

H. AGEL

les grands cinéastes

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
RF

Editions Universitaires

9

les grands cinéastes

6231

16° V
5722

L - 14 4 1960 4629

DU MEME AUTEUR

Le cinéma a-t-il une âme?	(Ed. du Cerf)
Le cinéma et le sacré	(Ed. du Cerf)
Le prêtre à l'écran	(Ed. Téqui)
Le cinéma	(Ed. Casterman)
Vittorio de Sica	(Ed. Universitaires)
Précis d'initiation au cinéma avec Geneviève AGEL	(Ed. de l'Ecole)
Esthétique du cinéma	(Ed. Que sais-je?)
Miroirs de l'insolite	(Ed. du Cerf)
Robert Bresson	(Club du livre de cinéma)
Vittorio de Sica	(Club du livre de cinéma)
Jean Grémillon	(Club du livre de cinéma)

© Editions Universitaires

Henri Agel

les grands cinéastes

EDITIONS UNIVERSITAIRES
72, Bd. St Germain - Paris 5e

INTRODUCTION



Les meilleurs même des livres auxquels recourt le spectateur désireux de s'instruire n'établissent pas une ligne de partage assez sévère entre les auteurs qui semblent devoir être les futurs classiques de l'écran et les cinéastes dont l'éclat, après avoir brillé un certain temps, paraît voué à un déclin plus ou moins proche. En soixante ans, le cinéma a connu son Moyen Age, son Quattrocento, son Grand Siècle, toutes les métamorphoses que les Lettres et les Arts ont éprouvées en Europe durant un millénaire. Un courant du septième art vieillit presque aussi vite qu'une mode; une œuvre se fane en un moment. S'il est malaisé de se prononcer sur les réalisateurs qui œuvrent depuis 1940, il semble bien en tout cas que certains « anciens » bénéficient abusivement du lustre qui les a entourés pendant vingt ou trente ans : il est temps que l'histoire du cinéma entreprenne sa Querelle des Anciens et des Modernes. Et ceci d'autant plus que la confrontation d'octobre 1958 au Festival de Bruxelles, la liste des films figurant au palmarès et surtout le classement par ordre de mérites des principaux cinéastes du monde entier, semblent confirmer de la façon la plus nette la déficience des historiens : si la liste proposée par un jeune jury non-conformiste tout comme celle qui a été dressée dans le numéro 90 des « Cahiers du Cinéma » s'opposent si violemment à la sélection bruxelloise, c'est que les critiques patentés de la confrontation, à quelques exceptions près, apparaissent bien comme n'ayant ni vraie culture cinématographique ni critères sérieux d'appréciation. En revanche, les deux listes indépendantes sont celles d'hommes qui ont vu et revu beaucoup de films, les ont comparés et se sont fait une idée de ce qu'ils attendaient du septième art. Certes, ces deux listes divergent mais chacune d'elles offre au moins le mérite de comporter une certaine

unité et de grouper des œuvres qui ont d'autres qualités que d'avoir été programmées indéfiniment dans les ciné-clubs. Rappelons le contenu de ces trois sélections :

Jury officiel : Le Cuirassé Potemkine. La Ruée vers l'or. Le Voleur de bicyclettes. La Passion de Jeanne d'Arc. La Grande Illusion. Les Rapaces. Intolérance. La Mère. Citizen Kane. La Terre. Le Dernier des hommes. Le Cabinet du Dr Caligari.

Jury non-officiel : L'Atalante. L'Age d'or. Sherlock Holmes Junior. La Terre tremble. Rashomon, Hôtel des Invalides. L'Opéra de quat' sous. Les Nuits de Chicago. Petter Ibbetson. Les Raisins de la colère. Enfance de Gorki. Sourires d'une nuit d'été.

Cahiers du Cinéma : L'Aurore. La Règle du jeu. Voyage en Italie. Ivan le Terrible. Naissance d'une Nation. Monsieur Arkadin. Ordet. Contes de la lune vague. L'Atalante. La symphonie nuptiale. Les amants du Capricorne. Monsieur Verdoux.

Quelques critiques ont essayé de justifier l'académisme du palmarès de Bruxelles qu'accentue encore la saine audace des deux palmarès antagonistes de celui-ci, en affirmant que les historiens de la confrontation avaient mis en valeur les films « importants » et non point forcément les plus beaux ni les plus radieux. A ce titre, on accorderait dans le domaine littéraire au moins autant d'importance aux drames désuets de Victor Hugo qu'à un « Lorenzaccio » toujours jeune. Peu nous importe en fait que Le Cabinet du Dr Caligari ait une grande valeur historique si nous n'éprouvons point le désir d'aller le revoir alors que dix visions de L'Aurore entretiennent notre ferveur. Il apparaît bien que la seule façon vraiment efficace de classer ces films, ce soit de penser qu'à un certain état de la sensibilité et du goût modernes, qui est comme l'aboutissement et le dépassement de ces deux après-guerres, correspond un palmarès idéal qui ne s'accorde pas forcément avec l'admiration historique, louée par Renan.

Le rapprochement dans les deux listes «jeunes» de films anciens, comme La Symphonie nuptiale et d'œuvres relativement récentes comme Monsieur Arkadin permet de dégager un commun dénominateur à l'admiration d'un groupe et par là même de faire émerger certaines valeurs. Le disparate et le conventionnel du jury officiel sont stériles.

Les lignes de force qui animent les deux autres sélections sont vigoureuses et fécondes. Elles peuvent être frappées toutefois de caducité au bout d'un certain temps mais elles auront eu un rôle essentiel : contribuer à l'élaboration d'une esthétique, aider à définir l'essence du cinéma.

Dans l'excellent chapitre de La France et sa Littérature de Pierre et Jacques, Henry Bornecque intitulé « Le cinéma septième art » et dû à un critique dont on regrette de ne plus voir figurer le nom aux « Cahiers du Cinéma », Michel Dorsday, nous lisons ces lignes qui précisément cherchent à élucider le mystère du septième art : « Des origines à nos jours le cinéma créé aux Etats-Unis d'Amérique domine et n'a pas fini de nous apporter ses étonnantes leçons, mais sans doute, bien que né avant lui, ne serait-il pas ce qu'il est devenu sans l'homme allemand d'abord, le cinéma allemand ensuite. » C'est le même exégète qui écrit un peu plus loin : « Le romantisme allemand est le jalon indispensable à la compréhension du cinéma. » Cette vue s'accorderait bien avec celle que semble impliquer le palmarès des Cahiers qui donne à Murnau la première place. Des deux pôles qu'Edgar Morin voit confondus dans une sorte de synthèse héraclitéenne — réalisme, irréalisme — il semble bien, en fin de compte, que ce ne soit pas le réalisme — en tout cas le réalisme matériel — qui l'emporte : le cinéma de Griffith à Nicolas Ray, de Sternberg à Mankievicz, de Murnau à Mizoguchi, de Stroheim à Bunuel, le cinéma de Chaplin et celui de Borzage, le cinéma de Dreyer et celui de Bresson, le mode d'expression illustré par Gance et par Orson Welles, par Ophuls et Hitchcock, par Epstein, Vigo, Cocteau, Antonioni et tout récemment par Alain Resnais n'est pas l'art de la sécurité mais du vertige, pas le véhicule de la prose mais du lyrisme. Et ceux mêmes qui passent pour transmettre à travers lui le mouvement de la vie en train de se faire, Renoir et Rossellini, ne sont-ils pas les hommes dont le « réalisme » s'ouvre le plus amplement sur l'insondable devenir de la vie? Voilà bien pourquoi beaucoup d'entre nous préfèrent aujourd'hui Donskoï à Eisenstein et goûtent surtout du second Que viva Mexico.

Tout ce qui a été admiré au cours de la longue adolescence du spectateur de films — pour des raisons d'ordre plastique et architec-

tonique — risque dans un proche avenir d'offrir un intérêt essentiellement historique. Si on aime toujours Dreyer et Visconti, dans un demi-siècle, gageons que ce sera pour des raisons assez différentes de celles qui persistent encore en 1959. Dans ces perspectives, le cinéma russe, longtemps glorifié et dont au moins une idole vacille aujourd'hui, (Poudovkine) risque de s'éloigner de nous s'il reste fidèle à son passé : Quand passent les cigognes est déjà aujourd'hui un film qui date de vingt ans. Le cinéma français qui offre par ailleurs un sensible renouveau, ne cesse de commettre le péché d'académisme et son dernier « chef-d'œuvre » : Les Amants, en témoigne de façon éloquente. Feyder, Carné, Clair ne sont pas loin d'apparaître aux éléments les plus éclairés de la jeune critique comme de l'anti-cinéma. En revanche, le hiératisme d'Astruc, et, tout près de nous, le classicisme à la fois pudique et comme éclaté de Resnais dans Hiroshima, mon Amour, sont dignes d'admiration parce qu'ils sont sous-tendus par ce sens du tragique, cette vibration profonde, qui font trembler les fondements mêmes du sol et semblent bien être l'essence du mystère cinématographique. Ce mystère est présent au cœur du western, « le cinéma américain par excellence » dont la nature est profondément lyrique, comme dans la mélodie secrète du cinéma japonais. Il apparaît bien que, parmi tous les théoriciens du septième art, ce soit Jean Epstein qui ait vu le plus juste, en soulignant l'affinité du phénomène cinématographique, avec la mouvance et l'ambiguïté. Le grand public, lui, demande encore aux films d'être une suite de belles images, savamment articulées. Mais c'est un mode très élémentaire d'appréhension du cinéma que de rattacher implicitement le monde de l'écran à ceux du théâtre et de la peinture.

En fait, plutôt que de se complaire dans la distinction traditionnelle entre réalisme et onirisme, on peut se demander si la dualité du cinéma ne tient pas à la contradiction apparente qui vient de ses deux postulations fondamentales, l'une vers le mouvant, l'autre vers le permanent. Le film est fait d'une suite d'images, dont chacune existe avec son cadrage, sa lumière, ses visages, mais il est fait aussi de la coulée de ces images, de l'évanouissement de l'une dans l'autre. Ne peut-on dès lors se demander si la vérité du cinéma, ce ne serait pas de cerner un être, une permanence à travers un devenir et, en

même temps, de donner à cet être une modalité de vie sans cesse en mue qui la préserverait de la pétrification. Dès lors, les plus grands cinéastes apparaissent comme ceux qui ont su être de vrais contemplateurs : Flaherty, Murnau, Mizoguchi, Bresson, Rossellini, Bunuel, Vigo, Donskoi, parmi une vingtaine d'autres. Et ici une fois de plus le palmarès de Bruxelles est pris cruellement en défaut : non seulement il s'oppose de façon déconcertante à ce que pense toute une jeunesse mûrie à l'ombre des cinémathèques, mais il accorde une place de choix à des hommes qui voient pâlir leur étoile de jour en jour — sans doute parce que son brillant était emprunté comme l'éclat de Jézabel : Clair est classé 3me, Ford, 6me, Poudovkine, 10me, Carné, 15me. L'étrangeté de cette hiérarchie éclate quand on cherche le rang attribué à ceux que la jeune critique a redécouverts au cours de ces dix dernières années : Gance est 34me; Buster Keaton, 61me; Epstein, 66me; Ophuls, 68me; Borzage, 121me et Feuillade 125me. On est en droit d'estimer que les neuf dixièmes de nos juges n'avaient ou jamais vu les films de ces deux Maîtres ou les avaient vus dans leur enfance. Hanks obtient 8 voix alors que Wyler en a 30. Parmi les modernes, Hitchcock arrive 78me après Duvivier, Zinneman, Wilder, etc. Nicolas Ray et Mac Laren ne sont pas mentionnés. Soyons équitables et notons que Rossellini arrive 14me, Lang 16me et Bunuel 28me. On pouvait s'attendre à pis, ceci soit dit sans ironie.

François Truffaut avait donné, dans un numéro de « Arts » du mois de janvier 1958 la liste des « dix plus grands cinéastes mondiaux actuellement en exercice ». Il faisait suivre le nom de chaque auteur de sa date de naissance. Je recopie cette liste : Charlie Chaplin (1889), Jean Renoir (1894), Carl Dreyer (1889), Roberto Rossellini (1906), Alfred Hitchcock (1889), Josef von Sternberg (1894), Luis Bunuel (1900), Robert Bresson (1907), Abel Gance (1889) et Fritz Lang (1890). Il est intéressant de confronter cette liste de Truffaut avec celle du jury bruxellois et il me semble que la chose mérite encore plus d'attention depuis que le critique des « Cahiers » a pris place, avec Les Quatre cents Coups, dans le peloton de tête du jeune cinéma français.

En tout cas, c'est grâce à Truffaut, à ses camarades et à quelques-uns de ses aînés que le mouvement des idées s'est animé autour du cinéma au cours de ces dernières années, au moment même où

le renouvellement de la technique et de l'écriture cinématographiques faisait vieillir assez cruellement des films qu'on n'aurait guère osé discuter avant la guerre.

Aujourd'hui, les jeunes amateurs de cinéma, ceux qui dirigent un ciné-club au Quartier Latin ou dans un lycée de province, remettent sérieusement en question des « valeurs » naguère encore très cotées, comme Poudovkine, Ford, Pabst, Carné, Wyler. Il y a eu pendant l'entre-deux-guerres une sorte d'euphorie qui portait à se montrer bienveillant même pour le conformisme de la pensée et de l'expression (et je n'explique pas autrement la gloire abusive de Capra). Maintenant, une rigueur croissante chez les représentants de la nouvelle vague trouve dans la découverte de nouveaux créateurs, autrement plus solides que les anciens, des raisons de se détacher de ceux que l'habitude ou la paresse maintiennent au premier rang. Mais, dira-t-on, qu'est-ce qui nous prouve qu'ils ne sont pas eux aussi victimes de leur enthousiasme et que ces nouvelles idoles ne seront point découronnées dans dix ans? Sans doute, et l'histoire du cinéma devient alors non pas un musée aussi ennuyeux que le Louvre mais l'image d'un monde en expansion et en mue. Si nous avons ici sélectionné quelques-uns des cinéastes les plus récents, c'est donc sous bénéfice d'inventaire. Précisons toutefois que le choix final, fruit d'un grand nombre de sélections successives, s'est effectué à partir d'une enquête menée auprès de plusieurs critiques, d'un certain nombre de ciné-clubs et des milieux de l'IDHEC. Il y a donc dans notre « palmarès » tout autant le reflet d'un état d'esprit ou d'une ambiance que la simple appréciation personnelle [1].

Il est bien malaisé de diviser en tranches l'histoire du Cinéma : les destinées se chevauchent d'une époque à l'autre. Peut-être n'est-il pas impossible toutefois d'envisager plusieurs groupes de créateurs se répartissant de 1895 à 1959 :

[1] La différence de longueur des chapitres n'est pas forcément en rapport avec l'importance des cinéastes : on peut dire assez brièvement le bien qu'on pense d'un auteur et avoir envie de critiquer minutieusement un metteur en scène qu'on juge surfait.

N. B. — Ayant assez souvent — et tout récemment encore dans « Miroirs de l'insolite » — exprimé mon jugement sur un certain nombre de ces grands cinéastes, je n'ai pas eu scrupule à reprendre ici les termes mêmes dans lesquels j'avais parlé de leur œuvre. Ceux des lecteurs qui ont lu « Le cinéma a-t-il une âme? » seront en revanche assez surpris de voir que je prends à mainte reprise le contre-pied des jugements qui étaient exprimés dans ce livre. Il n'est pas défendu de mûrir et de faire son « mea culpa ».

1. **Les Pionniers**

Louis Lumière
Georges Méliès

2. **La génération qui précède la guerre de 1914**

France **Louis Feuillade** Max Linder
Amérique **Griffith** **Ince** Mack Sennet
Suède **Sjöström** Stiller

3. **Ceux qui débutent autour de 1915**

France **Gance**
Amérique **Chaplin** **Keaton** **Stroheim** **Flaherty** **Borzage**
Allemagne **Murnau** **Lang**
Danemark **Dreyer**

4. **Ceux qui débutent autour de 1925**

France **Renoir** Clair **Grémillon** Epstein
Amérique **Sternberg** Ford **Vidor** Wellmann Disney
Allemagne Pabst
Angleterre **Hitchcock**
Russie Poudovkine **Eisenstein** **Dovjenko** **Donskoï**

5. **A la fin du muet, au début du parlant**

France
Vigo Carné
Ophuls Cocteau
Buñuel

Pays-Bas
Ivens

Amérique
Hawks Cukor

Angleterre
Mac-Laren

Japon
Mizoguchi

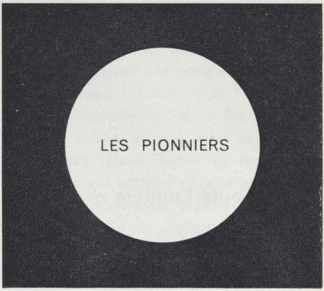
6. **1940 et après**

Amérique **Welles** Huston Mankievicz Preminger Ray Bosustow
Italie **De Sica** **Visconti** **Rossellini** **Antonioni** Fellini

France
Bresson **Tati**
Tchécoslovaquie
Trnka
Japon
Kurosawa
Suède
Bergman

Il y a, dans l'histoire du cinéma, des films isolés qui restent une exception éblouissante dans la carrière obscure ou météorique d'un cinéaste. Ils sont devenus eux aussi des classiques échappant en quelque sorte à leur réalisateur. Au temps du muet, La Caravane vers l'Ouest de James Cruze, Variétés de Dupont, La Sorcellerie à travers les âges de Christiensen, Turksib de Tourine, Solitude de Paul Féjos ; au temps du parlant, Emile et les détectives de Gérard Lamprecht, La Symphonie des Brigands de Frederic Feher, Extase de Machaty, Telle est la vie de Carl Junghans, Jeunes Filles en uniforme de Léontine Sagan, (un des joyaux du cinéma), L'étrange sursis de Harold Becquet, Viva Villa de Jack Conway, Les Chasses du comte Zaroff de Shoedsack, une des cimes du film d'angoisse et d'épouvante, Petter Ibbetson de Henry Hathaway, Nous ne sommes pas seuls de Edmund Goulding, Le Chemin de la vie de Nicolas Ekk, Au loin une voile de Legochine, Les Révoltés du Bounty de Frank Lloyd, Winterset d'Alfred Santell, Rapt de Kirsanoff, Le Soleil se lèvera encore de Vergano, Espoir de Malraux, Dernières Vacances de Roger Leenhardt, Premières Armes de René Wheeler, La Fille aux cheveux blancs de Wang-Pin et Shuri-huen, Le Sel de la terre de Biberman et sans doute encore quelques autres.

Pour l'harmonie de la mise en page les notes ont été groupées en fin d'article.


LES PIONNIERS

France

Louis Lumière (né en 1864)

Course cycliste



1894 : La Sortie des Usines. Lumière. 1895 : Une quarantaine de films parmi lesquels : **Démolition du mur. Repas de Bébé. Arrivée d'un Train, etc.** [1]

Louis Lumière fit construire le cinématographe (qui devait du jour au lendemain détrôner le kinetoscope d'Edison) dans l'usine de produits photographiques qu'il dirigeait à Lyon avec son frère. Ses premiers films présentent d'abord un intérêt historique : pour la première fois les spectateurs contemplaient « la nature même prise sur le fait » en voyant (non sans terreur) L'Arrivée d'un Train ou Le Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saône. Mais surtout la simplicité (non concertée) des prises de vue, offre aujourd'hui un modernisme paradoxal puisqu'elle refuse toutes les ressources de la rhétorique au profit d'un plan unique utilisant toute la profondeur de champ. Georges Sadoul a très pertinemment montré la richesse du film le plus célèbre de Lumière : « Tous les plans successifs dont use maintenant le cinéma ont été en fait utilisés dans L'Arrivée d'un Train, depuis le plan général du train qui arrive à l'horizon jusqu'au plan rapproché. Ces plans ne sont pourtant pas séparés, découpés mais liés par une sorte de travelling inverse. La caméra ne se déplace pas, mais les objets ou les personnages s'approchent ou s'éloignent constamment d'elle. Et cette perpétuelle variation du point de vue permet d'extraire du film toute une série d'images aussi différentes que les plans successifs d'un montage moderne [2]. »

Pourtant, l'équipe constituée par Lumière — qui devait être la première équipe d'actualités et de reportages — se préoccupa d'utiliser les possibilités de la technique nouvelle. C'est en janvier 1896 que les spectateurs assistèrent dans le film La démolition d'un mur au resurgissement du mur qui venait de s'effondrer, obtenu par le simple trucage d'une projection à l'envers.

Dès septembre 1898, les frères Lumière cessent de produire et de distribuer des films. Ils n'ont d'ailleurs pas cru à l'avenir de leur invention. Les efforts de Louis Lumière se limiteront de 1898 à 1903 à quelques perfectionnements techniques.

[1] Ce livre n'étant pas une histoire du cinéma, je ne cite pas tous les films réalisés par chaque cinéaste.

[2] Histoire de l'art du cinéma.

Georges Méliès (né en 1861)

Un millier de films, parmi lesquels il faut connaître : 1896 : Escamotage d'une dame. 1898 : L'Homme de têtes. 1899 : L'Affaire Dreyfus. 1901 : L'Homme à la tête de caoutchouc. 1902 : Le Voyage dans la lune. 1903 : Le Mélomane. 1904 : Le Voyage à travers l'impossible. 1906 : Les Quatre cents farces du diable. 1907 : Vingt mille lieues sous les mers. 1908 : Paris-New York en automobile. 1909 : Hydrothérapie fantastique. 1911 : Les Hallucinations du Baron de Munchausen. 1912 : A la Conquête du pôle.

Historiquement, Méliès n'est pas le premier à avoir imaginé la « mise en scène ». Mais c'est sans doute le premier qui a élevé la projection cinématographique au rang d'un spectacle et le film au niveau de la fiction. Il avait raison d'écrire en tête de la première édition de son catalogue en 1903 : « Georges Méliès a été le premier à faire des films cinématographiques composés de scènes artificiellement arrangées, et cette création a donné une nouvelle vie à un commerce agonisant. »

Fabricant d'automates et prestidigitateur, le futur metteur en scène du Voyage dans la lune dirigeait depuis dix ans le Théâtre Robert Houdin, palais de l'illusionnisme, quand il découvrit le cinématographe en 1897 : on sait qu'un accident de la rue lui fit concevoir le procédé du trucage à l'écran et son premier film, L'Escamotage d'une dame, réalisé dans le studio qu'il venait de faire construire en sa propriété de Montreuil, devait être le début d'une longue série vouée au fantastique. Avec Méliès, en effet, le cinéma n'est plus un simple enregistrement du réel. « L'atelier de poses, écrit-il, est l'alliance de l'atelier du photographe et de la scène théâtrale ». En fait, c'est toute l'esthétique théâtrale qui va être transportée à l'écran : suite de tableaux, décors peints, mimique des acteurs, costumes, etc. Le goût de l'auteur pour les féeries accentuera ce caractère mais, par ailleurs, lui fera utiliser tous les trucages possibles : surimpression, caches, etc. Il est vraisemblable que Méliès — candide à sa façon comme le douanier Rousseau — croyait seulement perfectionner l'illusionnisme à l'écran alors qu'il était en train de créer avec son génie fantaisiste et apparemment bon enfant un monde imaginaire aussi savoureux et parfois aussi inquiétant que celui de

Granville ou de Tony Johannot. La verve à la fois bonhomme et déchaînée qui anime L'Homme à la tête de caoutchouc ou Les quatre cents farces du diable garde aujourd'hui toute son efficacité. Mais c'est Le Voyage dans la Lune qui est le chef-d'œuvre de Méliès : l'obus astronomique tombant dans l'œil de la lune, le cortège de déesses planètes, la rencontre avec les Sélénites, mi-gargouilles, mi-crustacés, évoquent Marco Polo, Welles et la science-fiction. « C'était dans l'irrationnel que la production de Méliès aimait à s'élancer.. L'Homme Squelette qui montrait un cadavre transformé en un clin d'œil en un étalage d'os, les fantômes évoluant à leur aise dans La Princesse fatale, les diableries des Farces de Satan, les bizarreries charmantes de Cendrillon, la diligence sans poids des Quatre cents farces du diable, la tête d'un homme grimaçante, gonflée au soufflet de l'Homme à la tête de caoutchouc, ou l'homme qui écrit la musique sur cinq lignes télégraphiques en y lançant sa tête en guise de doubles croches (Le Mélomane) tout cela était rendu parfaitement réel, photographique, c'est le cas de le dire [1]. »

En fait, Méliès semble avoir été obsédé — comme Supervielle, dans Gravitations — par un incessant besoin de participer à des métamorphoses : « C'est en vertu des opérations secrètes de l'esprit grâce à quoi le réel et l'irréel se confondent que Méliès sortant d'un foulard des œufs et cassant ces œufs sur la table, ne les brouille pas mais délivre une poupée minuscule, une ballerine de l'Opéra qui s'allonge, envahit l'écran, fait le grand écart [2]. » René Clair et Jean Cocteau ont fortement subi l'emprise de ce magicien naïf mais, au sens propre du terme, endiablé qui a compris l'importance que



prenaient certaines mystifications visuelles si elles étaient enregistrées sur la pellicule. « En créant des rapports surprenants mais vrais entre personnages, objets et décors, ses inventions atteignent une actualité mystérieuse [3]. » Mais non moins impressionnante est la série des actualités reconstituées par Méliès en 1898 et dont la plus célèbre est L'Affaire Dreyfus. Sa minutie — qui là encore évoque celle du Douanier Rousseau — son souci de précision dans le moindre détail d'un fait divers criminel ou d'une exécution capitale sont poussés à un tel degré qu'ils dynamitent le réel pour atteindre la surréalité.

La ruine de Méliès, l'interruption de son travail, la demi-misère de ce vieillard échouant dans un kiosque de gare où il vend des trompettes, ne sont pas les événements les moins étranges de cette destinée insolite qu'a évoquée avec bonheur Georges Franju dans son film Le Grand Méliès.

[1] M. Bessy et Lo Duca : Méliès.
[2] Paul Gilson; « La Revue du Cinéma », 15 octobre 1929. [3] Idem.

Emile Reynaud

Inventeur du spectacle de dessin animé. 1891 : Un Bon Bock. 1892 : Pauvre Pierrot. 1897 : Guillaume Tell, etc.

Grande-Bretagne Ecole de Brighton

Alfred Collins 1903 : Mariage en auto.
William Paul
1896 : Actualités. 1900 : Course dans Piccadilly Circus. 1903 : Voyage dans l'Arctique.
G. A. Smith 1897 : Actualités. 1900 : La Loupe de Grand-Mère.
J. Williamson 1897 : Actualités. 1900 : Attaque d'une Mission en Chine.

Amérique

Stuart Blackton
1897 : Fonde la « Vitagraph ». 1908 à 1912 : série : La Vie telle qu'elle est.
W. K. L. Dickinson
1894 : une soixantaine de films. 1895 : Fonde la « Biograph ». 1899 : Scènes de guerre au Transvaal.
Edwin S. Porter
1903 : Vie d'un pompier américain. 1904 : Vol du rapide. 1913 à 1915 : longs métrages.

LA GENERATION QUI PRECEDE LA GUERRE DE 1914

Louis Feuillade (né en 1874)

1907 : Bandes comiques chez Gaumont. 1911-1913 : série La Vie telle qu'elle est : La Tare. Le Trust. Les braves Gens. Le destin des mères. Le Pont sur l'abîme. L'Homme de proie. Le Secret du forçat. La Vie ou la Mort, etc. Série des Bébé. Série des Bout de Zan. 1913-1914 : Série des Fantômas. 1915 : Les Vampires. 1916 : Judex. 1917-1925 : films à épisodes, entre autres Parisette. 1920 : Les Deux Gamines.

Fantômas



Historiquement, Feuillade est une des personnalités fondamentales du cinéma français. Toute la question est de savoir si notre admiration doit surtout être historique et dans quelle mesure, entre la condescendance de Leprohon et le délire de Kyrou, il y a place pour une juste admiration. Voyons d'abord l'histoire. Homme de Pathé et de Gaumont, animateur de bandes comiques, mêlé à l'industrie du cinéma de 1907 à 1924, Feuillade est d'abord l'homme qui a pensé le réalisme français. On sait généralement qu'il est le créateur de la série : La Vie telle qu'elle est, une des premières initiatives néo-réalistes qui s'opposèrent au Film d'Art. Mentionnons une fois de plus le texte fameux qu'on trouve dans Sadoul comme dans Jeanne et Ford : « Ces scènes, écrivait-il dans un prospectus-manifeste, sont un essai de réalisme transporté pour la première fois sur l'écran, comme il le fut il y a des années dans la littérature, le théâtre ou les arts. Ces scènes veulent être et sont des tranches de vie... Elles s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels qu'ils sont et non pas tels qu'ils devraient être. »

Mais ajoutons ce texte moins connu et qui semble condenser tout l'idéal de l'Ecole française en ce qu'elle a de meilleur : « Créer l'atmosphère juste, donner la note exacte, obtenir le maximum d'effet sans nous départir d'une simplicité qui donne à l'œuvre sa signification la plus précise [1]. » Chaque mot est ici d'une magnifique densité et, ce qui n'est pas moins admirable, c'est que Feuillade, à travers le rocambolesque du roman feuilleton, a voulu maintenir une « impression de vérité inconnue à ce jour ». La grandeur — au moins dans l'ordre chronologique — de Fantômas et des Vampires c'est d'avoir introduit le mystère, voire le surréel, dans la vie quotidienne. Ainsi s'explique d'ailleurs l'enthousiasme des surréalistes dont Sadoul rapporte les propos dans « Le Cinéma devient un art » : « On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de plus réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait jadis la joie des esprits forts. C'est dans Les Mystères de New York, c'est dans Les Vampires, qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle [2]. » C'est ici toutefois qu'il faut examiner le cas Feuillade avec la plus grande prudence. Que Desnos (qui écrira plus tard une complainte sur Fantômas), que l'auteur de Nadja et celui du Paysan de Paris

aient vu dans Les Vampires l'œuvre la plus moderne, rien de plus conforme à une certaine optique du merveilleux quotidien, qui cherche dans l'insolite archaïque du Paris de 1920 quelques-uns de ses titres de noblesse. Mais pouvons-nous de sang-froid et, tout surréalisme mis à part, placer Feuillade au niveau des grands créateurs de l'écran? Le mode d'existence de Fantômas et de Judex est-il pour les spectateurs de 1958, ce qu'il était en 1918, au dire de Brasillach, pour tous les collégiens de France? Il semble bien que Douglas et Rio Jim aient traversé les années plus aisément que René Cresté, avec sa cape et son hiératisme chevaleresque. Par ailleurs, tout l'élément rocambolesque des Vampires (déguisements et stratagèmes en tous genres, malles d'osiers, murs truqués, hypnotisme, arsenal du roman noir mis à la mode de la sensibilité populaire du Paris d'avant la première guerre mondiale) nous séduit en quelque sorte au deuxième degré, comme un document savoureux. Et il y a bien des lourdeurs, bien des enfantillages dans ces intermèdes comiques, tout comme dans les rebondissements romanesques. Le dosage curieux de mélo, de réalisme, d'humour et de saugrenuité semble bien souvent involontaire. Il y a trop de sérieux, trop d'application dans ces péripéties que l'auteur juxtapose avec ce mélange de gravité et d'improvisation qui appartient à une époque et à un climat bien différents des nôtres. En somme, c'est la naïveté même de Feuillade, délirante à force d'infantilisme, qui risque d'entretenir le malentendu. Si l'on compare, par exemple, les méfaits de L'Homme invisible de Whale et ceux de Fantômas (déraillements, explosions, naufrages, homicides insolites, etc.) on sent bien que ceux-ci sont beaucoup moins élaborés.

Pourtant, il semble bien qu'à certains moments au moins, Feuillade se soit parfaitement rendu compte de la fascination latente de ce ciné-roman et du pouvoir magique qu'il pouvait exercer. Si Fantômas a quelque peu vieilli, Les Vampires contiennent des séquences extraordinaires, où la précision réaliste s'unit à une admirable intuition poétique : le cadrage qui nous montre une femme étendue sur son lit tout de blanc éclairé tandis qu'un pick-pocket en cagoule fouille sa chambre, le vampire rampant sur le toit, descendant le long d'un tuyau, l'actrice en costume de chauve-souris

s'évanouissant sur scène, la forme blanche du cadavre présumé du chef de bande s'animant soudain dans la solitude de la cellule, et surtout l'onirisme sublime de cette soirée mondaine, racontée en détail par Kyrou [3], et au cours de laquelle sont asphyxiés tous les hôtes dont les corps inanimés font bientôt du luxueux salon un étrange champ de bataille où les trois vampires vont faire une funèbre et solennelle apparition. Au cours de cette séquence, le plan moyen des bras battant en vain une muraille d'où toute fenêtre est absente et faisant de cette scène une sorte de naufrage sans océan, est une des plus étonnantes de tout le cinéma muet. Mais il y a aussi des plans de quelques secondes dont le cadrage est inoubliable : un coin de zone où s'arrêtent des autos, le fiacre dans la rue déserte et propice aux attentats (ce Paris insolite a toujours ici comme dans Balzac une odeur de crime), les cheminées (avant René Clair) et la perspective d'où l'on entrevoit la tour Saint-Jacques, un flash de voie ferrée, une descente accélérée dans une bouche d'égout, la banalité inquiétante d'un couloir, une femme en tenue de souris d'hôtel enfermée dans une malle, les mains, les regards, l'horreur qui s'épaississait déjà dans Fantômas et qui rayonne ici à travers toute une cité, les monstres circulant avec impunité dans les salons, les gares et la campagne. Tout cela fait une sorte de grande Geste archaïque où se mêle mieux que dans les films médiocres inspirés par Maurice Leblanc et Gaston Leroux les ombres fraternelles d'Arsène Lupin et de Chéri Bibi. Feuillade — travailleur industrieux et artisan réaliste — était un lyrique en puissance. « Il y a plus de poésie dans une image d'Yvette Andréyor, vêtue en pierreuse, attendant sous les colonnes de fonte du métro aérien, que dans les décors des Portes de la Nuit où Carné a tenté de recréer l'air inimitable de la station Barbès-Rochechouart [4] ».

Le malaise constant de l'atmosphère, la lenteur du déroulement, la direction d'acteurs excellente, le style du paysage urbain et, il faut l'affirmer, cette pointe de génie qui a permis à Feuillade de faire d'un feuilleton — toutes choses égales d'ailleurs — ce que Welles ou Aldrich ont fait d'un médiocre roman noir, voilà des titres assez sérieux à notre gratitude. L'insolite de ces films risque de vieillir mieux que celui de l'Herbier ou de Carné et peut-être tout simplement

en raison de la profonde « simplesse » de son auteur. Il y a dans telle image de plein air, dans telle façon d'utiliser les restes (le récit de la corrida improvisée, évoqué par une brève séquence qui coupe de la façon la plus inattendue la soirée mondaine), dans le goût non dissimulé des murs et des pavés de Paris, un sens du cinéma qui nous fait aimer tendrement Feuillade et nous retient de sourire.

[1] Sadoul, p. 80. [2] Texte de Breton et Eluard.
[3] Le surréalisme au cinéma p. 58. [4] Sadoul, op. cit. p. 80

Max Linder (né en 1883)

Son premier film date de **1905.** De **1911** à **1918** un très grand nombre de courtes bandes comiques. **1919 : Le petit café. 1922 : L'étroit Mousquetaire. 1923 : Sept Ans de malheur. 1924 : Au secours (réalisé par Abel Gance) 1925 : Le roi du cirque.** Se tue en **1925.**

On sait que Charlie Chaplin écrivit au bas d'une photo dédicacée au grand comique de la première avant-guerre : « A Max Linder, qui m'apprit mon métier. » On n'ignore pas non plus que Chaplin dut à Max Linder trois idées de scénario. Brasillach a fort judicieusement confronté le talent et le génie des deux créateurs, en précisant les limites du réalisateur-auteur de Max et le Quinquina « le pauvre bougre encaisse de la part des hommes et des choses avec une résignation humiliée mille coups et mille horions. Le fêtard prend moins au sérieux les choses de la destinée et nous le prenons moins au sérieux aussi. Il sort du vaudeville, il a moins de chance de nous toucher[1]. » C'est en effet du boulevard que sort ce gommeux dont la verve méridionale est disciplinée par une élégance qui annonce celle de Monsieur Verdoux : on a souvent évoqué son étincelant chapeau haut de forme, sa jaquette ouverte sur un gilet fantaisie, son pantalon rayé, ses gants, ses bottines et sa canne de jonc. En un sens ce dandysme quelque peu voyant et assez extérieur fait de Max Linder le parfait petit Français de 1910 tel que l'imagine l'Amérique. Ce bon jeune homme, issu de Labiche ou de Feydeau, est aussi étourdi et distrait que le sera plus tard « Lui » — Harold Lloyd — mais il incarne une sorte de sympathique niaiserie bourgeoise qui est celle d'une période : ses mésaventures, ses déconvenues,

liées généralement à quelque intrigue galante, nous permettent d'avoir un aperçu de la psychologie et des mœurs de la « belle époque ».

Ce n'est pas seulement par sa création d'un type mais par la justesse et l'invention heureuse dans la bouffonnerie que Max Linder a gardé sa fraîcheur. L'idée de base, le développement simple et aisé de l'histoire, tout comme l'originalité d'un jeu « fait d'oppositions et de rupture de rythmes [2] » ont fait de quelques-uns de ses films des classiques du muet. Sans doute y a-t-il du déchet dans cette production abondante. Mais il suffit à sa gloire de quelques gags illustres comme la séquence fameuse de Max et le Quinquina dont Georges Sadoul a donné une parfaite analyse : « Max, complètement ivre, a été jeté, enveloppé dans une nappe, à la rue où il est relevé par un sergot respectueux. Max s'empare du coupe-chou du sergot, brandit la nappe comme une cape et devient, pour une seconde, toréador. L'élégance du geste, la soudaineté de l'effet et son économie de moyens, la discrétion et la sûreté du jeu rendent parfaite une scène, fondée sur un calembour argotique. Dans un tel moment, Linder vaut Chaplin, et tout le film a cette précision elliptique [3] ». Qu'un comique aussi pesant que Prince Rigadin ait pu alors concurrencer Max Linder est révélateur de la confusion qui régnait déjà dans le cinéma européen.

[1] « Histoire du Cinéma ». [2] René Jeanne et Charles Ford : « Histoire du Cinéma ».
[3] Sadoul, op. cit. p. 107.

Ferdinand Zecca Directeur de production de Pathé. Forme des équipes. Créateur du genre réaliste. **1901 : Histoire d'un crime.**

Victorien Jasset Directeur de la société Eclair. **1908 :** Série des **Nick Carter.**

Albert Capellani Applique au cinéma les théories d'Antoine à la troupe duquel il appartient. Adapte Hugo et Zola.

André Calmettes Un des artisans du « film d'Art ». **1908 :** réalise avec Le Bargy, **L'Assassinat du Duc de Guise.**

Henri Pouctal Successeur de Calmettes. On lui doit aussi **Monte Cristo** et **Travail.**

André Antoine Le créateur du Théâtre libre aborde le cinéma de façon originale et judicieuse. **Le Coupable. Les Frères Corses.**

Emile Cohl
A tiré de l'animation des dessins animés des possibilités de comique et d'insolite qui ont gardé toute leur verdeur. **1908 : Fantasmagorie. 1909 : Les joyeux microbes. 1911 : Le Retapeur de cervelles,** ont fortement influencé Mac Laren.

David Wark Griffith (né en 1875)

A travers l'orage



300 films environ de 1900 à 1913. 1914 : Primitive Man. Judith of Bethulia. The Battle of the sexes. The Escape. Home Sweet home. The Avenging Conscience. 1915 : The Birth of a Nation (Naissance d'une Nation) 1915-1916 : il supervise 40 films pour la Triangle, écrit plusieurs scénarios dont celui de The Lamb. 1916: Intolérance. 1918: Une fleur dans les Ruines. 1918: Heart of the world, The Greatest Thing in the life. 1919 : A romance of Happy Valley. Le Pauvre Amour. Le Lys brisé. 1920 : The Idol dancer. The love flower. A travers l'Orage. 1921 : La Rue des rêves. 1922 : Les Deux Orphelines. 1923 : One Exciting Night, The white Rose. 1924 : Pour l'indépendance. 1925 : Détresse. Sally, fille de cirque. 1926 : Les chagrins de Satan. 1928 : Jeunesse triomphante. 1929 : L'Eternel Problème. La Chanson du cœur. 1930 : Abraham Lincoln. 1931 : The Struggle.

Dans l'histoire du cinéma, Griffith tient la place d'un prophète et d'un découvreur. Jean Mitry a pu intituler un article sur lui : « Il a tout inventé [1]. » Qu'il ait créé ou utilisé de façon créatrice ce qui existait déjà mais de façon embryonnaire, l'auteur d'Intolérance se manifeste comme le père du cinéma américain.

De 1903 à 1908, avec l'aide de son opérateur Willy Bitzer, il invente peu à peu le langage du 7me art : c'est le souci d'une vérité psychologique et dramatique toujours plus poussée qui explique le rôle confié par Griffith au gros plan : Jean Mitry a montré la différence «entre le gros plan qu'on trouvait alors et qui n'était qu'une grosse tête et le gros plan cinématographique, utilisé par Griffith qui ne prend son sens réel, sa signification profonde que par rapport à d'autres plans... [2] »

On peut donc affirmer que le découpage et le montage dans leurs grandes lignes ont été pensés et illustrés par Griffith, ce qui explique la phrase fameuse d'Eisenstein : « Le meilleur du cinéma soviétique est sorti d'Intolérance. » C'est lui qui approfondit la décomposition dynamique d'une scène, dont la densité serait soulignée non seulement par le rapport des images les unes vis-à-vis des autres,

mais par leurs durées respectives qui créent le temps propre du film. Intolérance conduisit cette recherche à un point de perfection magistral. Mais c'est à travers les centaines de films qu'il dirigea pour la « Biograph » avec une étonnante diversité — dominé toutefois par une tendresse particulière pour les sujets d'origine littéraire — qu'il découvrit toutes les ressources du montage alterné. René Jeanne et Charles Ford supposent que c'est à partir d'une réflexion poussée sur les possibilités du montage alterné que Griffith aurait conçu Intolérance. On sait que ce film, drame solaire de tous les âges de l'humanité, comporte quatre épisodes qui sont présentés d'abord successivement puis quasi simultanément : la chute de Babylone, la passion du Christ, la Saint-Barthélemy, La Mère et la Loi (tragédie contemporaine). L'unité d'inspiration est donnée par l'idée initiale : « l'intolérance combattant l'amour et la charité » et par le leit-motiv visuel qui nous montre Lilian Gish remuant un berceau.

A cette unité d'inspiration Griffith adjoignit, selon la formule de Georges Sadoul « la règle des trois multiplicités » : de lieux, de temps et d'action. « Mes quatre histoires alterneront, déclara-t-il, au début leurs flots seront séparés, lents et calmes, mais peu à peu ils se rapprocheront et grossiront toujours plus vite jusqu'au dénouement où ils se mêleront en un seul et même torrent de violente émotion. » Qu'est-ce, écrivent Jeanne et Ford, « que ces quatre actions différentes, courant, plus ou moins haletantes vers un même but, s'enlaçant, s'enchevêtrant, se séparant pour reprendre leur élan, se rejoignant, qu'est-ce sinon un gigantesque « montage alterné », particulièrement riche en contrastes et en contre-points »... Du simple point de vue de la composition, la dernière partie du film illustre pleinement cette phrase quand l'intégration des lieux et des temps les uns dans les autres, se fait de plus en plus étroite (les roues de la locomotive succédant aux roues d'un char persan) c'est au-delà des images concrètes une sorte d'abstraction qui se dégage, l'idée-somme qui est l'aboutissement de ces paroxysmes convergents.

Mais c'est au-delà d'un constat de cet ordre que nous entraîne le film. Le développement de l'action ainsi conçu, loin d'en fragmenter les éléments, les rassemble en une sorte d'identification cosmique et spirituelle. Si la composition « achronologique » et dislocatrice

de la durée qui inspire Citizen Kane a pu faire parler des procédés d'écriture de Huxley et de Dos Passos, c'est ici à Faulkner et peut-être davantage aux poèmes d'Apollinaire comme Zone et La chanson du Mal Aimé qui fait songer à Griffith. Et cela serait en accord avec le caractère lyrique du tempérament griffithien qui crée à la fois les limites, les insuffisances et le charme de ces œuvres. C'est à travers sa sensibilité qui se muait souvent en sentimentalité que Griffith voyait le monde. De là sans doute la naïveté de son symbolisme, l'ingénuité de ses conceptions. Plutôt que de vitupérer comme certains l'inspiration sudiste de la Naissance d'une Nation, qui s'explique par le milieu et l'ascendance du metteur en scène, sachons voir en lui une sorte d'idéalisme parfois maladroit mais sincère et même généreux qui unit Le Lys brisé, A travers l'orage, Le Pauvre Amour aux grandes fresques de l'auteur, et dont la garantie nous est donnée par une écriture offrant « un ton désuet et charmant, cette grâce qu'on aime à découvrir chez tous les grands primitifs » [3].

La richesse tumultueuse de Naissance d'une Nation juxtapose la grâce et la terreur, brasse dans une sorte de coulée fluviale, qui annonce et dépasse aussi bien Guerre et Paix que Autant en emporte le vent (je parle naturellement des films, non des livres), la bataille de Petersbourg, avec les manœuvres des armées prises en immenses plans d'ensemble et les plans rapprochés des cadavres, l'assassinat de Lincoln, l'effervescence de la vie politique, le meurtre d'une jeune fille blonde par un Noir, le terrorisme et la répression, pour finir sur un vertigineux montage alterné, qui nous montre tout à tour en s'articulant sur une échelle de plans d'une grosseur croissante les Noirs attaquant la résidence Cameron et les membres du Ku-Klux-Klan, lancés dans une galopade frénétique et déjà vengeresse. La beauté plastique de ces scènes qui annoncent toute la série des films inspirés par la guerre de Sécession s'unit à la sûreté des cadrages et à la prodigieuse virtuosité du rythme pour faire oublier ce qu'il y a de déplaisant dans le propos initial du film. Tout le cinéma américain — éclatement et sinuosités de l'épopée, touches de vérité quotidienne, vitalité d'une mise en scène dont la rhétorique n'étouffe point l'aisance ni la fluidité — est déjà présent dans Naissance d'une Nation tout comme dans Intolérance.

L'art et la puissance d'orchestration de Griffith éclatent en particulier dans ses fins : au déferlement d'Intolérance et à la chevauchée de Naissance d'une Nation, il faut joindre le dégel d'A travers l'orage avec l'inéluctable avancée des glaçons vers les rapides, la chevauchée de Danton à la fin des Deux Orphelines, prolongeant un suspense jusqu'au pied de l'échafaud où doit périr une des deux héroïnes. Ici encore le dynamisme du tempérament de Griffith et son brio magistral font oublier l'indigence, voire l'insipidité de l'intrigue. C'est bien cette extraordinaire intuition des puissances du cinéma qui se manifestait dès 1909 avec des films comme When Pippa passes, A corner in Wheat (comportant tous deux des chevauchements d'action rigoureusement conduits) et surtout en 1912 avec Le Massacre, western qui atteignait déjà à la dignité épique et sur lequel les notules du numéro de « Ciné-Club » consacré à Griffith sont en elles-mêmes un objet d'exaltation : « Grande mise en scène spectaculaire. Emploi systématique de la caméra mobile, caméra montée sur chariot, grands travellings, montage croisé d'actions parallèles et alternance de plus en plus brève des séquences. » Mais cette vitalité éclate aussi dans la diversité, pour tout autre essoufflante, des sujets traités par Griffith : The Musketters of Pig Alley (néo-réalisme). The Battle of Eldebuch Guilde (épopée). Judith of Bethulia (image d'Epinal biblique à grand spectacle). Home Sweet Home (biographie romanesque d'un compositeur). The Avening Conscience, inspiré par trois nouvelles de Poe (horreur et fantastique).

Peut-être Griffith préférait-il de toute son œuvre les films les plus ambitieux. Pour nous, s'il fallait n'en garder qu'un qui serait aussi à nos yeux un des dix plus beaux films du cinéma muet, et, par son écriture, un des plus modernes, ce serait Le Lys brisé, où s'exprime de façon si pure ce don de transfiguration poétique du réel que nous retrouverions chez un Borzage, un Flaherty, un Chaplin. Ici encore, la donnée paraît rendre inévitable le mélodrame : une fillette tendre et fragile d'un quartier pauvre de White-Chapel, terrorisée par son père, ancien boxeur, inspire un amour fervent à un jeune Chinois et, quand cet amour est découvert par la brute, elle est martyrisée jusqu'à la mort. Toute la sensibilité est cristallisée dans l'interprétation de Lilian Gish, « quelle actrice au monde, écrivent Brasillach et Bardèche,