : l'épopée américaine, avec ses grands paysages, ses drames de l'histoire contemporaine, ou ses aventures picaresques (Naissance d'un nation, La Toison d'Or, Trois sublimes canailles) ; le drame social ou les recherches expressionnistes visuelles de l'Allemagne d'après-guerre (Die Liebe der Jeanne Ney, Les Aventures d'un billet de banque) ; enfin le film soviétique à contenu révolutionnaire, vivement préoccupé, lui aussi, des problèmes théoriques. Ce n'est pas tant du côté des contenus qu'il faut chercher le point commun, s'il en est, de ces trois cinémas ; l'important, pour ce muet qui livre ses dernières splendeurs, c'est l'image, plus sponianée chez les Américains, fortement théorisée chez les Russes. En particulier, l'impact du cinéma soviétique, avivé par les interdictions, se mesure à l'écho provoqué

1. Pierre Leprohon, *Histoire du cinéma muet. Vie et mort du cinématographe (1895-1930)*. Éd. Aujourd'hui, rééd. 1982, p. 187. Voir aussi : Vincent Pinel, *Introduction au Ciné-club. Histoire, Théorie, Pratique du ciné-club en France*. Paris : Les Éditions ouvrières, 1964, p. 28.

par la projection en août 1926, dans une salle du Ciné-Club¹, du Cuirassé Potemkine, dans des conditions ultra-confidentielles, lors d'une projection unique, sur invitations, devant un public trié sur le volet. On relève avec intérêt que La Revue européenne, où Marc Allégret choisit de collaborer, venait précisément de s'illustrer, de se placer en pointe, par son ouverture à l'égard du cinéma, en s'emparant de l'événement Potemkine : elle avait lancé, dans ses livraisons de mai et de juin 1927, un large débat, enquêtant auprès des milieux intellectuels à propos de cette projection élitiste, et en faveur d'une diffusion plus large. La réponse allait peut-être venir de la fondation, encore en 1928, du premier ciné-club de masse — Les Amis de Spartacus — qui, en cinq mois d'existence, car il fut suspendu par sa police pour avoir contourné la censure, comptait pas moins de 80 000 adhérents. Il avait eu le temps de projeter à de nombreuses reprises Le Cuirassé Potemkine, mais aussi La Mère et Les Derniers jours de St Pétersbourg².

Face à cette avalanche de titres étrangers, la production française, dans ce catalogue, fait bien piètre figure. Un nom se profile pourtant, et c'est le bon : René Clair, pourfendeur de la médiocrité commerciale, et porteur des aspirations à l'art. Ce second article vérifie l'étendue des connaissances filmiques du jeune homme, son envie de connaître toutes les contrées du cinéma, et l'inflexion esthétique de ses ambitions. Après ces examens, la même question fait retour : a-t-il été frustré de la carrière pour laquelle il partait ? Faut-il placer les nobles exigences dont il fait montre avant que d'y entrer, au rang des illusions perdues ? Ou bien font-elles partie de l'univers foudroyé du muet ? Comprendons la stupeur d'esprits théorisant depuis dix ans sur l'art du cinéma comme imaginaire en délire (non sans liens avec l'inconscient qui fait surface à même époque) et comme image quintessenciée ; tant de spéculations fauchées en plein vol ; et la troupe esthète désarçonnée par l'invasion du parlant, qui remet tout à zéro.

[D.D.]

-
1. Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 5 : *L'Art muet (l'après-guerre en Europe)*, 1919-1929. Denoël, 1975, p. 401.
 2. Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 30.

La *Tribune Libre du Cinéma* présente, dans une de ses dernières séances *Préméditation*, un petit film (d'une demi-heure environ, réalisé avec des moyens très réduits par un nouveau venu au cinéma : M. Paton.

Un écrivain à sa table de travail : il doit écrire une nouvelle. Mais de quoi parler ? Une idée se présente à son esprit ; il commence à la développer. Au bout de quelques lignes (car on voit l'auteur écrire : c'est là une des faiblesses du film ; il aurait fallu trouver un moyen d'éviter ces lectures qui sont toujours difficiles), l'inspiration l'abandonne, comment continuer ? L'écrivain déchire la feuille de papier et cherche un autre sujet. Après trois faux départs, comme l'inspiration se montre obstinément rebelle, l'écrivain s'assoupit sur son papier blanc. Pendant son sommeil les trois sujets abandonnés se développent simultanément, formant une unique et même histoire. Les situations compliquées auxquelles l'écrivain s'est achoppé, qui l'ont amené à renoncer successivement à ses trois sujets, vont se dénouer. Le financier acculé à la faillite va empoisonner sa pupille, dont il héritera ; le vagabond assassinera le financier pour le dévaliser ; l'agent arrêtera l'assassin et sera décoré de la légion d'honneur. Mais les trois personnages ont hérité du caractère indécis, hésitant, de leur auteur, sur le point d'agir ils renoncent à leurs projets, moitié par crainte, moitié par remords préventifs. De sorte qu'au moment où l'écrivain se réveille, ses « sujets » sont revenus au point où ils les avait laissés en s'endormant, et les feuilles froissées sont toujours sous sa table...

Le tout est très « farce », et c'est ainsi que M. Paton l'a compris. Il a joué lui-même les trois héros des sujets, et en a fait des personnages stylisés fort amusants, qui ont une certaine parenté avec les comparses des premiers films de Charlot

Je ne sais rien de M. Paton, ni son âge, ni ce qu'il a fait avant, ni ce qu'il compte faire plus tard. Mais je crois que *Préméditation* prouve exactement ce que son auteur a voulu prouver : qu'il a le sens du cinéma et des qualités de goût de tact et de discrétion qu'on ne trouve pas si souvent chez les metteurs en scène « consacrés ». Tout le début de son film, très visuel, est excellent. Le montage en est remarquable. J'ai moins aimé la scène du financier, avec sa photographie très plate, le « spot » sur le coffre-fort ouvert contenant les sacs d'argent, cela fait un peu « à la manière » des films d'avant-guerre. Dans l'ensemble, le film est fort amusant.

Plusieurs personnes m'ont demandé des renseignements sur *La Tribune Libre du Cinéma*. Fondée en 1925, au moment de l'Exposition des

Arts décoratifs par M. Fernand Léger, c'est une sorte de Club qui, tous les quinze jours, donne une séance (1) au cours de laquelle sont projetés deux ou trois films qu'il est impossible de voir dans les cinémas. M. Léger choisit, selon les disponibilités, soit un vieux film qu'il est intéressant de revoir, soit au contraire un film de jeune, soit un film interdit par la censure. Les membres de la T.L.C. ont ainsi pu voir dernièrement entre autres, *La Toison d'Or*¹, *Trois sublimes canailles*², *Dura Lex*³, et le fameux film soviétique *La Mère*⁴. La projection est suivie d'une discussion publique de ce film. Il faut bien avouer que, lorsqu'elles ne sont pas comiques, ces discussions sont le plus souvent, lamentables. Force est de constater, d'une façon réellement pénible, l'épaisseur des esprits, la stupidité du public.

Quelques jeunes gens essayent, presque à chaque séance, de soulever des idées nouvelles et de faire valoir d'intéressantes considérations. Il leur est difficile de se faire entendre. Et la lâcheté collective dont fait preuve ce public n'est pas la constatation la moins attristante que l'on puisse faire au cours de ces discussions. Je ne veux pas seulement parler

-
1. *White Gold* de William K. Howard (1927) d'après un scénario de Tay Garnett et Marion Orth, est un mélodrame américain, exprimant un désir de liberté et d'évasion, associant la beauté des paysages tranquilles et la violence des sentiments. Employé dans une ferme du Wisconsin à l'occasion de la tonte des moutons, un clochard séduit la femme du fermier, et tente de l'emmener avec lui. Après avoir délesté le fermier de ses économies, il renonce finalement à son projet, et repart seul sur la grand route.
 2. *Three Bad Men*, tourné en 1926 par John Ford, se présente comme une épopée picaresque de hors-la-lois recherchés, se mêlant à la ruée vers l'or qui, en 1877, poussa aux confins des plaines de l'Ouest des milliers de colons.
 3. *Suivant la loi* : drame psychologique du Russe Liev Kouliechov (né en 1899), son œuvre la plus importante de la période du muet, d'après un roman de Jack London (*The unexpected*). Après la guerre civile, Kouliechov a créé un laboratoire expérimental, regroupant de jeunes cinéastes, et s'occupant des problèmes théoriques de l'image.
 4. Film de propagande, d'après le célèbre roman de M. Gorki., réalisé par Vsevolod Poudovkine (1926), un des quatre grands du cinéma soviétique muet avec Eisenstein, Dovjenko et Dziga Vertov. Le succès du film fut égal à celui du *Cuirassé Potemkine*. Également théoricien du cinéma muet dans plusieurs articles, Poudovkine érige le montage en loi absolue, insiste notamment sur l'accélééré et le ralenti, ainsi que sur le gros plan.

des vingt officiers de réserve qui se précipitent à coups de cannes sur le malheureux jeune homme qui a, sur l'armée, une opinion qui leur déplaît ; mais bien de la couardise de ces gens qui n'oseraient pas répondre d'une façon ouverte et monter à la tribune, mais n'hésitent pas de bonne volonté à couvrir de quolibets et d'injures tel jeune homme intimidé de se trouver sur l'estrade.

Ceci ne diminue en rien l'intérêt des films présentés et le grand mérite de M. Léger. C'est un homme comme lui qu'il faudrait au Ciné-Club qui me semble bien malade, ou endormi, cette année. Il ne manque pas cependant de films intéressants à présenter. Nous aimerions voir ou revoir, en particulier : *Die Liebe der Jeanne Ney*¹, le dernier film de Pabst, interdit en France par la censure. *Les derniers jours de St-Petersbourg*², film russe de Pudowkin, l'auteur de *La Mère* (2). Le film de Viertel : *Les Aventures d'un billet de banque*³ ; *The Birth of a nation*⁴, de Griffith ; le film de Grune : *Die Strasse*⁵.

-
1. Tourné en 1927, d'après un roman d'Ehrenbourg, ce film de Pabst (1885-1967) retrace la dégradation d'une famille jusqu'à la ruine, et offre un constat social impitoyable.
 2. Destiné à célébrer le dixième anniversaire des journées de 1917, ce film fait partie d'une trilogie sur le thème de la prise de conscience révolutionnaire dans différents milieux sociaux. Il s'agit ici d'un jeune paysan devenu soldat, amené à quitter son village pour venir travailler à Saint-Petersbourg. Ignorant de toute politique, il y joue le rôle de briseur de grève. Envoyé au front dans les premiers jours de guerre, le héros connaît la vie des tranchées et côtoie de jeunes révolutionnaires qui lui ouvrent les yeux. En octobre 1917, revenu à Saint-Petersbourg, il livre avec eux l'assaut du Palais d'hiver.
 3. *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926), film formaliste et extravagant, sur un sujet de Béla Balasz, se rattachant au mouvement abstraitiste, est l'œuvre de Berthold Viertel (1885-1953), cinéaste d'origine autrichienne, plus tard réfugié à Hollywood, pour fuir les persécutions nazies.
 4. Film de très long métrage, au succès colossal, réalisé par D.W. Griffith (1915). Traitant de la guerre de sécession, et de la reconstruction du Sud, il est considéré comme la première épopée du cinéma américain.
 5. *La Rue*, film expressionniste allemand réalisé en 1923 par Karl Grune (1890-1962), où un médiocre fait divers prend les dimensions d'un drame social. Le personnage central est un petit bourgeois, fonctionnaire saisi par la débauche pour une nuit. Il subit l'appel de la rue, y rencontre des prostituées qui l'en-

M. Léonce Perret est sans doute le metteur en scène français dont le nom est le plus « commercial ». Son dernier film *La Danseuse Orchidée* est une de ces superproductions qui tirent un titre de gloire d'avoir été tournées en 62 jours et d'avoir coûté *** francs. C'est malgré tout une bien pauvre chose, ce qui n'empêchera sans doute pas ce film d'être une bonne affaire pour la Francofilm. Mais si c'est là le genre de film qui doit être protégé par le décret et faire honneur à la France à l'étranger... Hélas ! « Il y a, grâce aux gens de cinéma, quelque chose de dégradant pour l'esprit dans presque toute représentation cinématographique », a dit René Clair.

Des choses comme le souper-orgie de la nuit de Noël sont d'un goût et d'une laideur intolérables. Le jeu des acteurs est bien médiocre. Est-ce leur faute ? On se rend compte que le metteur en scène s'est composé tout un alphabet de « réactions » qui doivent traduire les différents sentiments ; il n'y a plus ensuite qu'à puiser dans les casiers, comme le prote qui prend ses lettres pour composer un article. Chaque fois qu'un des acteurs est contrarié, par exemple, on lui fait froisser un papier. Cela arrive huit ou neuf fois au cours du film. Tout est à l'avenant. Était-ce bien nécessaire, de faire venir pour cela Ricardo Cortez de Hollywood ?

(1) Les séances ont lieu en soirée. La cotisation est de vingt francs. S'adresser à M. Léger, salle Adyar, square Rapp.

(2) Voir de belles photos de ce film dans le numéro d'avril de *Close Up*.

La Revue européenne, juin 1928, p.660-3.

traînent avec un vieillard, qu'elles tuent pour le dévaliser. Le protagoniste est accusé du meurtre, veut se pendre, mais est finalement sauvé par l'arrestation des coupables.