

Université de Montréal

**La Cinéologie de l'entre-deux-guerres :
les écrivains français et le cinéma**

par
Karine Abadie

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en littératures de langue française

Août 2015

© Karine Abadie, 2015

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat porte sur l'évolution du discours critique et théorique sur le cinéma développé par les écrivains français de l'entre-deux-guerres (1918-1939). À une époque où le cinéma prend de plus en plus de place dans la société, les écrivains s'intéressent à cette nouveauté, y réfléchissent et tentent d'élaborer des canevas à partir desquels peut se former une cinéologie, c'est-à-dire, une écriture sur le cinéma.

De très nombreux textes (articles, chroniques, essais, manifestes, préfaces, biographies), issus de publications diverses (revues de cinéma, revues littéraires, revues d'art, presse quotidienne, édition), témoignent de l'engouement pour ce qui sera rapidement présenté comme un art. S'inscrivant dans un vaste réseau de diffusion, ces textes aux prémisses essayistiques laissent une place centrale à la réflexion et sont représentatifs des tendances et des enjeux de l'époque. Ainsi, ils montrent les débats autour de l'acceptation du cinéma comme art tout comme les prises de position au sujet du parlant, ils abordent les relations avec la forme de représentation rivale qu'est le théâtre, ils témoignent de la modernité du nouveau média et en proposent des définitions mettant l'accent sur certains de ses aspects – thématiques (comme le rêve et l'inconscient), pratiques (comme la dépendance vis-à-vis de l'industrie et de la finance) et techniques (comme la photogénie et le rythme). Cette production textuelle doit également être abordée comme une mémoire du cinéma où se côtoient des figures (Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, ou encore Erich von Stroheim) et des films (*The Cheat*, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, ou *Hallelujah!*) dont les seules évocations fonctionnent comme des citations et des arguments appuyant les propos.

En plus de la richesse des idées proposées, l'étude de la posture, l'analyse des renvois intertextuels et des inventions lexicales montrent que des écrivains comme Louis Aragon, Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Jean Pré vost ou encore Marcel Pagnol, ont largement contribué à l'élaboration d'un pan du savoir cinématographique et au développement d'un discours qui place l'expérience du cinéma et celle du spectateur au centre des préoccupations cinéphiliques.

Mots-clés : littérature française, cinéma, entre-deux-guerres, écrivains et cinéma, cinéphilie, essai, presse et édition, histoire culturelle, analyse discursive, Charlie Chaplin

ABSTRACT

This PhD dissertation is about critical and theoretical discourses on cinema that French writers have contributed to elaborate during the interwar period. At the beginning of the 20th century, the cinema had acquired more importance in the society. Therefore, some writers have tried to create new ways to write about it – what we called a *cinéologie*. They have expressed and discussed their ideas and views about what will soon become a new art in numerous and varied texts (articles, columns, essays, manifestos, prefaces, biographies).

These texts come from diverse types of publications (film magazines, literary journals, art magazines, newspapers, publishing) and largely testify of the popularity of cinema. Near to the form of the essay, these texts are representative of the issues discussed at the time and need to be considered as a constituent part of an extensive network of diffusion. Thus, they present arguments about the acceptance of cinema as art, the talkies, the relations with drama and the place of cinema in modernity. These texts give also several definitions about the possibilities of cinema in terms of esthetic, practice and technique. Besides, they can be considered as a cinematographic memory filled with artist names (Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks or Erich von Stroheim) and film titles (*The Cheat*, *The Cabinet of Dr. Caligari* or *Hallelujah*). Those references, which need to be considered as quotes supporting the argumentation, are an important part of that *cinéologie* developed in the interwar period. In addition to the ideas and the thoughts presented in those texts, the study of the position of the writer, the intertextual references and the lexical inventions show that writers such as Louis Aragon, Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Jean Prévoist and Marcel Pagnol have contributed

to a part of the cinematographic knowledge putting both the experience of cinema and the one of the audience at the center of concerns about cinephilia.

Keywords : French literature, cinema, interwar period, writers and cinema, cinephilia, essay, press and publishing, discourse studies, cultural history, Charlie Chaplin

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
A. « Le premier contingent » d’hommes influencés par le cinéma	1
B. Caractériser la cinéologie de l’entre-deux-guerres	6
C. L’analyse discursive au service de l’histoire du cinéma.....	14
D. Organisation de la thèse	19
PARTIE 1 :	22
CARTOGRAPHIE DES LIEUX DE PUBLICATION.....	22
CHAPITRE 1 : LES REVUES DE CINÉMA	25
A. <i>Filma</i> (1908-1936).....	26
B. <i>Le Film</i> (1914-1922).....	29
C. <i>Cinémagazine</i> (1921-1935).....	33
D. <i>Films</i> (1923-1924)	36
E. <i>Cinéa-Ciné pour tous réunis</i> (1923-1932).....	37
F. <i>Cinégraphie</i> (1927-1928).....	42
G. <i>La Revue du cinéma</i> (première série : 1928-1931).....	44
H. <i>La Critique indépendante</i> (1932).....	47
I. <i>Les Cahiers du film</i> (1933-1944)	48
J. <i>Ciné-liberté</i> (1936).....	50
CHAPITRE 2 : LES REVUES LITTÉRAIRES.....	54
A. <i>Le Mercure de France</i> (1890-1965)	55
B. <i>La Nouvelle Revue française</i> (1909-...)	58
C. <i>Les Nouvelles littéraires</i> (1922-1958)	65
D. <i>Le Journal littéraire</i> (1924-1926).....	67
E. <i>Le Navire d’argent</i> (1925-1926).....	71
F. <i>Bifur</i> (1929-1931)	72
G. <i>Corymbe</i> (1931-1940).....	74
H. <i>Sur</i> (1931-1992).....	76

CHAPITRE 3 : LES REVUES CULTURELLES ET LES REVUES D'ART	80
A. <i>L'Amour de l'art</i> (1920-1953)	81
B. <i>L'Esprit nouveau</i> (1920-1925).....	84
C. <i>Paris-Journal</i> (1922-?)	86
D. <i>La Gazette des Sept Arts</i> (1922-1924)	89
E. <i>La Révolution surréaliste</i> (1924-1929).....	91
F. <i>Integral</i> (1925-1928).....	95
G. <i>Síntesis</i> (1927-1930)	97
H. <i>Variétés</i> (1928-1930)	98
I. <i>Documents</i> (1929-1930).....	101
J. <i>Documents 33</i> (1933-1936).....	103
K. <i>Verve</i> (1937-1960)	105
CHAPITRE 4 : LA PRESSE GÉNÉRALISTE	109
A. <i>Le Figaro</i> (1826-...)	111
B. <i>Le Monde illustré</i> (1857-1940)	114
C. <i>L'Éclair de Montpellier</i> (1881-1944)	115
D. <i>Le Journal</i> (1892-1944)	116
E. <i>Le Soir</i> (1925-1932).....	118
F. <i>Le Merle</i> (1928-1929).....	120
CHAPITRE 5 : LES AUTRES LIEUX DE PUBLICATION	123
A. Les revues	125
1. <i>La Grande Revue</i> (1898-1940)	125
2. <i>L'Europe nouvelle</i> (1918-1940).....	126
3. <i>Conferencia</i> (1919-1950).....	128
4. <i>L'État moderne</i> (1928-1940)	129
5. <i>Mieux Vivre</i> (1936-1939).....	130
B. Les numéros spéciaux.....	132
1. <i>Le Crapouillot</i> (1915-1996).....	132
2. <i>Les Cahiers du mois</i> (1924-1927).....	134
3. <i>Les Cahiers jaunes</i> (1932-1933).....	140

C.	Les extraits de livres	143
1.	<i>L'Art cinématographique</i> (1926-1931).....	143
2.	<i>Le Cinéma des origines à nos jours</i> (1932)	147
CHAPITRE 6 : DU CÔTÉ DE L'ÉDITION.....		150
A.	L'essai.....	152
1.	<i>Photogénie</i> (1920, Louis Delluc).....	153
2.	<i>Cinéma</i> (1921, Jean Epstein)	155
3.	<i>L'ABC du cinéma</i> (1926, Blaise Cendrars).....	157
4.	<i>Le Cinématographe vu de l'Etna</i> (1926, Jean Epstein)	159
5.	« 2x2 » (1928, Benjamin Fondane).....	160
6.	<i>Cinéma</i> (1929, Alexandre Arnoux).....	161
B.	Le livre théorique.....	163
1.	<i>Naissance du cinéma</i> (1925, Léon Moussinac)	163
2.	<i>Polymnie ou les arts mimiques</i> (1929, Jean Prévost).....	165
C.	Le livre biographique.....	167
1.	<i>Charlot</i> (1921, Louis Delluc).....	168
2.	<i>Charles Chaplin</i> (1927, Henri Poulaille)	169
D.	Le reportage	171
1.	<i>Scènes de la vie future</i> (1930, Georges Duhamel).....	171
2.	<i>Hollywood, la Mecque du cinéma</i> (1936, Blaise Cendrars).....	173
3.	<i>Hollywood, ville mirage</i> (1936, Joseph Kessel).....	174
PARTIE 2 :		177
QU'EST-CE QUE LE CINÉMA?		177
CHAPITRE 7 : « LE CINÉMA EST UN ART NEUF »		181
A.	Le cinéma : un nouvel art.....	182
1.	Un nouvel art pour une nouvelle génération.....	182
2.	Un art parmi les arts.....	187
3.	Le décompte des arts.....	194
B.	De nouveaux discours pour un nouvel art.....	197
1.	Écrire sur le cinéma	197
2.	Nouvelles modalités d'expression	202

C.	Pour ou contre.....	218
1.	... le cinéma.....	218
2.	... le cinéma parlant.....	225
CHAPITRE 8 :	LES RELATIONS ENTRE CINÉMA ET THÉÂTRE.....	234
A.	Le dispositif.....	236
1.	La salle de cinéma comme lieu d'expérience.....	236
2.	Le public comme sujet de l'expérience.....	241
B.	Le cinéma n'est pas le théâtre.....	248
1.	Variation des oppositions : le muet et le parlant.....	248
2.	<i>Le théâtre filmé</i> de Marcel Pagnol.....	255
C.	Les acteurs.....	258
1.	Le jeu des acteurs.....	259
2.	Les stars.....	263
CHAPITRE 9 :	CINÉMA ET MODERNITÉ.....	268
A.	« Le Cinéma et l'Esprit Moderne ».....	273
B.	Le cinéma : un dispositif mécanique.....	285
C.	Aller au cinéma.....	291
CHAPITRE 10 :	DÉFINIR LE CINÉMA.....	309
A.	« Par ailleurs, le cinéma est une industrie ».....	314
B.	Perception du monde.....	322
C.	Le cinéma, c'est le rythme.....	334
D.	Le cinéma, c'est la photogénie.....	343
CHAPITRE 11 :	CHARLIE CHAPLIN.....	350
A.	Chaplin ou Charlot?.....	358
B.	Chaplin : « la chair et le sang du cinéma ».....	368
C.	Charlot, notre ami, notre frère.....	379
D.	Deux temps forts de l'actualité éditoriale sur Chaplin en France.....	387
1.	<i>Charlot</i> (1921, Louis Delluc).....	388
2.	<i>Charles Chaplin</i> (1927, Henry Poulaille).....	397

CHAPITRE 12 : UNE AUTRE MÉMOIRE DU CINÉMA	409
A. La pratique de l'état des lieux	413
B. La recherche du classique	425
C. Les figures phares	442
CONCLUSION.....	453
BIBLIOGRAPHIE.....	465
ANNEXE.....	497

*Pour Benoît, vivre libre ou mourir...
toujours*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Victor et Victorette de m'avoir toujours encouragée à faire ce que j'aimais et de m'avoir permis de découvrir les vastes territoires de l'art et de la culture, de m'avoir ouvert sur le monde et transmis leur insatiable curiosité, leur soif d'apprendre, leur rigueur et leur discipline.

Je remercie bien entendu mes directeurs de thèse, Marie-Pascale Huglo et André Habib, de leur appui au cours de ces nombreuses années. Je tiens également à souligner le soutien financier du FRQSC qui m'a aidée dans la poursuite de mes études doctorales.

Merci à Pierre et Geneviève Masson pour leur support, leurs encouragements et leur présence depuis de si nombreuses années.

Merci à Laurent Le Forestier pour son aide, ses conseils et sa disponibilité.

Merci à Benoît Melançon pour son soutien dans des moments critiques, à Éric Thouvenel pour les discussions qui m'ont permis de persévérer, et merci à tous les deux de m'avoir montré la chercheuse et la professeure que je souhaitais être.

Je remercie particulièrement Serge de m'avoir si souvent accueillie dans ma deuxième maison, Simon pour le poulet Biryani, la vraie de vraie China et le speck, Cécile pour les découvertes, les cafés et les rires, Gwen pour m'avoir forcée à parler et à oser, Catherine pour m'avoir aidée à saisir de nouvelles opportunités et Cathy pour me rappeler depuis si longtemps la nécessité des vacances et des apéros.

Merci à Marie-Hélène, mon amie sumo, ma camarade, qui a tenu et gardé le phare vaillamment afin que je mène jusqu'au bout mes recherches.

Et merci à Ludovic, mon Ludo, merci à celui qui a été présent tous les jours et qui a tout supporté, avec moi et parfois, pour moi, qui fait de moi, chaque jour, une meilleure personne et une meilleure chercheuse, et sans qui rien de cela n'aurait pu être mené à terme. Avec tout mon amour.

INTRODUCTION

A. « Le premier contingent » d'hommes influencés par le cinéma¹

Dans une note de lecture publiée en 1920 dans la revue surréaliste *Littérature* au sujet du livre *Photogénie* de son ami Louis Delluc, Louis Aragon écrit :

On peut bien me railler de croire qu'avant l'apparition des clartés mouvantes à l'écran, personne n'avait défailli au vertige lisse de la peau ou sous le soleil défini d'un sourire : par delà les scepticismes, les déceptions, les erreurs, le cinématographe, aux yeux d'une génération, restera la meilleure hypothèse poétique pour l'explication du monde (Aragon 1920 (septembre-octobre), p. 37).

Cette dernière affirmation, tout en annonçant un programme que développeront de nombreux poètes modernes², se veut annonciatrice des possibilités offertes par le nouveau mode de représentation qu'Aragon appelle encore, en 1920, le cinématographe. Mais elle souligne également que, plus qu'une simple représentation réaliste du monde, le cinéma sera et demeurera, pour la génération née à la toute fin du XIX^e siècle, un réservoir d'images proposant des modèles de sensations et d'émotions, ainsi que des explications et illustrations visuelles de la vie et du monde.

¹ Ce titre renvoie à l'article d'Henri Béraud, « 1930 », dans lequel il écrit : « Ce qu'il nous faut retenir, *c'est qu'aujourd'hui le monde des lettres reçoit le premier contingent des hommes, dont l'enfance et la jeunesse furent influencées par les spectacles cinématographiques*, des hommes qui, au surplus, ne sauraient se représenter précisément ce qu'étaient les premières émotions de leurs aînés, au temps où les cinéastes n'existaient pas » (Béraud 1926 (15 octobre), p. 730-731).

² Voir Aurouet 2014, Cohen 2013 et Wall-Romana 2013.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, bien que toujours considéré par certains comme un danger pour la moralité, le cinéma gagne considérablement en popularité. L'ouvrage d'Edgar Poulain, *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation* (Poulain 1918), particulièrement éclairant à cet égard, expose en détail la menace représentée par ce spectacle du mouvement tout en prenant acte de la passion qu'il déchaîne :

L'engouement populaire pour le cinématographe est indicible; prodigieuse est la diffusion de cette invention dans l'univers.//[...] Il [le cinématographe] s'est imposé non seulement aux amateurs de distractions et aux amuseurs mais aussi aux gens sérieux et studieux, comme à l'élite intellectuelle qui sème les idées et imprime les directions.//Son développement est gigantesque parce que, bien plus que la presse, bien plus que la chanson, bien plus que le théâtre, il pénètre jusqu'au tréfonds des peuples et règne par l'importance esthétique, sociale, économique et scientifique.//[...] Dans les grandes villes, les théâtres sont généralement moins fréquentés qu'autrefois. Ce n'est pas que le fait soit la résultante de la guerre. Le public se rend de préférence dans les salles de cinématographe parce que le prix des places est plus accessible aux bourses, parce qu'aussi l'attrait est plus grand. Il s'électrise à la vue des films policiers et sensationnels – et s'empoisonne aussi... (*ibid.*, p. 19-20).

Cet engouement pour le cinéma se vérifie concrètement par la prolifération des salles et par la multiplication des propositions de projection³. Les grandes salles cohabitent alors avec les salles des faubourgs, et montrent aux spectateurs des fictions majoritairement américaines, ces dernières dominant le marché et laissant la production française ravagée par les effets de la guerre⁴.

³ Par exemple, en 1918 en France, on recense 1444 salles de cinéma « contre 347 théâtres et 199 music-halls » (Gauthier 1999, p. 38).

⁴ « [...] on aurait pu penser que les sociétés Pathé et Gaumont, qui avaient engrangé d'énormes bénéfices jusqu'en 1914, auraient pu rebondir dès 1918, mais c'est le contraire qui va se produire, si bien qu'en position hégémonique en 1914 où la France effectuait 80% du commerce extérieur mondial des films, le cinéma national va très mal en 1919. L'exploitation a été ravagée dans tout le nord et l'est du pays et les films français ne s'achètent plus à l'étranger. C'est dorénavant le film américain qui domine les marchés mondiaux (y compris français). De plus, les studios et les laboratoires sont touchés et, de toutes manières, ils sont devenus obsolètes » (Prédal 2013, p. 62).

Jean-Pierre Jeancolas, dans son *Histoire du cinéma français*, écrit que « [l]es années de guerre furent [...] celles de la conversion au cinéma d'une génération de jeunes intellectuels nourris de poésie symboliste, qui souvent s'interrogèrent sur le septième art avant de le pratiquer [...] » (Jeancolas 2011, p. 23). Pour les artistes de cette génération, le cinéma devient non seulement un divertissement neuf et moderne, mais il apparaît surtout comme une possible réponse à leurs préoccupations et comme un nouveau chantier de réflexions qu'il importe d'investir. Parmi ces artistes, les écrivains manifestent un vif enthousiasme pour cette nouvelle invention en phase avec leur époque. Ils auront d'ailleurs, dès les débuts du cinématographe, un rapport particulier avec ce dernier⁵. Au fil des années, certains deviendront scénaristes et dialoguistes⁶, d'autres se risqueront à la mise en scène⁷ et beaucoup feront intervenir le cinéma dans leurs créations littéraires⁸. Mais le cinéma sera également un objet de discussion dont les écrivains s'empareront, produisant un grand nombre de textes développant des idées permettant d'approfondir la réflexion.

Cette production diversifiée, que nous caractérisons comme une forme de littérature d'idées, est notre objet d'étude. Se rattachant à des genres proches parents de l'essai et ayant pour fonction de discuter et de débattre d'idées, ces textes sont une partie importante des discours composant le savoir cinématographique⁹. Leur étude nous permettra de démontrer que les écrivains français de l'entre-deux-guerres s'étant intéressés au cinéma ont participé à la construction de discours critiques et théoriques en prise avec les préoccupations de

⁵ Voir Carou 2002.

⁶ Par exemple, Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan, Jacques Prévert, ou encore Raymond Queneau.

⁷ Par exemple, Jean Cocteau, Sacha Guitry, André Malraux, ou encore Marcel Pagnol.

⁸ Par exemple, Blaise Cendrars dans le poème cinématographique *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* (1919) ou Yvan Goll dans *La Chaplinade* (1920), Jules Romains dans le conte cinématographique *Donogoo Tonka* (1919), ou encore Romain Rolland dans la farce épique de cinéma *La Révolte des machines* (1921).

⁹ Certains des textes à l'étude ont une composante fictionnelle, mais en aucun cas cette caractéristique n'est dominante.

l'époque. Ainsi, en dressant un portrait des propos tenus sur le cinéma par des écrivains français et en étudiant certains aspects de leur inscription textuelle comme l'énonciation, la référence et le lexique, nous mettrons au jour ce qui s'écrit, ce qui se dit et ce qui se pense sur le cinéma à une époque où les modalités d'écriture pour en discuter sont encore à définir.

L'entre-deux-guerres est un moment de reconstruction pour l'industrie cinématographique française, mais elle est également une période de forte effervescence, tant au niveau de la production, de la création et du développement des pratiques spectatorielles que de l'institutionnalisation du cinéma. Au sortir de la Guerre, le cinéma a bel et bien, en France, une existence dans le monde du divertissement, mais il lutte encore pour être accepté des élites et faire sa place aux côtés des autres formes artistiques. Au cours des années 20, différentes stratégies seront mises en place pour améliorer cette situation : l'ouverture de salles par des personnalités souhaitant montrer et expliquer des films d'avant-gardes (le Vieux-Colombier en 1924, le Studio des Ursulines en 1925, le Studio 28 en 1928), la proposition de cycles de conférences et l'intégration du cinéma à de grands événements culturels (les Salons d'automne du début des années 20, l'exposition au Musée Galliéra en 1924, l'Exposition internationale des arts décoratifs en 1925), la création de nombreuses revues spécialisées (*Le Film*, *Cinéa*, *Cinégraphie*, etc.), l'ouverture régulière des pages de grands quotidiens au cinéma et la spécialisation des rubriques (le cinéma n'est plus à la traîne de la chronique dramatique), l'ouverture de ciné-clubs (l'Association des Amis du Cinéma (AAC) et le Club des Amis du Septième Art (CASA) en 1921, le Club Français du Cinéma (CFC) en 1922, etc.). Toutes ces manifestations visent à asseoir durablement le cinéma comme forme artistique autonome, et les discours qui en découlent vont dans le même sens.

Au tournant des années 30, les comportements et les opinions à l'égard du cinéma se transforment. En effet, avec l'apparition du parlant, de nouvelles questions émergent et de nouveaux positionnements se profilent. Il ne s'agit plus de militer pour un cinéma artistique, mais plutôt de prendre position pour ou contre le parlant et de réfléchir à l'avenir du cinématographe au sein des autres formes d'art (du théâtre, en particulier). De plus, l'hybridité des textes des années 20 a cédé la place à des formes d'écriture mieux définies. Nous constatons ainsi une spécialisation des discours sur le savoir cinématographique sans que ne soient pour autant isolées les différentes réflexions sur le sujet. Le dialogue entre les textes peut alors se poursuivre et révéler, toujours plus précisément, les enjeux et les problèmes auxquels le cinéma est confronté au seuil de la Seconde Guerre mondiale.

La période choisie (1918-1939), même si elle relève surtout d'une exigence pratique, nous permet d'aborder une production écrite s'inscrivant au cœur d'un riche spectre de croisements, de rencontres et de ruptures, à un moment où le cinéma a une véritable existence dans l'espace social, mais où il doit encore conquérir sa place dans le champ culturel et construire des discours d'accompagnement. Cette périodisation a été adoptée afin de constituer un corpus de textes composé d'écrits publiés à une époque riche de développements techniques et culturels ayant trait au cinéma. Conçue ainsi, cette périodisation nous permet de comprendre ce qui se situe en amont et en aval de différents moments du cinéma en France, et nous autorise à réinscrire ces textes dans une série d'événements encadrés par les Première et Seconde guerres mondiales, et marquant le développement du septième art.

B. Caractériser la cinéologie de l'entre-deux-guerres

Dans son article « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », Christophe Gauthier explique la constitution, dans les années 20, d'un discours spécifique sur le cinéma :

[...] la cinéphilie a tendance à puiser ses modèles d'expertise hors du champ cinématographique, et ce pour deux raisons principales : d'une part l'analyse des images animées demeure un terrain vierge, qu'il convient de défricher avec des instruments que les cinéphiles s'efforcent d'adapter au nouveau langage. En outre leur démarche participe à la légitimation de l'art nouveau. Dans ces conditions, le poids des modèles de l'analyse littéraire sur les pratiques de la critique cinématographique doit être considéré avec autant d'attention que ceux qui procèdent du système des beaux-arts. Ce croisement d'influences donne naissance à une sorte d'hybridation intellectuelle dont les premiers textes d'histoire et d'analyse du cinéma sont les étranges fruits (Gauthier 2008, p. 52).

En mettant de l'avant la dimension exploratoire des écrits sur le cinéma, Gauthier souligne la nécessité de trouver des *instruments* suffisamment malléables pour s'accorder aux spécificités de ce qui allait devenir le septième art. Ce seront bien souvent les modèles de la critique littéraire et de la critique dramatique qui serviront de matrice, mais la recherche de grilles de lecture spécifiques, d'un système de référence adapté, d'une manière de nommer les choses et de citer les images, s'avérera également indispensable. Ainsi, tout en empruntant aux autres arts des *instruments* capables de penser le cinéma dans sa spécificité, de nouvelles modalités pour revendiquer cette spécificité émergeront. Se développeront alors, parallèlement au cinéma, des formes d'écriture qui, dans un premier temps, appuieront, expliqueront et défendront une nouvelle forme d'expression à la recherche d'une légitimité artistique, et qui, au fil des années, marqueront des prises de position à l'égard des transformations jalonnant l'évolution du septième art.

Caractérisée par ses formes génériques, ses objets et ses instances productrices, cette production textuelle sera abordée comme une cinéologie, c'est-à-dire un art de parler, d'écrire et de traiter du cinéma. Le recours à cet archaïsme, motivé par la nécessité de désigner précisément le sujet de cette thèse, nous permet de cibler spécifiquement les discours critiques et théoriques sur le cinéma, dans l'ensemble des formations discursives sur le savoir cinématographique. Dans une lettre de J. Goelgheluck¹⁰, reproduite dans le numéro 12 de la revue de cinéma *Cinémagazine*, une liste de termes spécialement pensés pour le cinéma est reproduite, détaillant les significations de plusieurs mots simples et de mots composés leur correspondant¹¹. L'époque est d'ailleurs propice à la recherche et à l'invention de termes spécifiques pour parler du cinéma¹². Parmi les propositions de Goelgheluck, le terme cinéologie apparaît, défini comme l'« [a]rt de parler ou d'écrire sur la Cinégraphie : l'Art de la critique cinégraphique » (Goelgheluck 1922 (24 mars), p. 367)¹³. Nous choisissons donc ce terme pour désigner un ensemble de discours critiques et théoriques développés par des écrivains, et côtoyant des discours historiques, corporatifs, techniques et scientifiques.

Bien que *cinéologie* fasse également référence à la critique cinématographique, cette forme d'écriture sera délibérément mise de côté lorsqu'elle portera précisément sur l'évaluation d'un ou de plusieurs films. La porosité des genres compliquant l'identification de

¹⁰ Derrière ce nom se cache, comme l'indique Christophe Gauthier dans *La Passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris*, Jean Mitry, futur historien et théoricien du cinéma.

¹¹ Cette liste fait écho à une première proposition lexicale faite quelques semaines plus tôt dans la même revue de cinéma, par Jean Pascal. Voir Pascal 1922 (3 février).

¹² Dans son article « Le vocabulaire du cinéma » (Pascal 1922 (3 février)), Jean Pascal rappelait qu'il était nécessaire de doter le cinéma de son propre lexique et de le détacher de celui de l'art dramatique. C'est également ce sur quoi Gaston Tournier insistera dans sa série d'articles sur le vocabulaire cinématographique, proposés dès le 7 avril 1922 (Tournier 1922 (7 avril)), dans *L'Écho de Paris*.

¹³ D'autres définitions du terme cinéologie semblent avoir cours dans les années 20. Par exemple, Jean Giraud, dans son *Lexique français du cinéma des origines à 1930* (Giraud 1958), définit la cinéologie comme la « [s]cience du cinéma » (*ibid.*, p. 74). L'idée d'étude du cinéma semble centrale dans l'acception du terme, que cette étude soit scientifique ou discursive. Cette dernière signification – que nous choisissons – est plus opératoire pour le corpus de textes qui nous intéresse.

la critique selon des critères fixes et stables, nous en retiendrons certaines lorsqu'elles débordent la seule analyse de films en proposant des idées sur le cinéma en général. Nous différencions ainsi une *critique du cinéma*, qui s'intéresse au phénomène cinématographique dans sa globalité, aux modalités artistiques qu'il peut suggérer, à son impact sur le public et à son sens dans l'espace culturel, et une *critique de films* (qui sera parfois évoquée, mais non pas analysée), qui se penche sur un objet précis, sur une représentation à l'écran, une histoire, un traitement particulier de l'image, un jeu repérable de l'acteur, c'est-à-dire un type de critique faisant écho à une représentation ponctuelle.

Cependant, il demeure difficile d'établir une distinction précise entre ces formes de critiques et les textes de type théorique tant la contamination d'un genre par l'autre est importante et les influences réciproques impossibles à départager. Pour qualifier le plus précisément possible cette variété de textes, nous aurons recours au concept de l'essai, suffisamment dynamique pour qualifier ces textes mettant en place des stratégies d'écriture pour défendre une vision du cinéma et pour communiquer une expérience du fait cinématographique. Ainsi, nous nous pencherons spécifiquement sur des textes aux prémisses critiques et théoriques (articles, chroniques, essais, manifestes, conférences) ayant pour objectif de discuter et de débattre d'idées sur le cinéma.

Se situant à la frontière de la littérature et des discours sur le savoir, l'essai est, selon Marielle Macé, le genre spécifique du XX^e siècle¹⁴. En outre, des écrivains comme André Gide et Albert Thibaudet l'ont savamment réactualisé dans la tradition littéraire française, notamment dans les pages de *La NRF*, en y associant la notion de style. Le genre est cependant caractérisé par son imprécision et par la variété des formes discursives qu'il

¹⁴ Voir Macé 2006.

regroupe. Afin de circonscrire précisément notre objet, nous avons formulé cinq critères nous permettant de définir un cadre générique souple et adapté à notre corpus¹⁵.

L'indétermination du genre, premier critère retenu, favorise une écriture du doute et du questionnement. Le propos développé n'est pas tenu pour absolu et n'est pas hermétique aux autres discours. Dépourvu de frontières fixes, l'essai incarne justement la capacité qu'a la littérature d'absorber d'autres discours et d'assurer la circulation des références afin d'appuyer une démonstration¹⁶. Puisqu'il s'intéresse à différents domaines (histoire, philosophie, art, cinéma, etc.) sans revendiquer la spécialisation d'aucun d'entre eux, l'essai peut s'autoriser l'approximation. Le dynamisme du genre favorise alors le mouvement de la pensée et le rejet de l'ordre, ce qui permet de façonner un discours interrogatif. Sa dimension argumentative ne l'empêche pas de développer une écriture de l'incertitude, privilégiant à tout moment le questionnement et la recherche.

Cette indétermination se joue aussi dans le domaine des formes. Sans fixité, il est un genre ouvert, caractérisé par sa discontinuité et sa désorganisation. Son aspect fragmentaire relaie une pensée en formation et en mouvement, sans que cet aspect soit pour autant considéré comme une méthode. Cette dimension nous autorise à regrouper sous l'appellation de *genres de l'essai*, des chroniques ou des notes qui existent de manière isolée, mais qui déploient leur véritable portée lorsqu'on les recoupe avec d'autres textes¹⁷. L'essai peut alors

¹⁵ Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur une diversité de propositions développées au fil du XX^e siècle, principalement en France et en Allemagne. Voir Adorno [1958] 2003; Glaudes 1999; Just 1960; Kauffman 1988 (juillet-septembre); Lits 1990; Lukács [1911] 2003; Macé 2006; Starobinski 1985; Thibaudet 1927.

¹⁶ Par exemple, dans *Hollywood, la Mecque du cinéma* de Blaise Cendrars, le savoir de grands explorateurs est convoqué pour étayer le récit des origines d'Hollywood; dans *Polymnie ou les arts mimiques* de Jean Prévost, le discours sur la danse est utilisé pour développer un propos sur le jeu de l'acteur de cinéma.

¹⁷ Par exemple, l'article de Philippe Soupault, « **Le règne du cinéma américain est-il fini?** » fait définitivement écho à son texte « **Le cinéma U.S.A.** »; les différents articles de Germaine Dulac mis ensemble développent les bases d'une théorie du cinéma; l'essai *Photogénie* de Louis Delluc se compose d'articles proposés à différentes publications et qui, rassemblés, constituent une réflexion détaillée sur la question de la photogénie.

être compris comme un genre de l'inachèvement, comme une sorte de « work in progress » (Lits 1990, p. 285) qui n'a de cesse de se renouveler et de se préciser. Cette ouverture formelle nous amène à mentionner une autre caractéristique constitutive du genre : l'absence d'exhaustivité – ce qui le différencie d'autres formes s'intéressant au savoir comme, par exemple, le traité. L'essai est une porte ouverte à l'imprévu et au surgissement. Il peut donc être désordonné, ne pas englober une totalité de savoirs et se présenter comme une construction inachevée.

L'ancrage de l'essai dans son époque conduit à envisager une figure particulière de destinataire. En effet, l'essayiste s'adresse à ses contemporains et reprend la fonction initiale du genre consistant en la discussion des idées et des enjeux de la culture sur la place publique. Il a alors une visée argumentative, portée par la référence et la citation, et actualisant un savoir reconfiguré dans un nouvel espace. Les références convoquées, s'inscrivant dans un contexte et une époque donnée, permettent alors le déploiement d'une vision particulière.

Le dernier élément composant le cadre générique dans lequel s'inscrivent les textes du corpus concerne l'énonciation et le caractère non fictionnel de l'essai. Le point de vue adopté est essentiellement personnel, ce qui en fait le discours d'un individu nourri de son expérience. Cette idée, reprise à Michel de Montaigne et développée dans la réflexion théorique sur l'essai, vise à la meilleure connaissance de soi et du monde. Le sujet se construit alors à partir de ses expériences et ces dernières façonnent son propos, indéniablement subjectif.

Si le concept de l'essai nous permet d'identifier des caractéristiques communes à l'ensemble des textes composant notre corpus, il importe de spécifier que ces textes subissent l'influence des discours journalistiques infléchissant leurs contours. De plus, la longueur n'étant pas un critère distinctif du genre, des textes courts, comme des chroniques ou des

articles côtoient des textes plus longs, publiés sous l'étiquette générique d'essai ou rassemblant un ensemble d'articles auxquels l'auteur souhaite donner une portée plus large. Ainsi serait-il plus juste de parler de textes aux prémisses essayistiques laissant une grande place à la réflexion, à l'argumentation et à la prise de position.

Ce cadre générique favorisant le point de vue et l'expérience personnels nous permet d'aborder différentes déclinaisons du genre dans une configuration particulière, celle du développement des discours critiques et théoriques composant un versant du savoir sur le cinéma. En outre, ce déploiement cinéologique crée, en prenant place dans un ensemble de publications diverses et variées (revues, journaux, livres, numéros spéciaux), un réseau de dialogues entre des formes qui seront précisées au fur et mesure de l'inscription du cinéma dans le champ culturel et artistique du XX^e siècle.

Toutefois, si le cinéma est au centre de la cinéologie examinée ici, il importe d'en dire quelques mots. L'écriture sur le cinéma peut à l'évidence porter sur une pluralité de sujets – un film, un cinéaste, une esthétique cinématographique, une vision du cinéma, une pratique cinéophile, etc. La plupart des textes étudiés ne visent pas à construire une théorie structurée et cohérente sur un ou plusieurs aspects concernant le cinéma. Pourtant, la mise en relation des textes écrits par un même auteur au fil des ans, tout comme l'association entre différents textes d'auteurs s'inscrivant dans des champs différents (littéraire, cinématographique, scientifique, économique, etc.) montre quelquefois la présence en filigrane de certaines idées conductrices sur des films, sur des définitions ou sur des approches spécifiques du cinéma. Nous avons cependant privilégié les textes abordant le cinéma en tant que manifestation sociale et culturelle, considérant certaines figures (Charlie Chaplin au premier chef) et certains films comme des condensés des possibles.

Après les formes génériques et les objets de ces discours critiques et théoriques, les instances productrices de ces derniers nous permettront de caractériser la cinéologie de l'entre-deux-guerres. Le corpus de textes sélectionnés est produit par des acteurs de la vie culturelle française de l'époque au rayonnement inégal, mais s'étant tous, un jour ou l'autre, interrogés sur le cinéma. Afin de proposer un portrait représentatif des échanges et des enjeux qu'ils soulèvent, nous avons choisi de confronter et de mettre en relation les textes de deux catégories d'écrivains : ceux ayant été retenus par l'histoire littéraire¹⁸ et ceux n'ayant pas connu de succès dans le monde des lettres, mais s'étant illustrés dans le champ cinématographique¹⁹. Ces distinctions nous aideront à inscrire ces instances dans un horizon de réception et de production spécifique, même si certains auteurs se sont illustrés dans les deux champs (littéraire et cinématographique)²⁰.

Bien entendu, le corpus de textes analysés est le résultat d'un choix, motivé par des critères relatifs aux formes, à l'objet traité et aux instances productrices²¹. À ces critères s'ajouteront deux autres principes de sélection : la référence précise à certains textes dans les

¹⁸ Louis Aragon, Alexandre Arnoux, Antonin Artaud, Francis Carco, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Colette, André Delons, Robert Desnos, Georges Duhamel, Benjamin Fondane, Roger Gilbert-Lecomte, Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan, André Malraux, Marcel Pagnol, Jean Pré vost, Henri Poulaille, Philippe Soupault et Albert Thibaudet.

¹⁹ Ricciotto Canudo, René Clair, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier et Léon Moussinac. À cette liste nous ajouterons Élie Faure et Émile Vuillermoz qui, bien qu'ils se soient illustrés dans des sphères artistiques périphériques (l'art pour Faure et la musique pour Vuillermoz), ont produit des textes majeurs sur le cinéma. L'association de ces différentes personnalités au domaine des lettres sera d'ailleurs rappelée (pour certains d'entre eux, comme René Clair, Louis Delluc, Jean Epstein ou Marcel L'Herbier) par Georges Charensol dans *Panorama du cinéma* (1930) et par Maurice Bardèche et Robert Brasillach dans leur *Histoire du cinéma* de 1935.

²⁰ Comme Jean Cocteau, Louis Delluc, Jean Epstein ou Marcel Pagnol.

²¹ Ce corpus sera présenté de manière précise dans la partie 1 : Cartographie des lieux de publication, selon son support de diffusion (revues de cinéma, revues littéraires, revues culturelle et revues d'art, presse généraliste, autres types de publication et maisons d'édition). Il sera repérable tout au long de la thèse par sa typographie en gras. Son analyse sera faite de manière approfondie et ciblée, selon les axes qui constitueront les angles d'approche développés dans les chapitres 7 à 12.

anthologies sur les discours portant sur le cinéma²² et les découvertes faites au hasard de l'exploration des fonds d'archives de la Bibliothèque nationale de France, de la Cinémathèque française, de la Cinémathèque de Toulouse et de la Cinémathèque Royale de Belgique. À ce dernier élément correspond une particularité, dont il importe de faire état. Depuis plusieurs années, la Bibliothèque nationale de France, la Cinémathèque française et la Cinémathèque de Toulouse souscrivent à une politique de numérisation d'un certain nombre de documents de leur collection. Cette numérisation étant progressive, l'accessibilité aux documents évolue au fur et à mesure. Nous avons cependant vérifié le plus grand nombre de publications originales (par la fréquentation ponctuelle des fonds d'archives et par la veille régulière des documents numérisés), mais par nécessité organisationnelle, nous avons interrompu notre mise à jour en décembre 2014.

Cette veille, ainsi que le dépouillement des archives, nous ont permis de mettre de l'avant des textes méconnus, difficiles d'accès et parfois oubliés, mais la quantité de textes repérés nous a également amenée à mettre de côté certains d'entre eux. Les textes publiés dans la presse corporative n'ont ainsi pas été dépouillés et les corpus d'extrême droite tout comme les textes politiques n'ont pas été retenus²³. De même, nous avons délibérément mis de côté les textes de certains auteurs ayant surtout fait leur marque en tant que critiques cinématographiques²⁴. Nous avons également écarté du corpus d'analyse les enquêtes sur le

²² Voir Abel 1988a; Abel 1988b; Banda et Moure 2008; Banda et Moure 2011; Colpi 1947; Lapiere 1946; Lherminier 1960; L'Herbier [1946] 1977; Prieur 1993.

²³ Nous avons ainsi laissé de côté les textes de Robert Brasillach, de Georges Champeaux, ou encore de Lucien Rebatet. Parfois difficiles d'accès, ces textes nous auraient menée sur un terrain politique que nous n'avons pas souhaité explorer. Néanmoins, ces corpus plus politiques constituent une part importante des discours critiques et théoriques de l'entre-deux-guerres.

²⁴ Par exemple, Claude Aveline, René Jeanne, Benjamin Péret et Roger Vailland.

cinéma²⁵, les entretiens²⁶ ou les textes inédits²⁷. Cependant, ces types de textes, puisqu'ils fournissent un éclairage important sur les enjeux de l'époque, ont été abordés comme témoignage des discours ambiants sur le cinéma²⁸.

C. L'analyse discursive au service de l'histoire du cinéma

Les rapports entre littérature et cinéma sont étudiés depuis plusieurs décennies, mais les études spécifiques sur les réflexions que des écrivains ont pu proposer et développer, malgré un immense corpus sur le sujet, sont inexistantes en tant que telles. En littérature, l'attention se porte généralement sur les problèmes et les enjeux de l'adaptation au cinéma de textes littéraires (Clerc 1993; Elliott 2003; Cléder 2012), sur les questions relatives à la novellisation (Baetens 2008), sur les jeux d'influences entre les formes (Cohen 2013; Wall-Romana 2013), sur les rapports que des écrivains précis ont entretenus avec le cinéma (Aurouet 2014; Brangé 2014), ou encore sur les écrivains cinéastes²⁹.

Néanmoins, certaines recherches en littérature anglo-saxonne (Marcus 2007), s'inscrivant dans le sillage de l'histoire culturelle, replacent les réflexions des écrivains dans un ensemble plus vaste de discours sur le cinéma. Cet angle d'approche culturaliste est

²⁵ Par exemple, les différentes « Réponse à une enquête » d'Antonin Artaud pour *Théâtre et Comœdia illustré* (Artaud [mars 1923] 1976), pour *Comœdia* (Artaud [29-30 juillet 1928] 2004) et *Ciné-Rythme* (Artaud [1933] 2004), ou encore celle de Robert Desnos aux *Cahiers du mois*, en 1925 (Desnos 1925).

²⁶ Par exemple, « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma » (Berge 1925) ou « Quelques opinions sur *Hallelujah!* » d'André Gide (Gide 1930 (1^{er} juin)).

²⁷ Par exemple, « Les Vampires » de Louis Aragon (Aragon [1922] 1994) ou « Les souffrances du “dubbing” » d'Antonin Artaud (Artaud [1933] 1976).

²⁸ En plus des enquêtes, des entretiens et des textes inédits, d'autres types de textes (textes de jeunesse, préfaces, discours, etc.) ont été utilisés sans être systématiquement analysés parce qu'ils ne correspondaient pas à nos critères de sélection (genre, objet, instance productrice) et/ou furent découverts tardivement. Nous en dresserons la liste précise dans notre bibliographie sous les catégories « Corpus secondaire » (pour les textes périphériques produits par des auteurs de notre corpus d'analyse) et « Autres textes consultés » (pour les autres textes produits dans l'entre-deux-guerres par d'autres écrivains et par des journalistes, critiques et gens de cinéma).

²⁹ Voir *Revue critique de Fixxion française contemporaine* 2013.

d'ailleurs de plus en plus envisagé dans le cadre des études sur le cinéma³⁰. Ainsi, le cinéma est appréhendé comme objet protéiforme (« objet esthétique, produit économique et enjeu politique » (Gauthier *et al.* 2001, p. 190)), et son histoire est réinscrite « dans le réseau des liens qui l'attachent à son contexte, aussi bien du point de vue de la production que de la réception du film » (*ibid.*). Dès lors, considérée au confluent de plusieurs disciplines, cette perspective permet d'envisager une histoire à plusieurs facettes.

Nous inspirant des recherches en cinéma, nous nous inscrivons dans un projet d'histoire culturelle, envisageant une pluralité d'influences dans la réflexion et soulignant les collaborations et les éléments institutionnels ayant joué un rôle dans les rapports entre écrivains et cinéma. À cela nous combinons une analyse serrée de l'inscription textuelle des idées (inspirée par certains aspects de l'analyse discursive), en nous interrogeant précisément sur l'énonciation, les références et le lexique³¹. Des réseaux seront extraits de la masse de discours examinés et les thèmes qu'ils explorent seront abordés en fonction de la récurrence des propos développés. Ainsi, en dégagant des réseaux qui donnent à lire un éventail des réflexions des écrivains de l'entre-deux-guerres au sujet du cinéma, nous découperons des axes permettant de structurer notre étude et de révéler quelque chose d'un moment déterminant du septième art à une époque où l'enjeu principal est de le placer au centre des préoccupations culturelles et esthétiques de la modernité.

Notre modèle d'étude privilégie une analyse qui prend en compte le contexte d'émergence de la cinéologie de l'entre-deux-guerres, l'inscription des textes dans un tissu de relations culturelles, les représentations issues des discours critiques et théoriques, tout comme

³⁰ Voir Arnoldy 2004; Carou 2002; Guido 2007; Gauthier 1999; Le Forestier 2010.

³¹ Notre étude ne relève pas *stricto sensu* de l'analyse des discours, bien qu'inspirée par les apports de cette dernière. Nous nous servons de certains éléments d'analyse discursive afin de mieux cerner et examiner la cinéologie dans le détail de la production textuelle de l'entre-deux-guerres.

le discours lui-même dans la mesure où une analyse des motifs, des images et des références utilisées pour développer une diversité de pensées sur le cinéma sera proposée. Ainsi, la cinéologie de l'entre-deux-guerres, fixée par l'écrit et dépendante de l'univers de référence duquel elle émerge sera envisagée en corrélation avec l'environnement social, artistique et culturel de l'époque. Cette approche, puisqu'elle favorise le dialogue entre les champs littéraire et cinématographique, se situe dans une perspective de décloisonnement des disciplines et constitue un apport tant aux études littéraires que cinématographiques. En rappelant une production d'écrivains s'étant peu ou prou illustrés dans le domaine des lettres, elle nous permet d'analyser la circulation et la propagation de représentations du cinéma dans une vaste production textuelle. De plus, s'intéresser à des productions dispersées et cibler certains éléments du discours, repris d'auteurs en auteurs, de publications en publications, et identifiables par le biais de mécanismes énonciatifs, de références intertextuelles et d'inventions lexicales, permet d'ouvrir de nouvelles perspectives pour l'histoire du cinéma et de ses représentations.

Mais si les idées circulant d'un texte et d'une publication à l'autre complètent les réflexions au sujet du savoir cinématographique, elles s'inscrivent aussi dans un parcours cinéophile qui ne fait pas l'économie de l'expérience du spectateur. Mémoire cinéphilique et expérience du cinéma doivent donc être envisagées dans leurs liens avec l'histoire du cinéma qui est en train de se construire. Ces éléments sont au cœur des textes sur le cinéma proposés par les écrivains et représentent, en plus d'un contexte et d'un univers de référence, une photographie en temps réel des habitudes d'une époque.

Afin de faire dialoguer des constructions textuelles qui mettent en place des stratégies discursives facilitant le développement de pensées plurielles et parfois conflictuelles sur le

cinéma, nous aurons recours à différents concepts issus de la théorie du discours, ce dernier étant envisagé comme l'« ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation » (Foucault [1969] 2010, p. 148). Ici, la formation discursive ciblée concerne le cinéma, elle est produite par des instances *littéraires*³² et l'ensemble des énoncés, c'est-à-dire les discours critiques et théoriques, composent un corpus de textes relayant des impressions, des réflexions ou encore, des critiques sur le cinéma (et non, des critiques de films). Les supports génériques, essai et genres associés (articles, chroniques, manifestes, etc.), ainsi que les vecteurs de diffusion (presse, édition, conférence) sont variés, mais leurs confrontations et l'étude de leurs interactions rendent compte d'un pan de la pluralité des discours sur le cinéma se déployant dans l'entre-deux-guerres, en France.

Pour préciser l'analyse des thèmes développés et leur ancrage dans des textes à facture essayistique, nous utiliserons des concepts relevant de l'énonciation et de l'intertextualité, auxquels nous combinerons une étude lexicale, ciblant les inventions terminologiques. Notre étude ne prétendant pas à l'exhaustivité, nous nous limiterons à quelques éléments déterminants, soulignant l'implantation de ces textes dans une constellation de discours sur le savoir cinématographique et accentuant leur marquage dans un projet de développement des discours critiques et théoriques sur le cinéma.

Nous examinerons comment peut se qualifier l'écrivain/énonciateur prenant la parole au sujet du cinéma, en replaçant ce dernier au sein d'un dispositif dont les systèmes de comparaisons, d'analogies et de références seront précisément étudiés. Le concept de posture nous permettra d'amorcer la réflexion et de rattacher l'étude de l'énonciation à une dimension contextuelle, indispensable pour lier l'énonciateur à son environnement social et culturel.

³² C'est-à-dire ayant eu, à un moment ou à un autre, une existence, reconnue ou non, dans le champ des lettres.

L'envisageant comme une conduite et un discours, Jérôme Meizoz définit la notion de *posture* comme suit : « [...] d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens publics, etc.); d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'ethos » (Meizoz 2007, p. 21). Cette notion est donc, pour nous, opérante puisqu'elle nous autorise à étudier la place des écrivains dans leur champ d'origine – le champ littéraire – et à rendre compte de la diversité des stratégies d'écriture utilisées pour traiter du cinéma, tout en permettant de se pencher sur une construction discursive envisagée dans sa dimension performative, comme une forme de prise de parole.

Afin d'étudier précisément les systèmes de comparaisons, d'analogies et de références au cœur de ces discours, nous nous pencherons également sur les modalités de relai et d'échange en partant de la référence intertextuelle, cette dernière étant comprise comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (Genette 1982, p. 8). Cependant, la citation, dans les textes à l'étude, se traduit aussi par la référence à un titre de film, à un metteur en scène, ou encore à un acteur ou une actrice. La référence intertextuelle est alors dépassée et se transforme en une sorte de lieu commun ou de topique, considéré comme un réservoir d'arguments. Ce type de lieu commun devient ainsi un point de rencontre, répété de textes en textes, se transformant en matière citable, en modèle susceptible de devenir un discours parallèle, dilué dans le texte. Il ne nécessite aucun développement ni explication, et repose sur une connaissance commune, entre l'écrivain et son lecteur. Cette forme de citation nous permettra dès lors d'envisager des relations et des points de recoupement entre textes et choses de l'écran, et d'appréhender ces relations dans un vaste réseau de diffusion (de textes en textes, de publications en publications) et de partage (entre écrivains et lecteurs).

Si la diffusion des idées sur le cinéma est assurée par les comparaisons, les analogies et les références, elle l'est aussi par l'invention d'un nouveau lexique pour traiter du cinéma. La stabilité ou la fragilité sémantique de la terminologie, tout comme l'utilisation généralisée de périphrases, que le travail de Jean Giraud³³ sur la langue du cinéma a soulignées, sont des éléments participants au déploiement de la cinéologie au sein des discours sur le savoir cinématographique et fixant ponctuellement ou durablement la manière dont on parle du cinéma. De plus, les emprunts lexicaux au vocabulaire d'autres arts comme la littérature, la musique ou la peinture viennent enrichir la terminologie et permettent des explorations stylistiques aux succès plus ou moins durables.

Cet intérêt pour le lexique, combiné à l'examen de postures énonciatives relayant des stratégies argumentatives éparses ainsi qu'à l'inscription textuelle d'un réseau de citations se composant de bribes de pensées sur le cinéma, tirant leurs matières de l'univers culturel ambiant et devenant, à leur tour, des références, seront au cœur de notre étude détaillée des textes. En combinant analyse thématique et analyse discursive, il s'agira donc de repérer certains aspects des modalités de transmission d'un discours sur le cinéma formulé depuis la littérature, par des écrivains ayant activement participé à sa mise en place.

D. Organisation de la thèse

Notre recherche, bâtie autour d'une vaste production écrite se déployant entre 1918 et 1939, se présente en deux temps. Dans une première partie, nous nous intéresserons aux rapports entre écrivains et cinéma, en dressant une cartographie des lieux de publication des différents textes qui seront analysés dans la seconde partie. Cette nécessaire recension nous

³³ Voir Giraud 1958.

permettra d'observer la place occupée par le discours sur le cinéma dans l'espace culturel de l'entre-deux-guerres et de présenter les écrivains dans leurs différents rapports au cinéma.

Nous avons retenu cinq catégories de publications spécifiques et avons regroupé sous l'appellation « Autres lieux de publication » des numéros spéciaux et des extraits d'ouvrages collectifs sur le cinéma, ainsi que des revues produites par des instances *a priori* éloignées du domaine culturel. Cette diversité de lieux de publication nous a ainsi permis d'observer le déploiement d'une cinéologie s'étendant au-delà des publications spécialisées (chapitre 1). En effet, le cinéma comme sujet envahira non seulement les pages de la presse généraliste (chapitre 4), mais côtoiera rapidement les lettres (chapitre 2) et intégrera également le plus vaste champ culturel (chapitre 3). De plus, l'édition de livres de cinéma et d'essais à proprement parler (chapitre 6) relayant des impressions de cinéma et des réflexions théoriques constituera un autre vecteur de diffusion d'idées, aux côtés des publications périodiques.

Si certains déséquilibres quant aux informations sur les publications recensées peuvent être observés, il importe de rappeler que la revue globale que nous proposons, suivant les traces d'écrivains butinant d'un type de publication à un autre, est inédite et comble une lacune importante sur le sujet. La mise en relation des textes, de leur réseau de diffusion et la circulation des auteurs au sein de ces tissus éditoriaux demeurent cependant indispensables à l'étude de la pluralité discursive dont les textes examinés sont porteurs.

Une fois ce catalogue présenté, nous plongerons au cœur du discours en analysant les idées défendues selon six thématiques représentatives des enjeux de l'époque. Nous verrons ainsi comment se déploie l'idée que le cinéma est un art neuf, suscitant des espoirs, des déceptions et requérant un discours inédit (chapitre 7). Ses relations avec le théâtre (chapitre 8) seront également examinées dans la mesure où le cinéma aura tendance à se définir et à se

positionner par rapport à cette autre grande forme de spectacle. L'association entre cinéma et modernité (chapitre 9) sera explorée, tout comme certaines définitions du cinéma (chapitre 10) ayant trouvé des échos chez différents écrivains. Nous nous intéresserons également à la figure de Charlie Chaplin et à son inscription textuelle (chapitre 11), puis nous verrons en quoi se joue une autre mémoire du cinéma (chapitre 12) dans des textes constitutifs du socle de référence de l'histoire cinéphile. Interviendront dans cette partie le repérage de certaines stratégies discursives, l'observation du système de références convoquées et la terminologie inventée afin de mettre au jour une cinéologie déployée par des écrivains de l'entre-deux-guerres pour défendre des visions du cinéma et des approches filmiques, parfois opposées, mais souvent complémentaires. Ainsi, en présentant les nombreux réseaux d'échanges, tant éditoriaux que réflexifs supportant la cinéologie de l'entre-deux-guerres, nous montrerons que les écrivains proposent de riches dialogues sur un sujet qu'ils se sont approprié et qu'ils sauront faire évoluer malgré les oppositions, les désaccords et les nombreux bouleversements que connaîtra cet art neuf qu'est, au début des années 20, le cinéma.

Partie 1 :
Cartographie des lieux de publication

Suite à l'apparition du cinématographe, de nombreux écrivains et journalistes ont écrit sur le cinéma, témoignant du spectacle cinématographique, des espoirs, des interrogations et des dissensions suscitées par l'apparition de cette nouvelle forme d'expression et de représentation. Ce corpus de textes, immense et très diversifié, rend globalement compte d'une curiosité – le cinématographe – et en vient très rapidement à condamner ou défendre cette nouveauté, à traiter des enjeux techniques et scientifiques y étant associés, de sa moralité et de ses vertus éducatrices, et progressivement, d'art, de spécificités artistiques et esthétiques, et de critique de films.

Cependant, bien que l'examen des textes sur le cinéma produits dans les années 20 montre une tendance à le défendre comme forme artistique, il ne faut pas oublier que cet état de fait résulte d'une véritable volonté pour dégager l'écrit sur le cinéma de son attachement à la publicité. En effet, la critique est à l'époque bien souvent dépendante des maisons de production qui voient dans le commentaire de film un allié pour attirer le public dans les salles. Mais aux côtés de telles pratiques se développe un discours (que l'on retrouve dans une diversité d'organes éditoriaux – presse, revues, livres, etc.) marqué par une volonté d'indépendance et qui va au-delà de la remarque ponctuelle sur tel ou tel film, en défendant une vision du cinéma et en proposant parfois des éléments contribuant à théoriser le septième art et son langage³⁴. À cette époque, la construction d'un discours sur le cinéma étant en train de se faire, la différence entre la critique cinématographique et la théorie sur le cinéma n'est pas clairement marquée. Ces deux formes sont alors en mode exploratoire, à la recherche de modèles neufs pour appréhender une nouvelle pratique de la représentation, marquée par le

³⁴ Le cinéma sera désigné comme le cinquième, le sixième puis le septième art. Ce sera Ricciotto Canudo qui fixera en 1923, dans son « **Manifeste des Sept Arts** », l'expression septième art. Nous reviendrons sur ce décompte des arts dans le chapitre 7 : « Le cinéma est un art neuf ».

mouvement et la vitesse. Elles sont aussi à la recherche d'un style, d'une écriture particulière qui permettrait de prendre de la distance vis-à-vis des modèles littéraires et de s'affirmer comme un discours original traitant d'un objet neuf.

Il est difficile de parler, durant l'entre-deux-guerres, de la spécificité de ces deux discours tant la contamination de l'un par l'autre est importante. Ils fonctionnent comme des formes limitrophes entre lesquelles circulent les auteurs. La critique cinématographique et l'essai sur le cinéma, bien que discours spécifiques, sont donc dépendants l'un de l'autre, et aucunement concurrents. Mais souvent complémentaires, ces types de textes sont généralement rédigés par les mêmes auteurs (écrivains établis ou non, ces derniers devenant parfois critiques, théoriciens, historiens et/ou cinéastes) et se côtoient régulièrement dans les pages de diverses publications dont nous ferons ici un portrait général.

Nous tâcherons de dresser une cartographie de la cinéologie de l'entre-deux-guerres développée par des littéraires et des gens de cinéma en explorant les lieux de publications qui les ont accueillis. Ces lieux étant divers et variés, nous en avons fait une sélection, guidée par un choix reposant sur les critères exposés préalablement : la référence précise à certains textes incontournables, indiqués dans la littérature sur le sujet, la place et le *rayonnement* des auteurs dans leur champ respectif (littéraire ou cinématographique), et la portée plus théorique que critique des textes. Cette sélection suffisamment représentative nous permettra de démontrer la dissémination et la reconduction d'idées d'un lieu à un autre, et de révéler un pan généralement morcelé d'une histoire du cinéma développée depuis la littérature.

CHAPITRE 1 : LES REVUES DE CINÉMA

Au début des années 20, la presse française consacrée au cinéma est en pleine effervescence, ce dont témoigne la publication, en juin 1921 par la revue *Cinéa*, d'une liste toutes catégories confondues des principaux « périodiques consacrés à l'Art Muet » (s.a. 1921 (10 juin), p. 20). Cette presse peut être classée en trois grandes catégories, témoignant des différents lectorats ciblés. La première, en termes de stabilité, est la presse corporative³⁵, s'adressant principalement aux exploitants et aux distributeurs, et faisant état des avancées techniques et scientifiques entourant le développement du cinéma. À ses côtés se développe une presse principalement destinée au grand public, dans laquelle foisonnent des portraits et interviews des vedettes du grand écran³⁶. Entre ces deux grandes tendances, une presse spécialisée voit le jour, mise en place par des cinéphiles³⁷ qui souhaitent défendre le cinéma en tant qu'art, en s'adressant à un public amoureux du cinéma et sensible à ces enjeux.

Bien que la presse corporative et la presse grand public proposent parfois des articles critiques sur le cinéma, leurs intentions ne consistent pas en l'instauration d'un discours indépendant des dictats du marché. Ce sera plutôt dans la presse spécialisée, très riche, mais bien souvent éphémère, que se joueront non seulement la défense du cinéma en tant qu'art, mais également la constitution d'un discours particulier pour parler du cinéma.

³⁵ Par exemple *Ciné Journal* (1908-1938), *Le Courrier cinématographique* (1911-1937), *Hebdo-Film* (1916-1935), *La Cinématographie française* (1918-1966), *Cinéopse* (1919-1967).

³⁶ Par exemple, *Ciné-Miroir* (1922-1953), *Mon Ciné* (1922-1937), *Cinémonde* (1928-1971), *Pour vous* (1928-1940).

³⁷ Le terme n'est pas anachronique; nous le retrouvons dans différentes tentatives de constitution d'un vocabulaire de cinéma. Nous nous référons ici à la définition qu'en donne Jean Pascal dans *Cinémagazine* en 1922 : « Cinéphile – Qui aime le cinéma » (Pascal 1922 (3 février), p. 147).

A. *Filma* (1908-1936)³⁸

Revue mensuelle, fondée par André Millo, *Filma* semble se situer entre la presse corporative et celle s'adressant au grand public. Destinée principalement aux amateurs de cinéma, elle se positionnera progressivement au sein des grandes revues professionnelles, entre autres avec l'arrivée à sa direction de E. L. Fouquet (ancien rédacteur en chef des journaux *Le Cinéma* et *L'Écho du cinéma*³⁹).

Colette, qui à la fin des années 10 est une auteure connue (sans pour autant être confirmée) aux activités multiples⁴⁰, y écrira quelques textes dont « **L'envers du cinéma** » (**Colette 1917 (15-31 août)**) et « **Le luxe** » (**Colette 1918 (15-31 août)**). Les rapports de Colette au cinéma ne seront pas épisodiques; au contraire, nous pouvons la considérer comme une pionnière de la critique de cinéma en France. Elle écrira bon nombre de critiques (dans *Filma*, mais aussi dans *Excelsior* et dans *Le Film*⁴¹), témoignant d'un véritable militantisme pour la défense du cinéma de son époque : « C'est au temps du muet qu'elle plaide publiquement pour certains films, qu'elle écrit un scénario entièrement original, qu'elle suit de près le travail des studios, qu'elle se montre attentive à l'évolution du langage filmé, qu'elle annonce des conférences sur le cinéma, etc. » (Alain Virmaux *et al.* cité dans Colette 2004, p. 24). Elle rendra compte, entre autres, du film sur l'expédition de Robert Falcon Scott en

³⁸ La périodicité des revues traitées varie selon les sources. Par soucis de conformité, nous nous référerons, en ce qui concerne les revues de cinéma, aux recensements faits par la Bibliothèque du film (BIFI). Voir Ciné-Ressources – Répertoire des périodiques. En ligne. <http://www.cinerecources.net/repertoires/repertoire.php?repertoire=PERI&filtre=1&filtre2=1&filtre3=1&filtre4=1&filtre5=1&filtre6=1>. Consulté le 25 août 2015.

³⁹ Hebdomadaire indépendant qui paraîtra en 1912, *Le Cinéma* fusionnera la même année avec *L'Écho du cinéma* (hebdomadaire considéré comme la voix officielle de l'industrie cinématographique) pour donner *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* (1912-1923, avec interruption de 1914 à 1916).

⁴⁰ Colette est bien sûr romancière, mais elle est également actrice, journaliste et critique dramatique (activité qu'elle mènera en parallèle et en résonance avec celle de critique de cinéma).

⁴¹ Du 28 mai au 21 juillet 1917, elle tiendra dans *Le Film* la rubrique de critique cinématographique, rubrique qui sera, par la suite, reprise par Louis Delluc au cours de l'été de cette même année (voir Gauthier 1999, p. 24-33).

1911⁴², film passé quelque peu inaperçu à l'époque, et sera également une des premières à souligner l'importance du film de Cecil B. DeMille, *The Cheat*⁴³ (1915). Après 1930, son intérêt pour le cinéma demeure, mais il se transforme: elle rend moins compte de ce qui se passe sur les écrans et dans le milieu du cinéma, et oriente plutôt son implication au niveau de la création (écriture de dialogues et surtout, rédaction de sous-titres⁴⁴).

Dans « **L'envers du cinéma** », Colette relate son expérience du tournage du film *La Vagabonde* (1917) qui s'inspire de son roman éponyme et dont elle a écrit le scénario. Elle en fait la description en tant qu'observatrice extérieure, relatant ce qu'elle côtoie de très près, principalement le travail des acteurs (les vedettes, les seconds rôles, les figurants), tout en se tenant quelque peu à l'écart des protagonistes du tournage. Par exemple, elle ne fait aucune allusion à l'actrice Musidora qui tient un rôle dans le film de Perego, bien que les deux femmes soient assez proches : « L'amitié, les liens personnels sont laissés de côté. Colette scrute en entomologiste son petit monde. Proche de chacun, mais tout de même avec une légère distance » (Alain Virmaux *et al.* cité dans Colette 2004, p. 331).

Ce texte, avant d'être publié dans *Filma* en décembre 1917, sera publié une première fois dans *Femina* (en septembre 1917) et dans *Le Film* (en octobre 1917)⁴⁵. Nous le retrouverons ensuite dans *Cinéa*, en 1921, sous le titre « Les coulisses d'un film » (Colette

⁴² « L'expédition Scott au cinématographe » (4 juin 1914) dans Colette 2004, p. 286-289.

⁴³ « *Forfaiture* » (7 août 1916) dans Colette 2004, p. 289-292. Nous retrouvons de nombreuses références à ce film sous le titre *Forfaiture* dans la production écrite de l'époque. Nous nous référerons donc désormais à ce film sous ce titre.

⁴⁴ Elle écrira entre autres, les dialogues du *Lac aux dames* (1933) et de *Chéri* (1950) – film tiré de son roman *Chéri* (1920) –, et les sous-titres pour les films *Jeunes filles en uniformes* (1931) et *No Greater Love* (1932).

⁴⁵ Ces deux sources n'ont pu être vérifiées. Nous nous référons donc aux travaux d'Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet sur les différentes publications des textes de Colette. Voir Colette 2004, p. 331-339.

1921 (26 août)), précédé d'une sorte d'introduction généralement attribuée à Louis Delluc⁴⁶ et accompagné d'une photographie de Dorothy Dalton que l'on montre *derrière l'écran*. Cette dernière version, qui ne présente aucune variation avec celle de *Filma*, change pourtant de titre, annonçant ainsi la face cachée de la réalisation d'un film et permettant un croisement des intérêts de Colette entre les coulisses du cinéma et celles du théâtre et du music-hall.

« **Le luxe** », qui paraîtra un an plus tard, dresse un état des lieux du cinéma en 1918. Il y est question des salles de cinéma, de ces propriétaires souhaitant plaire à une clientèle qui veut « du lusque et encore du lusque » (**Colette 1918 (15-31 août), p. 2**), du public et du documentaire, genre cinématographique dans lequel Colette retrouve le véritable luxe⁴⁷. Ce texte connaîtra également différentes publications : dans *Excelsior* (15 mai 1918) et dans *Le Film* (juin 1918), cette dernière parution étant elle aussi accompagnée d'une introduction de Louis Delluc, rappelant l'amour du cinéma de l'auteure et ses critiques enthousiastes pour *L'Expédition du capitaine Scott* et pour *Forfaiture*⁴⁸.

⁴⁶ « Vous vous plaignez du mépris où les écrivains français tiennent le cinéma en général? Songez au beau charivari que nous vaudrait leur intervention avec toutes les manies et les tics dont ils sont encombrés. Le tout petit et si lent progrès de notre art deviendrait aussitôt une reculade désordonnée. Ne vaut-il pas mieux ne fraterniser avec la littérature que par une demi-douzaine de talents clairvoyants? Ainsi le goût moderne et la subtilité extraordinaire de Mme Colette ont abordé le cinéma avec une compréhension intense. Spectateur d'elle-même et de la vie, comme ses volumes l'ont admirablement noté, elle est venue, à l'écran, à ses réalités et à ses mystères, par une loi quasi naturelle. Elle est une preuve complète de l'attirance et du but artistique du ciné. Sa curiosité l'a poussée moins que son intelligence sensible. Elle a écrit dans *Le Film* des pages qui resteront pour leur expérience et leur divination presque cruelle. Et elle fit un film d'après sa *Vagabonde* célèbre. Citons quelques impressions — trop brèves — de ses heures de travail en Italie » (Louis Delluc cité dans Colette 1921 (26 août), p. 8).

⁴⁷ « J'ai vu des "documentaires", où l'éclosion d'un insecte, le déploiement d'un lépidoptère, hors de la chrysalide, mettent la féerie à portée des yeux, ouvrent, grâce à l'agrandissement photographique, le monde à jamais mystérieux où vécut Fabre... Ah ! C'est cela, le luxe, la magnificence, le fantastique! » (**Colette 1918 (15-31 août), p. 2**).

⁴⁸ Ces deux sources n'ont pu être vérifiées. Nous nous référons à nouveau aux travaux d'Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet. Voir Colette 2004, p. 339-342.

B. *Le Film* (1914-1922)

Luxeuse revue hebdomadaire⁴⁹, *Le Film* a été fondé par André Heuzé (réalisateur, scénariste, acteur) pour une éphémère parution en 1914. Elle sera ensuite reprise par Henri Diamant-Berger en 1917 qui, avec Louis Delluc (il en deviendra le rédacteur en chef au même moment), en fera un véritable lieu de défense du cinéma,

une publication de haute tenue rédactionnelle et technique, rehaussée de grandes signatures qui sont celles de metteurs en scène et de comédiens français et étrangers parmi les plus importants de l'époque (d'Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac et André Antoine à Charlie Chaplin, de Max Linder et Musidora à Séverin-Mars), aussi bien que celles d'écrivains tels que Jean Cocteau, Paul Fort et le très jeune Louis Aragon (Lherminier 2008, p. 38-39).

Afin de convaincre des qualités artistiques du cinéma, on retrouvera donc dans ces pages quelques échos de professionnels, mais surtout, de longs articles thématiques et des exemples d'« un exercice encore neuf qui témoigne d'une ferme volonté de légitimation du cinéma comme art : la critique cinématographique » (Gauthier 2011). Avec un tirage d'environ 1500 exemplaires, *Le Film* rivalisera avec les journaux corporatifs⁵⁰ et pourra donc s'inscrire dans le paysage de la presse spécialisée sur le cinéma. Cette revue connaîtra un grand succès, de par la qualité de ses textes et de ses plumes, mais également par la particularité de son projet : « [...] pour la première fois, un membre de la profession cinématographique ne s'adresse pas exclusivement à ses semblables et s'engage dans un travail *d'explication du cinéma* auprès du public français » (Gauthier 1999, p. 27).

Louis Delluc y écrira de nombreuses critiques de films (bien souvent, *contre* le cinéma français et *pour* le cinéma américain) et des textes défendant l'art cinématographique,

⁴⁹ Elle deviendra mensuelle vers 1919.

⁵⁰ Bruno Quattrone estime le tirage moyen des journaux corporatifs à environ 2000 exemplaires. Voir Quattrone 1993.

mais il invitera surtout de nombreuses personnalités du monde des lettres et des arts à s'exprimer sur le sujet. C'est ainsi qu'il publiera un des premiers poèmes de Louis Aragon, « Charlot sentimental » (Aragon 1918 (18 mars)), un poème qui s'inspire, plutôt qu'il ne parle, de cinéma, et qui souligne l'intérêt du tout jeune écrivain pour cet art neuf. Cette première collaboration sera suivie de la publication de deux textes majeurs d'Aragon sur le cinéma : « **Du décor** » (Aragon 1918 (16 septembre)) en 1918 et l'année suivante, « **Du sujet** » (Aragon 1919 (22 janvier)).

Le cinéma sera une préoccupation pour Aragon tout au long de sa carrière⁵¹. Ses débuts en littérature n'en sont donc pas exempts. En effet, le cinéma se disséminera tout d'abord dans certains poèmes : nous avons souligné la publication de « Charlot sentimental » en 1918; nous pourrions également signaler les poèmes « Charlot mystique » (1918) dans lequel il est encore question de Charlot et « Soif de l'Ouest » (1918), qui s'inspire du Western. Aragon prendra aussi activement part aux événements entourant la présentation mouvementée du film de Luis Buñuel, *L'Âge d'or* (1930), au Studio 28 en décembre 1930, et participera, en tant que membre du groupe surréaliste, à la rédaction d'un texte et d'un tract pour défendre ce film⁵². Il rédigera également des comptes rendus pour deux ouvrages de Louis Delluc : pour *Cinéma et Cie* (Aragon 1919 (juin))⁵³ et pour *Photogénie* (Aragon 1920 (septembre-octobre)). Le *Projet d'histoire littéraire contemporaine* datant de 1922 propose un plan avec différentes

⁵¹ On retrouvera des influences du cinéma dans la poésie de Louis Aragon dans certains poèmes du *Roman inachevé* (1956), ainsi que de nombreuses allusions au cinéma dans ses romans : dans *Anicet ou le panorama* (1921), dans *Aurélien* (1944) – les personnages du docteur Decœur et de sa femme, Rose Melrose, sont inspirés de Louis Delluc et d'Ève Francis –, ou encore dans *Blanche ou l'oubli* (1967) – on retrouve en personne Louis Delluc et Léon Moussinac. Outre ces utilisations littéraires du cinéma, Aragon écrira quelques critiques de films et il interviendra quelques fois, dans les années 60, au sujet de Jean-Luc Godard (en 1965, dans « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard? »).

⁵² « *L'Âge d'or*. Situation dans le temps » (Aragon [1930] 1998) et « L'affaire de *L'Âge d'or* » (s.a. [1931] 1980).

⁵³ Ce compte rendu, initialement publié dans la revue surréaliste *Littérature* sera repris dans *Le Film* sous le titre « Cinéma » (Aragon 1919 (15 octobre)).

entrées suggérant une imbrication entre littérature et cinéma : une première entrée sur « Le cinéma, Charlot et *Les Vampires* » dont seul le texte sur *Les Vampires* semble avoir été rédigé (Aragon [1922] 1994), une autre « Apollinaire censeur et Louis Delluc », dans laquelle il aurait été question de Louis Delluc romancier, une entrée « Films de Louis Delluc » et une autre intitulée « Le Docteur Caligari ». Même si ce projet n'a pas été concrétisé, il laisse entendre que pour Aragon, le cinéma participait définitivement au développement de la littérature moderne⁵⁴.

Les deux textes qui nous intéressent ici sont les plus importants qu'Aragon ait écrits sur le sujet puisqu'ils proposent de véritables pistes de réflexion sur cet art neuf et moderne qu'est le cinéma. « **Du décor** », publié en 1918, met l'accent sur le fait que le cinéma est le nouvel instrument de la modernité, celui qui permet d'illustrer la poésie du monde moderne, tandis que « **Du sujet** », publié un an plus tard, s'intéresse plus précisément à l'art cinématographique et à ses spécificités. Ces deux textes, en plus de développer une réflexion en phase avec ce qui se dit à l'époque, s'appuient sur des séries d'exemples de films qui trouveront un écho dans d'autres publications d'écrivains ou théoriciens de l'époque, et qui constitueront les *passages obligés* de nombreux textes sur le sujet.

Outre des écrivains, certaines personnalités majeures du monde des arts – du *champ culturel* pourrait-on dire – ont publié des textes dans les pages de la revue *Le Film*. Ce sera notamment le cas de Ricciotto Canudo, journaliste italien arrivé à Paris en 1902, tour à tour musicologue, romancier, critique littéraire, scénariste et théoricien du cinéma. « Découvreur désintéressé, esthéticien aux goûts hardis » (Roland Dorgelès cité dans Canudo 1995, p. 9), il

⁵⁴ Ce projet peut d'ailleurs être rapproché de l'ouvrage de Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, dans lequel un chapitre entier, « Le cinéma et les lettres modernes » (Epstein 1921b, p. 169-180), est consacré aux analogies entre cinéma et littérature.

sera une figure incontournable de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle. Son apport pour l'acceptation du cinéma en tant que forme artistique est fondamental. En effet, en plus de défendre le cinéma comme art dès 1908 – le « sixième art » (Canudo [25 novembre 1908] 1995)⁵⁵ –, il sera l'initiateur (tout comme Louis Delluc) de différentes entreprises de légitimation du cinéma comme art (revues, conférences, ciné-clubs). Il fondera en 1913 la revue *Montjoie!*, qui accueillera dans ses pages d'importantes figures de l'avant-garde artistique (Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Igor Stravinski, etc.), et en 1922, *La Gazette des Sept Arts* (1922-1924) verra le jour⁵⁶. Cette revue, associée aux activités du ciné-club du Club des Amis du Septième Art (CASA), offrira une tribune privilégiée pour la défense du cinéma comme art.

Les deux textes que Canudo publiera en 1921 dans *Le Film*, « **L'esthétique du septième art (I)** » (Canudo 1921 (avril)) et « **L'esthétique du septième art (II) – Le drame visuel** » (Canudo 1921 (mai-juin)) s'inscrivent dans ce vaste projet de défense du cinéma que mènera Canudo jusqu'à sa mort en 1923. Le premier texte de « **L'esthétique du cinéma (I)** » s'interroge sur la qualité artistique du cinéma et rappelle qu'il est non seulement un art, mais qu'il est aussi la fusion de tous les autres. Dans « **L'esthétique du septième art (II) – Le drame visuel** », Canudo revient sur cette idée de synthèse, en tentant de définir le drame visuel en l'opposant aux procédés théâtraux. Ainsi, même si la nécessité de définir le cinéma et d'en proposer une esthétique se fait pressante, il importe toujours, en 1921, de placer le cinéma sur le terrain de l'art et de creuser l'écart qui le sépare du théâtre.

⁵⁵ Nous reviendrons dans le chapitre 7 sur le décompte des arts, motif récurrent des différents discours sur le cinéma.

⁵⁶ Nous reviendrons dans le détail sur cette importante revue artistique dans le chapitre 3 : Les revues culturelles et d'art.

C. *Cinémagazine* (1921-1935)

Alors que *Le Film* était plutôt une revue cinéphile, *Cinémagazine* viendra « occuper une place libre » (s.a. 1921 (21-28 janvier), s.p.), celle de la revue s'adressant au grand public et se situant « [e]ntre le loueur et l'exploitant, le metteur en scène et les interprètes, les auteurs et les éditeurs » (*ibid.*)⁵⁷. Tirée, selon Bruno Quattrone (Quattrone 1993), à environ 50 000 exemplaires, la revue dirigée par Jean Pascal et Adrien Lemaître saura proposer un compromis entre le culte de la vedette et les articles de fond. Hebdomadaire, puis mensuelle en 1930, elle alliera les dossiers thématiques aux rubriques portant sur les coulisses de tournage, les reportages en studio et l'actualité cinématographique. Elle donnera également la parole aux lecteurs dans une section intitulée « Petite correspondance », tout en cherchant à définir une grammaire du cinéma et à servir « la grande cause de l'art » (s.a. 1921 (21-28 janvier), s.p.).

Tout comme certaines de ses consœurs, elle mettra en place, en avril 1921, un ciné-club, l'Association des Amis du Cinéma (AAC). Son programme sera le suivant :

1. [De] permettre aux fervents de l'écran de se connaître et de se réunir pour échanger leurs idées et les faire prévaloir.
2. [De] les mettre à même de coopérer à la préparation des programmes des établissements cinématographiques et d'y faire prévaloir leurs *desiderata*.
3. [De] leur permettre de travailler en commun à généraliser l'utilisation du cinématographe dans les différentes branches de l'industrie, de l'instruction et de l'éducation de la jeunesse scolaire.
4. [De] rechercher tous les moyens pour étudier son action dans la propagande à l'étranger et avec les ministères techniques français, etc. (Gauthier 1999, p. 51).

On constate que ce programme insiste sur la nécessité d'échanger et de discuter au sujet du cinéma. Il s'agit également de favoriser une sorte d'éducation à l'image et de s'interroger sur l'impact de cette dernière en termes de propagande. Mais la projection de films – comme cela

⁵⁷ Cela n'empêchera cependant pas *Cinémagazine* de proposer des articles sérieux et très pointus, complétant et alimentant l'ensemble des discours sur le cinéma.

deviendra le cas très rapidement – ne semble pas prioritaire. Les ciné-clubs associés à des revues de cinéma permettent cependant d’insister sur la nécessaire légitimation du cinéma et de favoriser des espaces d’échanges favorisant la progression des idées sur cet art neuf en donnant la parole à ceux qui le regardent.

Soucieuse de l’avenir du cinéma et de la définition de ses spécificités, Germaine Dulac interviendra dans les pages de *Cinémagazine*, avec trois textes intitulés « **Les procédés expressifs du cinématographe** » (**Dulac 1924 (4 juillet); Dulac 1924 (11 juillet); Dulac 1924 (18 juillet)**), dans lesquels elle s’intéressera à différents éléments techniques agissant comme révélateurs expressifs à l’écran. Elle se penchera donc sur différents procédés spécifiques au cinéma (le plan, l’angle de prise de vue, le fondu, le fondu enchaîné, la surimpression et la déformation) afin de donner un aperçu des spécificités de la « syntaxe du film » (**Dulac, 1924 (4 juillet), p. 15**). Même si ces textes sont écrits pour une conférence⁵⁸ présentée en 1924 lors de l’exposition « L’Art dans le cinéma français » au Musée Galliéra⁵⁹, leur lecture permet le déploiement d’un inventaire d’exemples précis de ce que peut, en 1924, le cinéma.

Cet exercice de la conférence était, à l’époque, une pratique régulière des ciné-clubs et autres manifestations culturelles autour du cinéma, et la publication de ces textes, une pratique courante. Ces conférences *illustrées* d’exemples cinématographiques sont devenues, avec le temps, des formes que nous pourrions qualifier de *trouées*, parce qu’elles font parfois appel à des films que le lecteur du XXI^e siècle ne peut plus voir. Mais leur intérêt réside dans

⁵⁸ La conférence de Germaine Dulac a été prononcée le 17 juin 1924.

⁵⁹ L’exposition sur « L’Art dans le cinéma français » au Musée Galliéra (mai à octobre 1924), s’imposera « comme une expression renouvelée de la légitimité nouvellement acquise du cinématographe » (Gauthier 1999, p. 74).

la proposition textuelle qu'elles suggèrent, mettant en mots ce qui ne peut plus être vu et donnant à lire ce qui pouvait être défendu, débattu et proposé au public.

Germaine Dulac, comme bon nombre de gens de cinéma, a précédemment tenté sa chance dans les lettres. Ardente militante de la cause des femmes, elle fut journaliste (critique de pièces de théâtre, portraits de femmes) dans la publication féministe *La Française*⁶⁰. Elle s'essaiera aussi à l'écriture dramatique (plusieurs projets furent esquissés entre 1907 et 1915) et sa pièce, *L'Emprise*, sera mise en scène en 1907⁶¹. Mais c'est au cinéma qu'elle trouvera sa voie, tant dans la réalisation⁶² que dans la théorisation : elle « [...] inaugura de nouvelles techniques et stratégies cinématographiques, allant des structures narratives et des styles de jeu réflexifs aux effets techniques symboliques et aux associations visuelles abstraites [...] » (Williams 2006, p. 25). Elle tentera de définir le cinéma pur et s'intéressera de près aux questions du mouvement, du rythme et de la photogénie. Au moment où elle propose « **Les procédés expressifs du cinématographe** », elle est déjà une cinéaste reconnue dans le milieu des avant-gardes françaises. Ses activités se déployant sur deux axes – créatif et réflexif –, lui permettront donc de développer des pratiques complémentaires et d'explorer le spectre des nouveautés, techniques et théoriques, de son époque.

⁶⁰ Elle y sera journaliste de 1906 à 1913.

⁶¹ Pour plus de détails sur cette période « pré-cinématographique », voir Williams 2006.

⁶² La carrière cinématographique de Germaine Dulac est riche et diversifiée (fictions, films expérimentaux, documentaires). Parmi les films conservés, nous citerons *La Cigarette* (1918), *La Belle dame sans merci* (1920), *La Souriante madame Beudet* (1923), *La Coquille et le Clergyman* (1928) et *Disque 957* (1929). Notons également que de 1932 à 1934, elle dirigera le service des actualités chez Gaumont.

D. *Films (1923-1924)*⁶³

Supplément intégré à la revue de théâtre *Le Théâtre et Comœdia illustré*, *Films* est un mensuel consacré au cinéma, dans lequel on retrouvera des critiques, des portraits de cinéastes et quelques éléments sur l'actualité cinématographique. Philippe Soupault y publiera en 1924 un texte sur le cinéma américain, « **Le cinéma U.S.A.** » (**Soupault 1924 (15 janvier)**). Ce texte reprend cependant quatre billets poétiques parus antérieurement dans la revue surréaliste *Littérature* : « *Une vie de chien* »⁶⁴ (Soupault 1919 (juin)), « *Charlot voyage* » (Soupault 1919 (août)), « *L'homme aux yeux clairs (William Hart)* » (Soupault 1919 (novembre)) et « *À l'abri des lois* » (Soupault 1920 (février)). Ces billets consacraient quelques lignes à différents films américains et seront intégrés dans une réflexion plus aboutie sur le cinéma américain. Par le biais d'une sorte d'état des lieux, Soupault traitera non seulement d'une cinématographie nationale, mais également des rapports au théâtre et à la modernité.

L'intérêt de Soupault pour le septième art prendra différentes formes au fil des années et sera manifeste jusqu'en 1934. Il écrira quelques poèmes cinématographiques et des ciné-poèmes⁶⁵, de nombreuses critiques de film (entre autres, dans *L'Europe nouvelle* et *La Revue du cinéma*), une biographie imaginaire du personnage de Charlot en 1931 et un scénario inédit, *Le Cœur volé* (1934), destiné à Jean Vigo. Mais en 1934, il cesse de s'occuper de cinéma, sans véritable raison, sinon que « les temps sont lourds, et la production de l'époque

⁶³ Les informations sur ce supplément sont faibles. Nous nous référons ici aux informations fournies par la notice catalographique « *Films* » sur Ciné-Ressources – Répertoire des périodiques. En ligne. <http://www.cinresources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=557>. Consulté le 11 octobre 2014.

⁶⁴ Ce texte sera aussi repris en octobre 1919, dans *Le Film*.

⁶⁵ Par exemple, « Poème cinématographique » publié dans la revue d'avant-garde *Sic* en 1918, les ciné-poèmes « Rage », « Force », « Adieu », « Gloire » et « Regret » que l'on retrouve dans *Les Cahiers du mois* de 1925. Selon Alain et Odette Virmaux, Walter Ruttmann aurait porté à l'écran deux de ces ciné-poèmes, mais ces films auraient disparu. Voir Virmaux 1979, p. 14.

n'est pas particulièrement exaltante » (Virmaux 1979, p. 19). Certains commentateurs de Soupault (Vanoye 1999; Virmaux 2000) considèrent qu'il ne fut pas un véritable critique de cinéma. Il n'en demeure pas moins qu'il a laissé une trace écrite des choses de l'écran et que ses textes sont à aborder comme autant de témoignages de ce qui était présenté dans les salles obscures et comme une appropriation personnelle des idées de l'époque sur le cinéma.

E. *Cinéa-Ciné pour tous réunis (1923-1932)*

Sans doute une des revues cinéphiles ayant eu la plus importante longévité, *Cinéa-Ciné pour tous réunis* est née de la fusion de deux publications, *Cinéa* et *Ciné pour tous*. Louis Delluc avait fondé en 1921 *Cinéa*⁶⁶, afin de promouvoir « l'affirmation et le développement de l'art cinématographique » (Quattrone 1993, p. 33). Cette revue, que Delluc souhaitait une publication de luxe consacrée au cinéma, était composée de critiques de films de grande qualité, cherchant à faire admettre le cinéma comme art et à faire découvrir des cinématographies étrangères. *Ciné pour tous*, fondée par Pierre Henry en 1919, était une revue plus modeste, s'adressant au grand public, présentant des portraits d'acteurs/actrices et dressant des fiches de générique de films. La fusion de ces deux publications en 1923 permettra la mise en place d'un « organe de la cinéphilie » (Gauthier 1999, p. 114), *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, tiré sans doute à près de 10 000 exemplaires (Quattrone 1993, p. 34) et s'adressant à un lectorat très varié, donnant une place centrale au lecteur/spectateur avec, notamment, la rubrique « Ce que le public en pense »⁶⁷.

⁶⁶ Suite au départ en novembre 1922, de Louis Delluc – qui aura su laisser une empreinte durable sur la publication –, Jean Tédesco prendra la direction de la revue et en sera toujours directeur lors de la fusion avec *Ciné pour tous*, en novembre 1923.

⁶⁷ Ce qu'avait lancé *Cinémagazine* dès son premier numéro, avec la rubrique « Petite correspondance ».

Cette nouvelle revue, dirigée par Pierre Henry et Jean Tédesco, trouvera sa place entre la presse corporative et les magazines grands publics en accordant de l'importance aux sujets du moment (par exemple, les questions sur le cinéma pur), mais elle délaissera quelque peu la critique de films⁶⁸ pour se concentrer sur la défense et la définition du cinéma :

L'ombre du cinéma parlant n'allait pas tarder à rendre vaines ces interrogations esthétiques [à propos du cinéma pur]. Cette polémique traduit pourtant, outre la position centrale de *Cinéa-Ciné pour tous*, la passion et le fourmillement intellectuel qui animèrent le cinéma français dans les années vingt. Sitôt sa reconnaissance en tant qu'art obtenue, le cinéma se trouva engagé dans des débats esthétiques et théoriques peut-être sans issue pour les films français mais qui témoignent de la volonté de ces cinéphiles d'explorer toutes les possibilités du cinéma muet (Quattrone 1993, p. 41).

Pour pousser plus loin ces explorations, Jean Tédesco proposera des projections au Théâtre du Vieux-Colombier (l'ancien théâtre de Jacques Copeau⁶⁹) afin d'en faire la « maison des cinéphiles » (*Cinéa-Ciné pour tous réunis*, 1924 (1^{er} novembre), p. 6) et de proposer des « films de qualité dont l'exploitation commerciale n'a pas permis à la majorité du public de les voir » et des « films de grande valeur qui méritent une seconde vision à titre de classiques du cinéma » (*ibid.*). Ainsi est constitué un « Répertoire du film » (*ibid.*), se composant de différents titres (par exemple, *La Charrette Fantôme* (1921), *Fièvre* (1921), *Le Rail* (1921), ou encore les films de Charlie Chaplin, *Charlot soldat* (1918) et *Une Idylle aux champs* (1919)) qui pourront être vus et revus, et qui deviendront des films de référence, dont nous retrouverons les traces disséminées dans les discours sur le cinéma. Ainsi est donc pensée une

⁶⁸ Nous retrouvons certes des critiques de films dans *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, mais elles sont empruntées à d'autres publications.

⁶⁹ Jacques Copeau, figure majeure du théâtre français du début du XX^e siècle, fondera le Théâtre du Vieux-Colombier en 1913, dans le but d'assurer la « réorganisation et [la] rénovation du théâtre français » (Copeau 1920 (novembre), p. 3). Il en fera un lieu incontournable de l'avant-garde théâtrale, avant de glisser la clé sous la porte en 1924. Tédesco reprendra le lieu à ce moment.

des premières salles d'art et d'essai disposant d'un relai éditorial – *Cinéa-Ciné pour tous réunis* –, qui proposera également des conférences et participera éventuellement à la production de films⁷⁰.

L'arrivée du parlant, avec l'apparition de nouvelles revues de cinéma, fragilisera *Cinéa-Ciné pour tous réunis*. Trop marquée par la défense du cinéma et la définition de l'art muet, la revue ne saura s'adapter :

Trop moderne à sa création, *Cinéa* fut, dix ans plus tard, victime de son engagement passionné pour le muet. De plus, elle subit de plein fouet les effets de la concurrence d'une nouvelle presse cinématographique née avec le parlant. Par sa position délicate, entre grand public et cinéphiles, par la richesse de son contenu (en dépit d'une concession essentielle : l'absence de critiques de films) et les activités liées à la revue (Tédesco la considérait comme le canal d'un ensemble d'activités cinématographiques bien plus large et géographiquement éclaté), *Cinéa-Ciné pour tous* s'affirme comme le miroir d'une décennie qui vit le cinéma muet reconnu comme un art puis disparaître (Quattrone 1993, p. 54).

Après l'essai de différentes formules dans les années 30 (par exemple, l'organisation d'un numéro autour d'une vedette ou d'un thème), *Cinéa-Ciné pour tous réunis* cessera ses activités en 1932.

De nombreux collaborateurs contribueront au développement de la revue, parmi lesquels Abel Gance qui y donnera de nombreux entretiens⁷¹ et proposera le texte « **Le Cinéma, c'est la musique de la lumière** » en 1923 (**Gance 1923 (15 décembre)**)⁷². Gance s'essaiera à la poésie, au théâtre, mais c'est véritablement au cinéma qu'il trouvera sa place. Il

⁷⁰ Le théâtre du Vieux-Colombier « accueille des conférences (réunies dans les huit volumes de *L'Art cinématographique*, Paris : Félix Alcan, 1926-1931, il favorisa aussi la production de films d'essai (*Brume d'automne* de Kirsanoff, *Étude sur Paris* de Sauvage, *Tour au large* de Grémillon, *Voyage au Congo* de Marc Allégret, *Une idylle à la plage* de Storck) puis passa à la réalisation de documentaires (*La mante religieuse et l'araignée...*) et, avec Jean Renoir, de *La Petite marchande d'allumettes* » (Quattrone 1993, p. 44-45).

⁷¹ Entre autres, « Abel Gance nous parle de *La Roue* » (Mitry 1923a (15 décembre)), « Abel Gance nous parle du cinéma » (Mitry 1923b (15 décembre)), « Quelques minutes avec Abel Gance » (Arroy 1925 (15 août)) et « Qu'en pensent nos réalisateurs ? » (s.a. 1929 (1^{er}-15 août)).

⁷² Une première version, que nous n'avons pu vérifier, a été publiée dans *Comœdia*, le 16 mars 1923. Voir Bastide [2000] 2006.

est un des plus importants réalisateurs de l'entre-deux-guerres et, en 1923, il est reconnu comme étant l'un des réalisateurs les plus inventifs de l'époque⁷³. À cette date, il a en effet réalisé des films déjà considérés comme des classiques : par exemple, on retrouve dans le « Répertoire du film » présenté au Vieux-Colombier, *Mater Dolorosa* (1917) et *La Roue* (1921). La contribution de Gance au perfectionnement du langage cinématographique se manifeste dans la réalisation de films, mais également dans l'élaboration d'un discours sur le cinéma développé dans différents articles et conférences.

Dans « **Le Cinéma, c'est la musique de la lumière** », il prend vigoureusement la défense de cet art neuf en l'admettant, tout d'abord, comme art, et en insistant ensuite sur la nécessité de trouver son propre langage et ses propres outils. Il avait d'ailleurs déclaré, dès 1912, à la suite de Ricciotto Canudo (Canudo [25 novembre 1908] 1995), que le cinéma était le sixième art, « [u]n sixième art [...] qui, le jour où quelque génial artiste voudra bien le considérer autrement que comme un amusement facile, répandra sa foi par le monde, mieux que le théâtre ou le livre » (Gance 1912 (9 mars), p. 19).

Autre collaborateur régulier de *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, Jean Epstein aura une petite carrière dans le domaine des lettres, avant de devenir une autre grande figure du septième art, tant au niveau de la réalisation que de la théorisation du cinéma. Appuyé par Blaise Cendrars, à l'époque directeur littéraire de la maison d'édition La Sirène, il publiera plusieurs textes sur la littérature : *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (Epstein 1921b), *La Lyrosophie* (Epstein 1922), et l'essai poétique ***Cinéma* (Epstein 1921a)**. Dans les années 30, il publiera également deux romans sur la Bretagne, *L'Or des mers*

⁷³ Abel Gance a débuté dans le cinéma comme scénariste dès 1909 (pour le film *Molière* de Léonce Perret) et a réalisé son premier film en 1911 (*La Digue*). Par ailleurs, en 1923, il a déjà réalisé plusieurs films majeurs, dont *La Dixième Symphonie* (1918) et *J'Accuse* (1918).

(Epstein [1932] 1995) et *Les Recteurs et la sirène* (Epstein [1934] 1995), à une époque où il séjourne régulièrement dans cette région de la France pour réaliser de nombreux films sur les îles bretonnes⁷⁴.

La littérature ne disparaîtra jamais tout à fait de ses préoccupations, même s'il s'illustrera durablement dans le champ cinématographique. En 1924, *Cinéa-Ciné pour tous réunis* publiera la conférence « **L'élément photogénique** » (Epstein 1924 (1^{er} mai)) donnée par Epstein en avril de la même année au CASA. Autre exemple de conférence *illustrée*, ce texte traitant d'un concept au cœur des débats sur le cinéma – la photogénie –, fait référence à des films dont nous ne savons rien, puisqu'ils ne sont pas cités par Epstein. Mais ce texte demeure central dans la perspective d'une définition de cette fameuse photogénie qui alimentera les discussions dans les années 20 et qui sera au cœur de la réflexion epsteinienne sur le cinéma.

Quelques années plus tard, en 1928, André Delons donnera à la revue trois textes qui constitueront sa première incursion dans l'écriture sur le cinéma. Membre du groupe Le Grand Jeu⁷⁵, Delons n'a que dix-neuf ans lorsqu'il rédige ses premiers textes sur le cinéma. À peu près à la même époque, il s'adonne à la poésie et publie régulièrement dans la revue du groupe (ainsi que dans d'autres revues d'avant-garde comme *Bifur*, *Les Cahiers du sud* ou la revue belge *Variétés*). Comme certains confrères du groupe⁷⁶, il s'intéressera au septième art et

⁷⁴ Entre 1929 et 1948, Jean Epstein réalisera plusieurs films en Bretagne, dont la trilogie des îles : *Finis Terrae* (1929) à Ouessant, *Mor'Vran* (1930) sur l'île de Sein et *L'Or des mers* (1932) sur l'île d'Hoëdic.

⁷⁵ Souvent considéré comme un rassemblement *para-surréaliste*, Le Grand Jeu est un groupe d'avant-garde (1922-1932) associé à une revue du même nom, fondée en 1928. Leur objectif était de « retrouver la simplicité de l'enfance, et ses possibilités de connaissance intuitive et spontanée. Une vive exigence métaphysique les pousse à se livrer à des recherches extra-sensorielles, à des exercices de dédoublement, à des expériences (par le canal de drogues) aux confins de la vie et de la mort » (Virmaux 1996, p. 15).

⁷⁶ Entre autres, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte et Roger Vailland. Voir Virmaux 1996.

écrivra régulièrement sur le sujet, tenant une « Chronique des films perdus » dans *La Revue du cinéma*, de 1928 à 1933.

Les trois articles qu'il publie dans *Cinéa-Ciné pour tous réunis* en 1928 – « **Cinéma pur et cinéma russe** » (Delons 1928 (15 mars)), « **Pour plus de franchise** » (Delons 1928 (1^{er} mai)) et « **L'émotion comique** » (Delons 1928 (15 juin)) – sont plutôt des textes de définition que de défense du cinéma. Ils font état de la production filmique de la fin des années 20 et des débats qui animent le milieu du cinéma (entre autres, autour du cinéma pur). Le dernier de ces textes, même s'il peut ressembler à une critique de deux nouvelles actualités cinématographiques projetées sur les écrans français, *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927) de René Clair et *Le Cirque* (1928) de Charlie Chaplin, consiste surtout en une réflexion sur le comique au cinéma et son impact sur le spectateur, en prenant comme exemple, voire comme prétexte, deux films qui permettent « d'observer le remous que l'un et l'autre font dans nos habitudes » (Delons 1928 (15 juin), p. 11). Nous retrouverons cette façon de réfléchir au cinéma par le biais de la critique dans les articles que Delons publiera dans *La Revue du cinéma*, dès décembre 1928.

F. Cinégraphie (1927-1928)

Revue mensuelle dirigée par Jean Dréville⁷⁷, *Cinégraphie*⁷⁸ – qui deviendra à partir du deuxième numéro *Cinégraphie et photographie* –, fait partie de ces revues de cinéma éphémères (elle ne connut que cinq livraisons), s'inscrivant néanmoins au cœur du

⁷⁷ Jean Dréville, homme aux multiples talents, fondera, outre *Cinégraphie*, d'autres revues (*Photo-ciné*, *Stéréo*) et travaillera également dans le milieu du cinéma; il sera réalisateur (il réalisera le court métrage, *Autour de L'Argent* (1928)), un *making off* du film de Marcel L'Herbier), scénariste, directeur de la photographie, monteur, ingénieur du son et également affichiste.

⁷⁸ À cette revue est associé un supplément bimensuel, *On tourne*.

développement des discours sur le cinéma. On retrouve dans ses pages des textes sur le cinéma pur, sur l'avant-garde cinématographique, mais c'est surtout l'indépendance de la critique qui préoccupera les différents collaborateurs de la revue. La question est dans l'air du temps⁷⁹ et est révélatrice de la situation du cinéma à l'aune du parlant : le cinéma est désormais inscrit dans le paysage culturel comme art et il est maintenant nécessaire et impératif de pouvoir en parler librement. Hubert Revol, dans son article « Manifestons! », soulignera cette nécessité, en rappelant la place du spectateur dans la défense de l'art contre le commerce :

Les spectateurs doivent considérer que leur devoir est d'assurer au cinéma ses possibilités futures. Il faut manifester, et par tous les moyens. Aux vrais films, applaudir, les revoir, demander leur reprise, leur faire une publicité chaleureuse. Lire les articles de la presse indépendante, les livres consacrés au ciné, les opinions des techniciens. Devant les navets, siffler, boycotter les salles qui les donnent, manifester collectivement, interrompre les représentations (Revol 1927 (15 octobre), p. 20).

En mettant l'avenir du cinéma entre les mains des spectateurs et en appelant ces derniers à manifester leur opinion et à s'instruire sur le cinéma, Revol signale que la chose est désormais possible, insistant par le fait même sur la nécessaire éducation du spectateur à cette forme de représentation de moins en moins nouvelle.

En plus des textes sur le cinéma, nous retrouvons, dans *Cinégraphie*, des critiques et des *découpages* de films⁸⁰ ainsi que des portraits (sous la rubrique « Ceux et celles d'aujourd'hui »), le tout accompagné de photographies, de reproductions d'affiches et de dessins signés Jean Dréville. Cette revue, s'adressant à un public de cinéphiles sensibles à la place du cinéma dans le monde moderne, accueillera de nombreuses plumes du monde du

⁷⁹ La condamnation de Léon Moussinac en mars 1928, suite à la publication de son article sur *Jim Le Harponneur* (Moussinac 1926 (15 octobre), p. 4), suscitera une grande mobilisation de la part des journalistes, des gens de cinéma et des artistes, et révélera « une nouvelle appréhension de la critique cinématographique, désormais considérée, et revendiquée, par une frange importante de la population journalistique comme plus proche de la critique d'art traditionnelle que de la publicité rédactionnelle [...] » (Gauthier 1999, p. 160).

⁸⁰ Par exemple, nous retrouvons un découpage du film *La Folie des vaillants* (1926) de Germaine Dulac, de *Six et demi, onze* (1927) de Jean Epstein, ou encore du film *Le Chauffeur de Mademoiselle* (1927) d'Henri Chomette.

cinéma dont Léon Moussinac, Jean Epstein et Germaine Dulac, qui y publiera le texte « **La musique du silence** » (**Dulac 1928 (janvier)**).

Ce texte, publié un mois avant le scandale autour du film *La Coquille et le Clergyman* (1927)⁸¹, inscrit définitivement le cinéma dans l'art et cible certains éléments de définition, principalement sa visualité. L'accent est donc mis sur l'image, sur ce qui « pourrait se développer émotivement par l'image seule, dans le silence de l'œil » (**Dulac 1928 (janvier), p. 78**).

G. *La Revue du cinéma* (première série : 1928-1931)

L'apparition de *La Revue du cinéma* dans le paysage éditorial français peut être considérée comme un signe, à la fin des années 20, de reconnaissance culturelle. Fondée en 1928 par Jean-George Auriol, *Du Cinéma* (qui deviendra à partir du quatrième numéro *La Revue du cinéma*) abordera le cinéma à l'égal des autres arts, tout en ayant comme objectif de revenir à sa base populaire, à un moment où il subit un premier grand bouleversement avec le passage du muet au parlant. Publiée par deux importantes maisons d'édition de l'entre-deux-guerres (José Corti pour les deux premiers numéros et Gallimard pour la suite), *La Revue du cinéma* aura un tirage avoisinant les 2000 exemplaires (Plot 1996, p. 7), ce qui lui permettra de concurrencer les revues spécialisées de cinéma. Elle connaîtra deux périodes : une première de 1928 à 1931, avec, entre autres, des collaborations d'écrivains –

⁸¹ Le scandale qui a suivi la projection du film de Germaine Dulac (d'après un scénario d'Antonin Artaud, présenté à la suite de l'article « **Cinéma et réalité** » (**Artaud 1927a (novembre)**), publié dans la *Nouvelle Revue française*) au Studio des Ursulines, le 9 février 1928, opposait Dulac à Artaud. Ce dernier considérait que la réalisatrice avait dénaturé son scénario, qu'elle l'avait vidé de son originalité et considéré uniquement comme un récit de rêve, comme une succession d'images oniriques, le noyant sous divers procédés techniques. Voir Virmaux 1999.

Marcel Aymé, André Gide, Pierre Drieu La Rochelle – et une deuxième série (1946-1949), à laquelle participeront ceux qui allaient prendre une place importante dans la cinéphilie d'après-guerre – par exemple, André Bazin, Henri Langlois et Denis Marion. Elle sera longtemps considérée comme un exemple de rigueur et de sérieux, et servira de modèle aux *Cahiers du cinéma*⁸².

La Revue du cinéma tentera de proposer un discours différent de ce qui se retrouvait ailleurs dans la presse spécialisée :

Elle [*La Revue du cinéma*] propose d'autres valeurs, pour elle synonymes de liberté. Aux méfaits de « la mystique de l'expression » des cinéastes d'avant-garde elle oppose « l'humain » (qu'elle rencontre dans les films russes ou dans certains films américains). Contre la critique distanciée elle prône les vertus du texte directement écrit sous l'effet de l'émotion. Contre les jugements de groupe émis dans des salles spécialisées, elle célèbre l'implication lyrique du spectateur non initié, entré par hasard dans une salle de quartier (*ibid.*, p. 16).

Si, au cours des années 20, il était véritablement nécessaire de fonder des revues, de mettre en place des ciné-clubs, d'organiser des conférences et de prendre position collectivement pour la défense de l'art cinématographique, à l'approche des années 30, ces modalités semblent, à tout le moins aux yeux des fondateurs de *La Revue du cinéma*, s'adresser à une élite et délaissier le rôle éducatif du critique ou de l'écrivain de cinéma.

Les textes qu'André Delons y publie s'inscrivent dans la poursuite des propos qu'il a déjà développés dans d'autres organes de presse. Nous nous pencherons ici plus spécifiquement sur trois « **Chronique des films perdus** » (**Delons 1928 (décembre); Delons**

⁸² *La Revue du cinéma* s'éteindra comme le feront de nombreuses revues, par manque d'argent. Quelques années plus tard, pour relancer ce qu'avait amorcé et proposé dans ces feuilles Jean-George Auriol, les *Cahiers du Cinéma* sera fondé (par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze – qui était déjà rédacteur adjoint à *La Revue du cinéma* –, Jean-Marie Lo Duca et Léonide Keigel). Le premier numéro des *Cahiers* est d'ailleurs dédié à Jean-Georges Auriol (décédé, subitement, dans un accident de voiture en avril 1950) et la couverture jaune des premiers numéros des *Cahiers* rappelle précisément la même couverture jaune de *La Revue du cinéma*.

1929 (février); Delons 1929 (mai)), et sur différents textes phares de sa production à propos du cinéma, publiés entre 1929 et 1931 : « **Chronique du mauvais œil** » (**Delons 1929 (octobre)**), état des lieux du cinéma à travers quelques titres⁸³, « **Parler aux yeux ou le mélange des genres** » (**Delons 1929 (novembre)**), un texte dans lequel Delons réfléchit au parlant, affirmant qu'il faut jouer avec les nouvelles dimensions offertes par le cinéma, et « **Les vedettes laides** » (**Delons 1931 (1^{er} juin)**), étonnant portrait d'actrices qualifiées de *laides*⁸⁴, mais qui savent, par le génie de leur jeu, fasciner et émouvoir.

Les textes de ces *chronique[s] des films perdus* ne traitent pas de l'actualité cinématographique, mais plutôt de la pratique ritualisée que deviendra le spectacle cinématographique pour le cinéophile. En s'intéressant aux *films perdus*, Delons porte son attention sur des films qu'il aime et qui échappent parfois à l'art cinématographique⁸⁵. Dans ces trois chroniques, il rend compte de ce rendez-vous confidentiel entre lui et les images, s'attardant sur des moments de cinéma et sur des images fugitives peuplant son imaginaire de spectateur et d'amateur de cinéma.

Nous analyserons également deux articles de Philippe Soupault, « **Quand Chaplin apparut** » (**Soupault 1928 (décembre)**) et « **Le règne du cinéma américain est-il fini?** » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre)**). Dans le premier, Soupault dresse une brève chronologie de la découverte du cinéma, rappelant l'effet qu'a eu le sérial *Les Mystères de New York* et

⁸³ Par exemple, *Sa Dernière culotte* (1927), *Captain Salvation* (1927), ou encore *Tin Hats* (1926).

⁸⁴ Par exemple, Marie Dressler, Maud George, ou encore Valeska Gert, « une des reines de la laideur au cinéma » (**Delons 1931 (1^{er} juin), p. 26-27**).

⁸⁵ « Je parlerai des films perdus. Des films particulièrement interdits aux “amateurs d’art”, aux applaudisseurs-du-bout-des-doigts, aux admirateurs-du-triple-écran, à tous ceux qui disent de *Ben Hur* : “Oui-mais-il-y-a-la-course-de chars”, à tous les “très fin, très juste” qui sont encore loin de compte avec nous, en dépit des apparences. Comme si le Cinéma, qui passe pour un art, n’était pas comme les autres arts abandonnés à eux-mêmes un truc, un truc qui autorise toutes sortes d’insanités et de misères » (**Delons 1928 (décembre), p. 16**).

l'actrice Pearl White sur sa génération. Il insiste aussi sur l'impact de Chaplin sur le développement et le renouvellement du cinéma. Chaplin sera celui qui aura fait entrer le cinéma dans la modernité et qui aura démontré qu'il était non pas un simple jouet mécanique, mais un véritable vecteur de poésie. Mais dans « **Le règne du cinéma américain est-il fini?** », Soupault est un peu moins enthousiaste. Il se penche spécifiquement sur la production américaine de 1931, la considérant médiocre. Pessimiste quant à l'avenir du cinéma américain, Soupault estime en effet qu'il est en perte de vitesse, qu'il lui manque « un esprit neuf » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 61**) et qu'en conséquence, son règne touche à sa fin. Sorte de bilan sur ce cinéma qui aura fasciné tant d'écrivains et de critiques, le texte de Soupault est révélateur d'un malaise vis-à-vis d'un art qui n'aura pas toujours su répondre aux espoirs qu'on y avait mis.

H. *La Critique indépendante* (1932)⁸⁶

Hebdomadaire de cinéma ayant connu peu de publications, *La Critique indépendante* proposera, dans son deuxième numéro, un article de Germaine Dulac, « **Qu'est-ce que le cinéma?** » (**Dulac 1932 (12 février)**), dans lequel la cinéaste réfléchit à nouveau à une définition du cinéma. Pour Dulac, le cinéma ne peut se séparer de son versant financier, mais il doit impérativement y joindre un aspect artistique. Une véritable dépendance existe entre l'industriel (qui fournit les moyens techniques et financiers) et l'auteur de films (qui développe une idée visuelle et extirpe du néant les éléments nécessaires à la création d'un film), permettant ainsi l'invention d'une œuvre qui ne soit pas une simple marchandise. Dulac

⁸⁶ Nous n'avons trouvé aucune information sur cette publication, sinon celle donnée dans la notice du catalogue général de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=38754044&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>. Consulté le 25 août 2015.

s'interroge cependant sur la propriété de cette œuvre, rappelant malheureusement que celui qui la possède et la diffuse croit parfois avoir un droit de retouche et modifie sans hésitation, pour des raisons commerciales, le fil de la bande : « Le capital a-t-il le droit de supprimer ainsi la propriété artistique? » (**Dulac 1932 (12 février), p. 8**), s'interroge Dulac, annonçant qu'elle reviendra dans un prochain article – qui n'a jamais été publié – sur cette question de la définition du cinéaste.

I. *Les Cahiers du film* (1933-1944)

Au tournant des années 30, la presse spécialisée de cinéma est suffisamment bien installée dans le champ culturel pour que soient envisagées des publications ayant pour objectif la défense d'une vision précise du cinéma. Dans cette conjoncture, Marcel Pagnol fonde, en 1933, à Marseille, *Les Cahiers du film*, une revue de cinéma qui se veut un espace pour formuler de nouvelles propositions théoriques (défendre le parlant et sa filiation théâtrale) et pour faire la promotion de nouveaux films. Différents collaborateurs participeront au projet de Pagnol (Charles Brun, Charles Fasquelle, Vincent Scotto, Max Jacob, Gabriel d'Aubarèche), durant une première période qui durera deux années (1933-1934). En 1941, la revue renaîtra (l'implication de Pagnol y sera cependant moins importante), délaissant son combat initial (la défense du cinéma parlant) au profit de l'actualité des vedettes de l'époque. Elle disparaîtra du paysage éditorial en 1944.

Au moment où Pagnol publie la série de textes « **Cinématurgie de Paris** » (**Pagnol 1933 (15 décembre); Pagnol 1934 (15 janvier); Pagnol 1934 (1^{er} mars); Pagnol**

[septembre 1934] 1995⁸⁷), il est un dramaturge et un cinéaste reconnu. Les films *Marius* (1931) et *Fanny* (1932), tirés des pièces éponymes qui ont connu un grand succès au théâtre, sont sortis sur les écrans français respectivement en 1931 et 1932⁸⁸ et, en 1933, Pagnol a une expérience pratique du cinéma puisqu'il a réalisé son premier film, *Jofroi* (1933) et qu'il en prépare un deuxième, *Angèle* (1934). Ses idées très précises sur ce que le cinéma doit être, c'est-à-dire, une prolongation du théâtre, se fondent donc sur une expérience pratique concrète.

La *cinématurgie* pagnolienne coïncide avec l'avènement du parlant. En effet, pour Pagnol, le cinéma EST le parlant. Il l'a d'ailleurs véritablement découvert au printemps 1930, au Palladium de Londres, avec le film musical *The Broadway Melody* (1929) et surtout, avec la voix de Bessie Love, actrice américaine qui a su passer l'épreuve du parlant avec succès et qui a été nominée aux Oscars pour sa performance dans ce film particulier. Pagnol pressent ainsi dans le cinéma sonore la présence d'un allié incontestable, permettant « d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre » (**Pagnol 1933 (15 janvier), p. 8**), comme il l'écrira dans son premier article des *Cahiers du film*.

Lors du passage du muet au parlant, une certaine résistance existe dans les milieux de cinéma face à cette « césure technique » (Vezyroglou 2011, p. 14). Certains estiment d'ailleurs

⁸⁷ Cette dernière livraison du texte de Pagnol n'a pu être retrouvée dans sa version originale. Nous nous reposons donc sur le travail critique et l'édition de Claude Beylie. Voir Beylie 1995.

⁸⁸ Même si Marcel Pagnol n'a pas réalisé ces deux films, il a pris activement part à leur réalisation, en écrivant les scénarios et les dialogues, et en co-produisant les films. Leur promotion a également été faite en misant sur le nom de Pagnol, auteur à succès et donc, *gage de qualité*.

que le parlant signe non seulement la fin du cinéma muet, mais celle du cinéma tout court⁸⁹. Dans ce contexte d'inquiétude devant l'avenir du septième art, les propositions de Pagnol dérangent. Il tiendra cependant vigoureusement à ses idées et y reviendra régulièrement dans des versions ultérieures du texte⁹⁰. Ces réévaluations théoriques ne remettront jamais en question ses conceptions : il revendiquera toujours une imbrication du théâtral et du cinématographique, tant sur les plans formels qu'esthétiques, et mettra ses idées à l'épreuve en réalisant lui-même des films, après avoir fait ses classes comme scénariste, dialoguiste et producteur auprès d'autres metteurs en scène.

J. *Ciné-liberté* (1936)

Organe de presse de l'Alliance du cinéma indépendant (créée en novembre 1935), *Ciné-Liberté* est plus qu'une simple revue de cinéma. Fondée en 1936 par des cinéastes et des techniciens de cinéma, elle est une coopérative réunissant des militants et des professionnels du cinéma, produisant des films⁹¹ et proposant des activités cinéphiles (conférences, projections de films). Proche du Parti communiste, elle combattra avec fermeté la censure et défendra la vocation éducative du cinéma. Germaine Dulac, Léon Moussinac et Jean Renoir collaboreront à ce projet, tout comme Élie Faure qui proposera, pour les troisième et quatrième

⁸⁹ Des écrivains comme Antonin Artaud, Benjamin Fondane ou encore André Delons, bien que très enthousiastes vis-à-vis du cinéma, seront sceptiques quant au parlant. Philippe Soupault écrira d'ailleurs, en 1929, dans « **Le malaise du cinéma** », que le parlant est un événement qui « a fait reculer de dix ans l'art cinématographique » (**Soupault 1929 (25 décembre), p. 434**). Des réalisateurs comme René Clair, Charlie Chaplin ou encore Erich von Stroheim, ont également pris position contre les *talkies*, pour plus tard revoir leurs positions.

⁹⁰ Des extraits des différents articles seront repris dans les revues *Opéra* (1945) et *Paris-Cinéma* (1946), ainsi que dans les anthologies de Marcel Lapiere (Lapiere 1946) et de Pierre Lherminier (Lherminier 1960). Pagnol modifiera également ses textes dans le troisième volume de ses *Œuvres complètes* (Pagnol 1967).

⁹¹ « Un certain flou existe encore – et ne se dissipera probablement jamais – autour des films produits par Ciné-Liberté. Pascal Ory, citant Georges Sadoul, évoque sept films en circulation à l'automne 1936, dont le reportage sur les grèves d'occupation de juin 1936. L'année suivante, outre *1789-1937, le 14 juillet*, Cinéa-Liberté diffuse un certain nombre de courts métrages consacrés à l'Espagne en guerre. Tous ne sont pas des productions de la coopérative française [...] » (Jeancolas 2005, p. 181-182).

numéros de la revue, un portrait-hommage à Charlie Chaplin, cinéaste grandement admiré par l'ensemble des collaborateurs de *Ciné-Liberté*.

L'intérêt d'Élie Faure pour le cinéma n'est pas ponctuel. Animé d'une véritable passion pour le septième art, il sera un des premiers historiens de l'art à proposer, en 1920, un essai théorique sur le sujet, « **De la cinéplastique** » (**Faure 1920 (novembre)**)⁹², dans lequel il réfléchira aux attributs plastiques du cinéma et à la dimension collective de ce nouveau média. Il considérera d'ailleurs ce dernier comme un proche parent de l'architecture, puisqu'art collectif lui aussi. Jusqu'à la fin de sa vie, il écrira régulièrement sur le sujet, que ce soit pour rapprocher le cinéma des beaux-arts ou pour défendre des figures qui deviendront centrales dans l'histoire du cinéma – Charlie Chaplin, Abel Gance, Jean Vigo.

« **Charlie Chaplin** » (**Faure 1936 (juillet-août)**) et « **Charlot** » (**Faure 1936 (1^{er} octobre)**) sont deux articles dans lesquels Élie Faure prend comme point de départ ses souvenirs de cinéphile pour faire l'éloge de la grandeur de Charlot et du génie de son créateur. Dans « **Charlie Chaplin** », il se souvient de ses arrêts, lors de permissions, dans une salle de cinéma particulière, « le Cagibi », dans laquelle n'étaient projetés que des films de Charlot, parce que « l'ouvreuse-mère [...] n'aimait que lui » (**Faure 1936 (juillet-août), p. 3**). Faure rappelle alors les révélations qu'ont été le cinéma et les films de Charlot, à une époque où il était mobilisé comme médecin militaire : « C'était la guerre et j'en souffrais, et, je vous le dis encore, cet homme nous apportait une libération qui paraissait surnaturelle » (*ibid.*). Charlot apparaissait donc, pour une génération ayant connu les champs de bataille et les horreurs de la guerre, un visage amical, porteur d'espoir et synonyme de vie. Le deuxième article de Faure, malgré son titre, « **Charlot** », se penche plutôt sur l'homme Charlie Chaplin, s'intéressant de

⁹² La description de ce texte sera faite dans le chapitre 5 : Les autres lieux de publication.

préférence au créateur qu'à son personnage. En croisant la vie et l'œuvre, Faure rappelle que les deux sont indissociables, ce qui accentue la proximité entre le cinéaste et son public, et qui fait de Chaplin, aux yeux d'Élie Faure, un frère, un être qui aime les hommes, même ceux qui le blessent ou ne le reconnaissent pas⁹³.

Ces deux articles ne tiennent pas compte de l'actualité de Chaplin⁹⁴. Ils s'inscrivent plutôt dans un mouvement de retour aux sources, comme si Élie Faure souhaitait, à partir de Chaplin, revenir sur ce qui a animé dès le départ son amour du cinéma et expliquer à une autre génération que la sienne ce qu'a été la découverte du septième art.

Dans l'entre-deux-guerres, les revues de cinéma spécialisées sauront trouver une place entre la presse corporative et la presse grand public. Cette place sera parfois fragile et passagère (*Cinégraphie, Le Film*), mais généralement suffisamment marquante pour influencer le développement des idées sur le cinéma. Tout en cherchant à réconcilier les attentes de leurs différents lecteurs et leurs propres objectifs éditoriaux, elles feront de leur indépendance un enjeu fondamental de la construction d'un discours sur le cinéma dissocié des dictats de l'industrie. Au fil des années, des réponses pour élargir leur lectorat (*La Revue du cinéma*) et pour excentrer leur rayonnement (*Les Cahiers du film*) seront proposées, toujours avec l'objectif de défendre un art fragile et d'en diffuser certaines visions associées.

⁹³ « Il est des prophètes muets dont l'action fait encore battre nos cœurs après de longs siècles, bien qu'ils ne soient plus qu'un nom que nos mémoires ont peine à retenir. Tu es de cette race-là, qui est la plus haute. Reste avec nous. L'éternité t'est promise parce que tu aimes les hommes, et peut-être surtout, parmi les hommes, ceux qui te font le plus de mal » (**Faure 1936 (1^{er} octobre), p. 2**).

⁹⁴ Élie Faure fait référence aux premiers films de Chaplin (*Charlot fait une cure* (1917), *Une vie de chien* (1918) et *Une Idylle aux champs* (1919)), à *La Ruée vers l'or* (1925), mais laisse complètement de côté les productions plus récentes du cinéaste, *Le Cirque* (1928), *Les Lumières de la ville* (1931) ou encore, *Les Temps modernes* (1936).

Les discours développés dans ces revues sont marqués par trois éléments : la défense du cinéma en tant qu'art, la recherche de principes définitionnels de l'esthétique cinématographique (présente et à venir) et les débats autour de l'apparition du cinéma parlant. Le déploiement de ces différentes idées sur le cinéma révèle la progression des discours et leur construction au sein d'un champ qui deviendra de plus en plus spécifique. En effet, l'intérêt pour le cinéma appréhendé comme art parmi les arts cèdera la place à une attention croissante de ses différentes déclinaisons formelles, ce dont témoignent les textes du corpus présentés. Aussi pouvons-nous remarquer qu'au fil des années, les positions s'affirment, se précisent et les discours se contaminent les uns les autres, puisque les auteurs qui les développent passent d'une revue à une autre. Ces passages sont manifestes dans les revues de cinéma, mais également au sein d'autres dispositifs et d'autres supports éditoriaux. Par exemple, les revues littéraires ouvrent rapidement leurs pages aux propos sur le cinéma tenus par des gens de lettres et/ou des gens de cinéma ayant tous le même objectif : la défense et la légitimation de ce septième art qu'il importe d'inscrire aux côtés des autres arts.

CHAPITRE 2 : LES REVUES LITTÉRAIRES⁹⁵

Si les revues de cinéma ont été nécessaires pour assurer la diffusion des idées sur le cinéma et pour construire différentes modalités d'expression critique spécifiques au nouveau média, la présence du cinéma dans les revues de littérature est tout aussi révélatrice de la place du septième art dans la vie culturelle française de l'entre-deux-guerres. Néanmoins, le champ dans lequel s'inscrivent ces publications est beaucoup plus vaste que celui des revues de cinéma; la presse littéraire possède une histoire, des symboles et des repères, que la presse cinématographique doit inventer. Ainsi, l'entrée du cinéma dans les pages des revues littéraires témoigne de manière variable des débats de l'époque, mais elle relève surtout du constat de l'apparition d'une nouvelle forme de représentation captivant à des degrés divers les écrivains. Certains se tourneront vers la critique de films, d'autres s'intéresseront aux outils fournis par le cinéma pour développer la littérature⁹⁶, d'autres encore penseront et fourniront des éléments de définition du cinéma.

Le spectre des revues littéraires faisant une place au cinéma est vaste : aux côtés des grandes revues s'adressant à un public cultivé (*Le Mercure de France* et *La NRF*) ou au grand public (*Les Nouvelles littéraires*), nous retrouvons des revues plus confidentielles (*Le Navire d'argent*, *Le Journal littéraire*, *Corymbe*) et plus irrégulières (*Le Merle*, *Bifur*). Et alors que les revues de cinéma ouvrent généralement leurs pages aux écrivains, les revues littéraires,

⁹⁵ Nous remercions monsieur Pierre Masson qui, par sa précieuse aide pour la rédaction de cette partie, nous a permis de préciser un certain nombre d'informations et de références.

⁹⁶ Le dépouillement des *Nouvelles littéraires*, de 1922 à 1936, révèle une étonnante imbrication entre cinéma et littérature, à tel point que le cinéma agit, dans les pages du journal, non seulement comme contrepoint réflexif, mais également comme un moyen de penser et de renouveler la littérature.

sans les fermer, ne semblent pas volontairement rechercher le point de vue des gens de cinéma. Il y aura bien sûr quelques exceptions (la plus notoire étant la présence de Léon Moussinac dans les pages du *Mercure de France*), mais de façon générale, une place est donnée à des écrivains qui s'intéressent de près ou de loin au cinéma. Des rubriques spécifiques et régulières seront créées (dans le *Mercure de France*, dans les *Nouvelles littéraires*), des rubriques intégrées à d'autres parties verront le jour (le cinéma dans la rubrique « Spectacles » de *La NRF*) et des écrivains désignés (Robert Desnos, Léon Moussinac, Jean Pré vost) officieront en tant que chroniqueurs réguliers, passant parfois d'une revue à une autre.

A. *Le Mercure de France* (1890-1965)

Revue dominant la vie littéraire du début du XX^e siècle – mais qui sera rapidement concurrencée par *La Nouvelle Revue française* –, le *Mercure de France*, fondé en 1890 par Alfred Valette, aura comme objectif de « publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n'être point accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle [...] » (Valette [1889] 1890 (1^{er} janvier), p. 4). En 1894, la revue se doublera d'une maison d'édition qui sera animée du même désir de liberté et qui s'ouvrira à une grande diversité de plumes. Les pages du *Mercure de France* et le fonds de la maison d'édition rassembleront des auteurs aussi variés que Guillaume Apollinaire, Francis Carco, Paul Claudel ou Georges Duhamel. Ce dernier prendra d'ailleurs la direction de la revue et de la maison d'édition à la mort de Valette en 1935, jusqu'en 1938.

Le Mercure de France est recensé en 1921 comme une publication disposant d'une rubrique régulière de cinéma⁹⁷. Elle est une des premières revues littéraires à avoir créé une rubrique sur le sujet. Léon Moussinac en sera le responsable et signera de nombreux textes entre 1920 et 1926 sous le titre « Cinématographie ». La rubrique ne survivra pas à son départ, mais le cinéma fera néanmoins partie des sujets traités occasionnellement par la revue⁹⁸.

Léon Moussinac est, avec Louis Delluc, une des personnalités phares du monde du cinéma de l'entre-deux-guerres. Les deux hommes se connaissent d'ailleurs depuis leurs jeunes années et s'influenceront l'un et l'autre dans différentes sphères artistiques⁹⁹. Moussinac, comme Delluc, s'essayera à la littérature, avec la publication de quelques recueils de poèmes¹⁰⁰ et tentera sa chance au théâtre, en 1920, avec une adaptation du *Val de l'Évêque* d'Abel Ruffenach. Il publiera ses premiers textes sur le cinéma en 1919 et deviendra le chroniqueur attitré du *Mercure de France* (1920-1926), pour ensuite devenir celui du journal *L'Humanité* de 1923 à 1933. Ardent défenseur de l'indépendance de la critique¹⁰¹, Moussinac

⁹⁷ Voir « Périodiques consacrés à l'Art Muet » (s.a. 1921 (10 juin)).

⁹⁸ Nous retrouverons, par exemple, les textes « L'avenir du film silencieux » de Germaine Maillet (Maillet 1929 (1^{er} octobre)), « Avenir du cinéma » de J.-C. Privé (Privé 1930 (1^{er} septembre)), « Le parlant » de Gaston Pagès (Pagès 1933 (15 janvier)) ou encore, « État du cinéma » de Charensol (Charensol 1937 (1^{er} mai)).

⁹⁹ « La fréquentation puis l'amitié profonde d'un camarade venu je crois en 1904 du lycée de Bordeaux, allait contribuer à modifier peu à peu mon orientation [...]. Il s'agit de Louis Delluc. Il s'essayait à écrire des poèmes, et je l'imitai. Il fréquentait le théâtre plus qu'il n'est coutume à cet âge, encouragé par sa mère. [...] Je fus moi aussi entraîné à l'Odéon, au Français puis aux concerts Colonne [...]. Je commençais à écrire des pièces en vers, à la manière des auteurs du XVII^e siècle, seul ou en collaboration avec Delluc, des drames romantiques aussi, selon la formule de Hugo [...]. Nous ne pouvions nous passer l'un de l'autre » (Léon Moussinac cité dans Lherminier 2008, p. 24).

¹⁰⁰ *L'Ardente solitude* (1915), *L'Écharpe dénouée* (1919), *Le Festin sacré* (1920), *Les Reflets du bonheur* (1920), *Dialogues passionnés* (1920), *Dernière heure* (1923).

¹⁰¹ Jean Sapène, directeur de la Société des Ciné-Romans et distributeur du film *Jim le Harponneur*, intentera un procès à Léon Moussinac, suite à sa critique du film de Millard Webb, publiée le 15 octobre 1926 dans *L'Humanité*. Ce procès, qui occupera le paysage critique français de 1926 à 1930, mènera à la création de l'Association amicale de la critique cinématographique afin « [...] que soit confirmé le droit absolu de tout critique cinématographique, au même titre que tout critique littéraire, théâtral ou musical, de juger en toute indépendance les œuvres qui sont représentées en public, donc, de ce fait même, relèvent du jugement de la critique » (Motion du 18 octobre 1928, Association Amicale de la Critique Cinématographique cité dans Jeancolas 1991, p. 117).

sera également un important animateur de ciné-clubs. Il fondera, en 1928, les Amis de Spartacus, par le biais duquel il introduira en France les films de Sergueï Eisenstein¹⁰². Moussinac adhérera au Parti communiste français en 1924 et demeurera militant jusqu'à la fin de sa vie, en 1964. Cet engagement marquera non seulement son regard sur le cinéma, mais aussi son discours, tourné vers la formation des spectateurs, la critique d'un système qui fait une large place aux « Marchands du Temple »¹⁰³ et la contestation de l'hégémonie américaine.

« **L'éveil du cinéma français** » (**Moussinac 1920 (15 mai)**) est le premier article de Moussinac pour la rubrique « Cinématographie » du *Mercure de France*. Nous y retrouvons les éléments qui seront au cœur de son travail dans la revue de Valette : convertir les intellectuels au cinéma, les impliquer dans son développement et les convier à s'emparer de ce nouveau langage pour réaliser des films français de qualité. Moussinac s'adresse ici à un public cultivé, qui a tendance à bouder le cinéma; sa rubrique au *Mercure de France* aura d'ailleurs comme ambition de guider ses lecteurs cultivés vers une fréquentation régulière des salles afin de former leur sensibilité et d'être en mesure de réfléchir à ce nouveau langage.

Dans ce premier article, Moussinac rappelle que, malgré l'hostilité de certains intellectuels, le cinéma est une nouvelle forme de représentation qui existe et qui n'a pas l'intention de disparaître. Selon lui, certains films américains en témoignent, comme, par exemple, *Forfaiture* (1915), *David Garrick* (1916), *Intolerance* (1916), ou encore certains films de Douglas Fairbanks ou certains Charlot. Moussinac remarque également qu'à côté de ces exemples américains, le cinéma français piétine et peine à s'affirmer. Certains films

¹⁰² Ce ciné-club peut être considéré, comme l'indiquent Christophe Gauthier, Tanguy Perron et Dimitri Vezyroglou, dans leur article « Histoire et cinéma : 1928, année politique », « comme une pièce maîtresse de la stratégie communiste visant à faire pénétrer en France "le cinéma-Potemkine" » (Gauthier *et al.* 2001, p. 198).

¹⁰³ « L'œuvre des marchands avilit l'œuvre éternelle. Les mains, ni les yeux des marchands n'ont fait la lumière, en aucun temps, sur le monde. C'est pourquoi il convient que l'Esprit chasse les Marchands du Temple » (Moussinac 1920 (15 juillet), p. 532).

français annoncent cependant un renouveau (par exemple, *Le Carnaval des Vérités* (1920) et *La Fête espagnole* (1919)¹⁰⁴) et montrent la voie à adopter pour imposer le cinéma français aux côtés des grandes cinématographies mondiales.

B. *La Nouvelle Revue française* (1909-...)

« Revue mensuelle de littérature et de critique »¹⁰⁵, *La Nouvelle Revue française* sera l'autre grande revue littéraire du début du XX^e siècle. Elle connaîtra deux naissances : une première en novembre 1908, avec Eugène Montfort à sa direction, puis une deuxième en février 1909, avec une codirection assurée par Jacques Copeau, André Ruyters et Jean Schlumberger. À la barre de ce projet, nous retrouverons bien sûr ces trois directeurs, mais également Marcel Drouin, Henri Ghéon et surtout André Gide, véritable inspirateur de *La NRF*. Durant l'entre-deux-guerres, ce seront Jacques Rivière (1913-1925), puis Jean Paulhan (1925-1940)¹⁰⁶ qui en assureront la direction, marquant durablement la revue et reconduisant l'« *Esprit NRF* »¹⁰⁷, « un esprit fait de rigueur et de classicisme mais sans œillères et [...] ouvert aux mutations du siècle et accueillant aux littératures étrangères » (Virmaux *et al.* 2012, p. 348).

De cette aventure éditoriale et grâce à l'aide financière de Gaston Gallimard naîtront, en 1911, les Éditions de La Nouvelle revue française, la future Librairie Gallimard (fondée en

¹⁰⁴ Il est à remarquer que dans l'article de Léon Moussinac, *La Fête espagnole* est avant tout présenté comme un film de Louis Delluc, même si dans sa suite, l'article précise que Germaine Dulac en est la réalisatrice. Pour Moussinac, ce qui semble prometteur ici sont justement les possibilités offertes par le scénario de Louis Delluc, « un type quasi parfait de scénario » (**Moussinac 1920 (15 mai), p. 250**).

¹⁰⁵ C'est ainsi qu'est présentée la revue dans le premier numéro de février 1909.

¹⁰⁶ Jean Paulhan laissera la direction de la revue à Pierre Drieu la Rochelle durant l'Occupation. En 1953, lors de la renaissance de la revue, il assurera une codirection avec Marcel Arland. Il continuera à diriger la revue jusqu'à sa mort, en 1968, mais de manière beaucoup plus détachée, assistant à son dernier comité de lecture en mars 1965 (Cerisier 2009, p. 499).

¹⁰⁷ Nous reprenons ici le titre de l'anthologie de Pierre Hebey. Voir Hebey 1990.

1919). La revue et la maison d'édition s'enrichiront l'une et l'autre de leur catalogue respectif, des écrivains estampillés « NRF » (Paul Claudel, Léon-Paul Fargue, André Gide, Saint-John Perse, etc.) à ceux directement publiés par la maison d'édition (Pierre Drieu La Rochelle, Roger Martin du Gard, etc.). Dans les années 20, différents projets autour du cinéma verront le jour, initiés par les éditions Gallimard ou par des écrivains de la maison : en 1925, la collection « Cinario », proposant des scénarios destinés à la réalisation, sera lancée¹⁰⁸; en 1928, la collection « Le cinéma romanesque » présentera des novélisations de films¹⁰⁹; en 1929, Gallimard rachètera à José Corti la revue *Du Cinéma*, qui deviendra, en octobre 1929, *La Revue du cinéma*; le projet du Film Parlant Français, esquissé par André Gide afin de combattre la stérilité dans laquelle est plongé le cinéma français du début des années 30¹¹⁰, sera officiellement lancé en 1930¹¹¹. Néanmoins, cet enthousiasme pour le cinéma ne durera pas et la plupart de ces aventures seront éphémères.

La NRF ne sera pas indifférente à cette ferveur et elle ouvrira progressivement ses pages au cinéma. En 1919, on y retrouvera le conte cinématographique de Jules Romains, « Donogoo-Tonka ou les miracles de la science » et en 1927 sera publié le scénario d'Antonin Artaud pour le film *La Coquille et le Clergyman* (1927) de Germaine Dulac, précédé d'un texte, « **Cinéma et réalité** » (**Artaud 1927a (novembre)**), dans lequel l'auteur s'efforcera de cerner les « exigences essentielles du cinéma » (*ibid.*, p. 561), en donnant son propre scénario

¹⁰⁸ Par exemple, *Un suicide* d'André Beucler (1925) et *Le Roi de la pédale* de Paul Cartoux et Henry Decoin (1925).

¹⁰⁹ Par exemple, *Métropolis* par Théa von Harbou (1928), *La Passion et la mort de Jeanne d'Arc* par Pierre Bost (1928) et *Chang* par Pierre Humbourg (1928).

¹¹⁰ Avec l'arrivée du parlant, le cinéma français accusera un retard important par rapport aux États-Unis, à l'Allemagne et à l'Angleterre. La résolution des problèmes techniques – problèmes de doublage, vétusté des équipements – et l'urgente nécessité d'avoir une production nationale à la hauteur de ses prétentions motiveront la création du Film Parlant Français. Voir Durosay 1993 (avril).

¹¹¹ Participeront entre autres à ce projet, Marc Allégret, Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois, Paul Morand, Jules Romains et Jean Schlumberger.

comme exemple de ce que peut le cinéma. Artaud aura une longue, mais parfois décevante relation avec le cinéma : exposant ses conceptions théoriques dans une variété d'articles, d'entretiens et d'enquêtes¹¹², il s'essayera à l'écriture de scénarios (*Les Dix-huit secondes*, *La Coquille et le Clergyman* (son seul scénario tourné) ou *La Révolte du boucher*¹¹³) et aura une carrière honorable en tant qu'acteur de cinéma. Il débutera à l'écran dans le court métrage d'avant-garde *Fait divers* (1923) et poursuivra sa carrière jusqu'en 1935, donnant ses traits à des personnages mémorables de l'histoire du cinéma (Marat dans *Napoléon* (1925), le moine Massieu dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927)).

Artaud collaborera quelques fois avec *La NRF*, notamment pour la publication du scénario de « *La Révolte du boucher* » (Artaud 1930 (juin)), précédé lui aussi d'un texte introductif aux modestes accents théoriques. En 1932, il proposera une lecture originale des films *L'Explorateur en folie* (1930) et *Monnaie de singe* (1931) avec les Marx Brothers, en les associant au surréalisme et en soutenant l'idée qu'ils libèrent « une magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas » (Artaud 1932 (1^{er} janvier), p. 156). Ces différents articles mettent de l'avant l'idée que le cinéma est le révélateur de la vie et du rêve intérieur. Cependant, l'arrivée du parlant mettra à mal cette idée, ce dont témoignera l'article « **La vieillesse précoce du cinéma** » (Artaud 1933)¹¹⁴ marqué par la déception et la désillusion à l'égard de ce cinéma qui avait tant enthousiasmé Artaud.

En 1927 apparaîtra, dans les pages de *La NRF*, une nouvelle rubrique intitulée « Spectacles », dans laquelle il sera entre autres question de cinéma. Jean Prévost, jeune

¹¹² Dans *Théâtre et Comœdia illustré* (Artaud [mars 1923] 1976), dans *Comœdia* (Artaud [29-30 juillet 1928] 2004) et dans *Ciné-Rythme* (Artaud [1933] 2004).

¹¹³ Ce scénario sera également publié dans *La NRF* (Artaud 1930 (juin)), mais, bien qu'Artaud ait tenté de mettre sur pied une « firme destinée à produire des films de court métrage, d'un amortissement rapide et sûr », le film ne sera pas porté à l'écran. Voir Artaud [1930] 1976.

¹¹⁴ La description de ce texte sera faite dans le chapitre 3 : Les revues culturelles et les revues d'art.

écrivain¹¹⁵ qui a déjà proposé quelques notes à la revue et dont l'intérêt pour le cinéma est manifeste – il a publié une étude sur Charlot dans la revue littéraire *Le Navire d'Argent* (**Prévoist 1926 (janvier)**) et, de 1926 à 1927, il a tenu les chroniques cinématographiques des *Nouvelles littéraires* – en sera responsable jusqu'à la disparition de la rubrique, en janvier 1930. Les textes qu'il propose sont généralement des critiques de films¹¹⁶ faisant état de l'actualité cinématographique, mais nous retrouvons dans cette production quelques textes de réflexion sur le cinéma et sur son état. Parmi eux, se trouveront la première contribution de Jean Prévoist à la rubrique « Spectacles », « **Où voir l'homme?** » (**Prévoist 1927 (novembre)**) et la dernière, « **Le film parlant** » (**Prévoist 1930 (janvier)**), deux textes dans lesquels il est question des particularités du cinéma.

Dans « **Où voir l'homme?** », Prévoist passe en revue différentes formes de spectacle (le théâtre, le cirque, le music-hall, le spectacle sportif¹¹⁷ et, bien entendu, le cinéma) et présente le cinéma comme le grand successeur du théâtre et comme le meilleur endroit pour découvrir, en tant que spectateur, l'homme. Dans « **Le film parlant** », il prend position pour le parlant, croyant aux possibilités et à l'avenir artistique de ce nouveau cinéma, estimant qu'il peut se construire sans rapport avec le théâtre et offrir de nouvelles possibilités. Ces deux articles, ouvrant et terminant la rubrique consacrée aux spectacles, sont révélateurs de l'évolution générale des points de vue à l'égard du cinéma. En effet, après une distinction

¹¹⁵ Journaliste prolifique (à *La NRF*, mais également à *L'Europe nouvelle*, aux *Nouvelles littéraires* et à *Marianne*), Jean Prévoist écrira des recueils de nouvelles (*Nous marchons sur la mer* (1931), *Lucie-Paulette* (1935)), des romans (*Les Frères Bouquiquant* (1930), *Rachel* (1932), *Le Sel sur la plaie* (1934)) et quelques essais (*Vie de Montaigne* (1931), *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain* (1942)).

¹¹⁶ Par exemple, sur *Le Cirque* (1927) de Charlie Chaplin en avril 1927 (Prévoist 1928 (avril)), sur *Le Gaucho* (1928) en mars 1928 (Prévoist 1928 (mars)), ou encore sur *L'Étoile de mer* (1928) en novembre 1928 (Prévoist 1928 (novembre)).

¹¹⁷ Jean Prévoist s'intéressera, tout au long de sa carrière d'écrivain, au sport et écrira, en 1925, un essai sur le sujet, *Plaisirs des sports. Essais sur le corps humain*.

capitale entre théâtre et cinéma¹¹⁸ afin de défendre l'art cinématographique et ensuite le définir, une prise de position à l'égard du parlant sera nécessaire, puisque l'apparition du son et des dialogues signifiera pour certains un retour vers l'emprise du théâtre, un « dangereux et puissant rival » (Thibaudet 1936a, p. 521). Ce tournant de l'histoire du cinéma marquera les discours et remettra en question les engouements d'hier¹¹⁹ tout en annonçant de nouvelles perspectives parfois envisagées avec enthousiasme.

D'autres écrivains associés à *La NRF* publieront ponctuellement quelques réflexions sur le cinéma dans les pages de la revue¹²⁰. Ce sera le cas d'Albert Thibaudet, critique littéraire à *La NRF*, qui s'intéressera particulièrement aux rapports entre littérature et cinéma. La critique d'après-guerre retiendra de ses contributions son opposition au cinéma et l'associera à Georges Duhamel et Paul Souday, l'incluant dans un groupe représentatif de cette tendance intellectuelle d'effarouchement bourgeois et de dédains de l'élite envers les arts populaires¹²¹. Pourtant, rattacher Thibaudet à cette seule tendance hostile au cinéma nous apparaît une erreur. S'il estime, certes, que le cinéma est « une dégradation de la littérature » (Thibaudet 1936b, p. 564), il semble attribuer la faute au cinéma parlant et à la production contemporaine :

¹¹⁸ Cet aspect sera développé dans le chapitre 8 : Les relations entre cinéma et théâtre.

¹¹⁹ Ce sera le cas, au tournant des années 30, pour Antonin Artaud dont les entretiens (Artaud [29-30 juillet 1928] 2004; Artaud [1933] 2004) et les textes (Artaud [1933] 1976; **Artaud 1933**) font état d'une déception et d'une désillusion à l'égard du cinéma : « Le film muet se suffisait à lui-même, et si l'on voit ce que la parole a enlevé aux images on ne voit pas ce qu'elle leur a ajouté. Depuis que la parole a été portée à l'écran, il n'a plus jamais été question de poésie cinématographique. Une porte s'est refermée que l'on n'ouvrira jamais plus [...] » (Artaud [1933] 2004, p. 379).

¹²⁰ Par exemple, Robert Aron (futur directeur de *La Revue du cinéma* et organisateur du 1^{er} Congrès international du cinéma indépendant de La Sarraz, en 1929) et Denis Marion (coscénariste du film *Espoir, sierra de Teruel* (1938)).

¹²¹ « Ces hommes-là sont typiquement français. Ils représentent deux tendances intellectuelles qui demeurent très fortes chez nous : d'abord, *l'effarouchement bourgeois* devant le neuf, le possible – devant tout ce qui porte en soi les puissantes germinations. Car l'esprit d'épargne ne va pas toujours sans une épargne de l'esprit. Ensuite, *les dédains appuyés d'une élite intellectuelle* envers les arts populaires » (Saint-Pierre 1948, p. 94).

Le cinéma muet a pu enrichir de ses suggestions le théâtre et aussi le roman, à la manière dont les littératures anciennes ou étrangères ont aidé la littérature nationale. La nécessité de la transposition et d'une création nouvelle sauve l'originalité. Le cinéma parlant, malgré ses immenses ressources matérielles, ou à cause d'elles, n'a réussi jusqu'ici qu'à dégrader littérairement tout ce qu'il a touché. Il a sans doute un avenir littéraire. Il n'a en 1936 de présent qu'anti-littéraire (*ibid.*)¹²².

Sa position flottante est cependant révélatrice d'un état de fait que Thibaudet constate et ne réfute pas : le cinéma fait partie des préoccupations de la jeune génération et cette dernière a le mérite de s'être posé la question de son influence, même si elle n'est pas encore en mesure d'en donner une réponse définitive¹²³.

Les différents textes de Thibaudet proposés à *La NRF* exploreront cette interrogation. Ils n'appartiennent pas à une rubrique spécialisée sur le septième art, mais ils traitent néanmoins des nouveaux enjeux auxquels fait face le cinéma avec l'arrivée du parlant. « **Homère au cinéma** » (Thibaudet 1928 (mars)), publié dans la section « Réflexion sur la littérature », est un texte dans lequel Thibaudet identifie une « sympathie naturelle » (*ibid.*, p. 383) entre l'épopée et le cinéma, rêvant d'une adaptation cinématographique de l'*Odyssée*, à la manière d'Abel Gance. Quelques années plus tard, il dressera, dans « **Charlot** » (Thibaudet 1931 (mai)), le portrait du personnage inventé par Charlie Chaplin – ce qui constitue alors une sorte de passage obligé de l'écrit sur le cinéma¹²⁴. Thibaudet y traitera du jeu d'acteur de celui qui incarne le célèbre vagabond et proposera une comparaison réflexive autour de deux mimes, Charlot et Gaspard Debureau. Dans « **Cinéma et littérature** » (Thibaudet 1936 (février)), il approfondira certains éléments traités dans les

¹²² Si Albert Thibaudet ne condamne pas le cinéma muet, il le met cependant au service de la « littérature nationale ». Ainsi, la littérature reste hiérarchiquement supérieure au cinéma.

¹²³ « Quant à la question des rapports de la littérature avec le cinéma, il va de soi que cette génération [celle de 1914] est la première qui se la soit posée; mais elle ne l'a pas résolue. L'influence du cinéma, de son mouvement d'images, sur les romanciers et sur les journalistes est évidente. Pareillement l'influence sur le théâtre » (Thibaudet 1936a, p. 520-521).

¹²⁴ L'abondance de textes sur Charlot et/ou Charlie Chaplin (les deux ayant tendance, dans les textes, à être confondus) dans l'entre-deux-guerres est considérable. Nous y reviendrons dans le chapitre 11 : Charlie Chaplin.

deux sections¹²⁵ destinées au cinéma de *L'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Il sera donc question des rapports entre cinéma et théâtre, des apports du cinéma muet à la littérature et des interrogations que suscite, pour le cinéma et pour la littérature, l'arrivée du parlant. Thibaudet utilisera l'exemple de Marcel Pagnol, qui a quitté le théâtre « pour le cinéma, ou plutôt pour le théâtre filmé » (*ibid.*, p. 255), reconduisant par cette référence le débat autour du théâtre filmé défendu par Pagnol¹²⁶ et souvent condamné par les écrivains¹²⁷. Deux ans après la mort de Thibaudet, *La NRF* publiera l'essai « **Mouvement** » (**Thibaudet 1938 (janvier)**), réflexion à l'ancrage philosophique, fortement influencée par Henri Bergson. En confrontant quatre discours correspondant à quatre postulats différents (celui de Zénon, celui de Platon, le discours bergsonien et celui de *l'artiste*), Thibaudet adoptera un nouvel angle d'approche pour interroger le cinéma, le mouvement et le temps.

Malgré le nombre de textes sur le cinéma publiés dans *La NRF*, il semble que l'intérêt de la revue pour cette nouvelle forme de représentation reste conjoncturel. En effet, en tant que témoin de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres, *La NRF* ne pouvait fermer les yeux sur ce qui lui était contemporain. Cependant, il n'y aura pas de véritable contamination des discours, ni d'influence du cinéma sur les lettres, comme cela sera le cas dans les pages des *Nouvelles littéraires*.

¹²⁵ « Littérature et cinéma » et « Théâtre et cinéma ».

¹²⁶ Voir les différentes livraisons de « Cinématurgie de Paris » (**Pagnol 1933 (15 décembre); Pagnol 1934 (15 janvier); Pagnol 1934 (1^{er} mars); Pagnol [septembre 1934] 1995**). Cette question du *théâtre filmé* sera traitée dans le chapitre 8 : Les relations entre cinéma et théâtre.

¹²⁷ Voir les critiques de Philippe Soupault (Soupault 1931 (31 octobre)) et Émile Vuillermoz (Vuillermoz 1931 (10 octobre)).

C. *Les Nouvelles littéraires* (1922-1958)¹²⁸

Hebdomadaire littéraire fondé par Maurice Martin du Gard et Jacques Guenne, *Les Nouvelles littéraires* occupera une place médiane entre la revue littéraire et le supplément de la presse quotidienne : « [...] il manquait au public un organe qui, par la précision de son information, son impartialité tant politique que littéraire, la largeur de ses directives pouvait lui permettre de suivre à peu de frais les diverses manifestations de la vie intellectuelle, dans leurs tendances les plus audacieuses ou les plus traditionnelles » (s.a. 1922 (28 octobre), p. 1). Sous-titré « Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie », *Les Nouvelles littéraires* s'adressera au grand public, parisien et provincial, ainsi qu'aux libraires, fournissant dans ses pages des indications bibliographiques sur les parutions. La revue se fera l'écho de la jeune littérature (Francis Carco, Raymond Radiguet, Philippe Soupault, etc.), des classiques de l'époque (Paul Bourget, Jean Giraudoux, Paul Valéry, etc.) et elle innovera en proposant des articles autour de l'actualité littéraire, témoignages de la vie littéraire contemporaine (anniversaire et décès de gens de lettres, prix et distinctions, polémiques littéraires).

Dès le premier numéro d'octobre 1922, le cinéma fera partie des sujets abordés¹²⁹ : Ricciotto Canudo et René Jeanne proposeront plusieurs textes entre 1922 et 1925¹³⁰, puis Jean Prévost s'occupera, de 1926 à 1927, de la rubrique « Cinéma », reprise en 1928 par Alexandre

¹²⁸ La parution de cette revue sera interrompue durant la Seconde Guerre mondiale, entre 1940 et 1945.

¹²⁹ La place du cinéma dans la revue sera beaucoup plus importante que la seule chronique y étant consacrée. La lecture des *Nouvelles littéraires* montre un intérêt croissant pour le septième art, ce dernier intervenant dans toutes les sphères abordées dans la revue. Ainsi, nous pouvons fréquemment lire des articles ayant recours au cinéma pour faire la critique des nouveautés littéraires ou encore, des textes traitant des enjeux liés à l'écriture pour le cinéma.

¹³⁰ Ricciotto Canudo écrira pour la revue d'octobre 1922 à juin 1923, et René Jeanne, d'octobre 1924 à avril 1925.

Arnoux¹³¹. Les contributions de Prévost se composeront de critiques de films et de réflexions théoriques, parmi lesquelles nous retiendrons notamment « **L'autonomie du cinéma** » (**Prévost 1926 (10 avril)**), texte dans lequel il insiste sur la nécessaire indépendance du cinéma à l'égard des autres arts et sur son affranchissement de l'exploitation commerciale, réclamant, d'un même geste, l'émancipation de cet art neuf du bassin d'influences culturelles l'ayant vu naître¹³². Dans « **Le film d'aventures** » (**Prévost 1926 (3 juillet)**), il se penche sur un genre particulier en prenant comme point de départ *Désert blanc* (1925), pour traiter des films d'aventures comiques mettant en scène des acteurs comme Max Linder ou Charlie Chaplin. Ainsi, il s'interroge sur l'évolution du goût du public et sur la relative stabilité de son enthousiasme à l'égard du comique. Dans « **Le ralenti** » (**Prévost 1926 (5 juin)**), il traitera, en abordant une technique précise, différents états du spectateur de cinéma, sujet observant et ressentant à la fois les émotions présentées par un film.

Plus d'un an après son essai sur Charlot dans *Le Navire d'Argent* (**Prévost 1926 (janvier)**), Jean Prévost publiera « **Encore Charlot** » (**Prévost 1927 (17 septembre)**), un texte faisant écho à l'actualité éditoriale du moment : en 1927, deux ouvrages sur Chaplin seront publiés en France, *La Passion de Charlie Chaplin* d'Édouard Ramond¹³³ et *Charles Chaplin* d'Henri Poulaille¹³⁴. L'année 1927 est également le moment du divorce entre Chaplin

¹³¹ L'arrivée d'Alexandre Arnoux aux commandes de la rubrique cinématographique sera d'ailleurs annoncée dans un encart, à la première page du journal : « Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs que l'auteur de *La Nuit de St-Barnabé*, du *Cabaret*, du *Chiffre*, de *Suite variée*, des *Rencontres avec Richard Wagner*, M. Alexandre Arnoux, tiendra deux fois par mois, aux *Nouvelles littéraires*, la rubrique cinématographique. On trouvera à la onzième page le premier article d'Alexandre Arnoux, consacré au *Cirque* de Charlie Chaplin » (s.a. 1928 (17 mars), p. 1).

¹³² « Ce qui fait jusqu'à ce jour, manquer au cinéma français sa vraie place, c'est que le théâtre, les arts plastiques, les rythmes lumineux des ballets, en un mot notre culture nous charge et nous accable, et que nous tentons de construire un art nouveau sur une littérature usée » (**Prévost 1926 (10 avril), p. 1**).

¹³³ Jean Prévost rendra compte de l'ouvrage d'Édouard Ramond, lui-même collaborateur *cinéma* aux *Nouvelles littéraires*, dans les pages de la revue. Voir Prévost 1927 (20 août).

¹³⁴ Il sera plus précisément question de ce livre dans le chapitre 6 : Du côté de l'édition.

et Lita Grey, dont les échos dans la presse furent parfois assez violents, menant à la condamnation de l'artiste à la lumière de sa vie privée¹³⁵. Dans son article, Prévost prendra le contre-pied de cette idée qui, selon lui, n'enrichit en rien la compréhension du cinéma de Chaplin. Dans « **Le cinéma et la critique** » (**Prévost 1927 (15 janvier)**), il réaffirmera la nécessaire indépendance des discours portant sur le cinéma, en défendant la liberté de la critique, faisant ainsi écho au procès de Léon Moussinac pour sa critique sur *Jim le Harponneur*¹³⁶. Un des derniers articles de Prévost pour *Les Nouvelles littéraires*, « **Progrès et mode au cinéma** » (**Prévost 1927 (1^{er} octobre)**), réitérera sa conception du cinéma comme art, tout en insistant sur la nécessaire éducation du public et des acteurs quant aux spécificités du cinéma, à l'aune du parlant. Il abordera également – chose relativement rare dans les textes sur le cinéma rédigés par des écrivains – la question de la conservation des films et de la fragilité de leur support.

Les textes que Prévost publie aux *Nouvelles littéraires* témoignent non seulement de la transformation du cinéma, mais également de l'évolution des discours à son sujet. Il ne s'agit plus tant de défendre le cinéma que de constamment rappeler sa valeur artistique, en le traitant comme un art et en le comparant non plus avec d'autres références artistiques, mais avec les films et les réalisateurs qui commencent à constituer une histoire du cinéma.

D. Le *Journal littéraire* (1924-1926)

Hebdomadaire fondé en 1924 par Paul Lévy, le *Journal littéraire* connaîtra une assez courte existence, d'avril 1924 à janvier 1926. Ayant pour objectif de parler de littérature au

¹³⁵ Ce jugement de l'artiste mènera d'ailleurs les surréalistes à prendre clairement position pour Chaplin, dans un texte manifeste, « **Hands off love** » (**Aragon 1927 (1^{er} octobre)**) publié dans *La Révolution surréaliste*. Nous y reviendrons dans le chapitre 3 : Les revues culturelles et les revues d'art.

¹³⁶ Voir note 101.

plus grand nombre, il accueillera des plumes provenant de tous les horizons¹³⁷. Certains membres du groupe surréaliste y écriront (entre mai 1924 et août 1925), parmi lesquels Robert Desnos, Benjamin Péret et Philippe Soupault¹³⁸.

C'est par l'entremise de ce dernier que Desnos, véritable cinéophile et grand habitué des salles obscures, proposera quelques textes sur le cinéma. Cette collaboration ne constitue pas la première expérience de Desnos en tant que chroniqueur cinématographique – il tiendra en effet la rubrique cinéma durant quelques semaines dans *Paris-Journal*, en 1923¹³⁹ –, puisqu'elle prolonge une expérience d'écriture journalistique sur un sujet qui le passionnera tout au long de sa vie. Desnos doublera cette activité de chroniqueur, qui correspond également à ses débuts en littérature, de l'écriture de différents scénarios¹⁴⁰ dont seul *L'Étoile de mer* sera réalisé en 1928, par Man Ray.

Pour Desnos, « le spectateur est un voyageur moderne, l'écran un projecteur magique, le film la région miraculeuse de l'émotion humaine » (Egger 2007, p. 297). Cette manière d'appréhender le cinéma, sous-jacente à ses différents textes, lui permettra de mêler amour du septième art, rêve et attirance pour une sorte de mystère érotique associé à l'écran. Parmi les différentes contributions de Desnos publiées dans le *Journal littéraire*, nous retrouvons des

¹³⁷ « Ce journal sera ouvert à tous. [...] Aucun éditeur ne pourra se vanter ou de l'inspirer, ou d'y avoir des intérêts. Il ne sera voué qu'aux Lettres et à notre maître à tous : le grand public qu'il tâchera de renseigner et à qui il s'efforcera de plaire, tout en n'hésitant pas à la *[sic]* contredire quand il faudra. Nous ne serons inféodés à aucune chapelle, à aucun groupe. Tous ceux qui ont quelque chose à dire pourront, d'où qu'ils viennent, le dire ici pour notre joie et celle de nos lecteurs » (Paul Lévy cité dans Maria 2011, p. 41).

¹³⁸ La chose peut surprendre, étant donné le fort marquage à l'extrême-droite du journal. Pourtant, « [l]a relative liberté de ton [...] du *JL* a permis aux surréalistes d'assurer la promotion de leur mouvement. Tribune où la véhémence des propos n'est pas prohibée mais au contraire encouragée, ils ont pu diffuser leurs vues à l'intérieur d'un milieu en partie hostile » (Maria 2011, p. 51).

¹³⁹ Il sera question des contributions de Robert Desnos à cet hebdomadaire dans le chapitre 3 : Les revues culturelles et les revues d'art.

¹⁴⁰ Parmi ces scénarios, nous citerons *Minuit à quatorze heures* (1925), *Les Récifs de l'amour* (1930), les *Mystères du métropolitain* (1930) et *Y a des punaises dans le rôti de porc* (1933). Voir Desnos 1992.

critiques de films¹⁴¹, mais également un certain nombre de textes de réflexion sur le cinéma. Parmi ces derniers, l'article « **Rétrospective Charlot au Vieux Colombier** » (**Desnos 1925 (10 janvier)**), dans lequel l'auteur se penche sur le jeu spécifique d'un acteur et sur la part de rêve qu'il parvient à exprimer, en relatant la rétrospective de trois films de Chaplin, *Charlot rentre tard* (1916), *Charlot fait du ciné* (1916) et *Le Gosse* (1921). Dans « **René Clair et le nouveau cinéma** » (**Desnos 1925 (21 mars)**), il s'intéresse cette fois au cinéma français et focalise son attention sur René Clair, le seul réalisateur, aux yeux de Desnos, « préoccupé d'invention et capable d'inventer » (*ibid.*, p. 60). Cette attention portée à l'inventivité est également abordée dans l'article du 9 mai 1925 (**Desnos 1925 (9 mai)**), dans lequel Desnos associe cinéma, modernité et mouvement mécanique, trois éléments révélant les profondeurs de l'imagination.

Robert Desnos ne relègue pas son expérience des salles de cinéma à la périphérie. Au contraire, il intègre cette dernière à son propos, comme dans « **Zigoto et Charlot pèlerin** » (**Desnos 1925 (28 mars)**), texte où il décrit les lieux qui accueillent le spectateur, ou encore dans son article du 25 avril 1925 (**Desnos 1925 (25 avril)**), dans lequel il parle de cette expérience de la salle, lieu où le spectateur assiste « au miracle de l'écran » (*ibid.*, p. 14). Dans « **Charlot** » (**Desnos 1925 (13 juin)**), il prolonge le récit de l'expérience cinéphile en abordant le fantasme et la fétichisation associés à la sélection de certains éléments à l'écran, révélateur du génie du septième art.

Les textes de Desnos ne sont jamais, dans l'ensemble, des descriptions précises des films vus ni des analyses sur la puissance technique du cinéma. Ses textes témoignent plutôt

¹⁴¹ Par exemple, sur *Entr'acte* (1924) en décembre 1924 (Desnos [13 décembre 1924] 1992), sur *La Charrette fantôme* (1921) en décembre 1924 (Desnos [27 décembre 1924] 1992) ou encore, *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1923) en avril 1925 (Desnos [11 avril 1925] 1992).

de l'attrait du cinéma pour un jeune poète des années 20 et des réflexions suscitées par cette nouvelle forme d'art, vecteur de rêves et de fantasmes, et écran des émotions humaines.

Aux côtés de la production de Desnos, nous examinerons également un texte de Pierre Mac Orlan, « **Le Cinéma révélateur** » (**Mac Orlan 1924 (26 avril)**), dans lequel l'écrivain fait état de son scepticisme à l'égard d'un cinéma qui reconduirait des clichés à l'écran et ne saurait pas reproduire la réalité spécifique de son époque. Ce doute ne l'empêche cependant pas d'estimer que le cinéma saura enregistrer et capter le rythme du monde moderne et qu'il demeurera « l'art d'expression de [son] époque » (*ibid.*, p. 13).

Déjà, dans l'enquête que René Clair avait menée en mars 1923 pour *Théâtre et Comœdia illustré*, Mac Orlan avait fait l'éloge du cinéma :

À mon goût, le cinéma est un art admirable : c'est même le seul art qui puisse rendre notre époque littéralement dans la forme expressionniste et simultanée, avec tous ses rythmes secrets que la musique a déjà saisis et que l'art d'écrire ne peut rendre car la langue impose un cadre rigide qu'on ne peut disloquer. Dans le cas, l'outil exagère sa personnalité devant la création. Le ciné permet de traduire fidèlement la psychologie de notre temps. On pourrait même dire que l'art cinématographique a été trouvé par instinct, afin de doter l'époque de son unique moyen d'expression (Pierre Mac Orlan cité dans Clair 1970, p. 41).

Ainsi, tout en révélant la profondeur d'une époque, le cinéma permet à l'imagination d'échapper au cadre, sans pour autant remplacer la littérature. Comme l'expliquera Nino Frank,

ce n'est pas au cinéma lui-même, précisément, que Mac Orlan s'attache, mais à ce qui du cinéma est susceptible de déborder dans la littérature, à un « fantastique social » des lumières et des ombres que le film préfigure et qui pourrait « compléter » la littérature (Frank 1982).

Mais au-delà du cinéma, c'est plutôt l'image – cinématographique et photographique¹⁴² – qui

¹⁴² Pierre Mac Orlan a écrit de nombreux textes sur la photographie dans lesquels il explore les relations de cette dernière au *fantastique social*. Voir Mac Orlan 2011.

intéresse Mac Orlan et lui permet de penser le fantastique social¹⁴³. Cette réflexion, contemporaine de son expérience de scénariste pour le film *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923), lui sera inspirée par la puissance des images en noir et blanc, et par les atmosphères brumeuses et vaporeuses des films expressionnistes allemands. Elle s'incrusterà dans son univers romanesque, parfois adapté au cinéma¹⁴⁴, et travaillera son écriture¹⁴⁵.

E. *Le Navire d'argent* (1925-1926)

« Revue mensuelle de littérature et de culture générale », le *Navire d'argent* aura elle aussi, comme de nombreuses revues au petit tirage, une brève existence, devant renoncer à ses ambitions par manque d'argent. Dirigée par Adrienne Monnier, qui avait fondé en 1915 la librairie-bibliothèque « La Maison des Amis des Livres », rue de l'Odéon à Paris, cette revue accueillera des auteurs étrangers (par exemple, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, James Joyce) et agira comme relais pour les auteurs contemporains qu'affectionnait sa directrice. On y retrouvera

cinq à sept longs textes (points de vue ou fictions d'auteurs de « grande peinture » comme Claudel, Larbaud, Romains, Arland, etc.), une étude d'histoire littéraire (Ramon Fernandez, *Autobiographie et roman chez Stendhal*; Jean Prévost, *La Jeune génération littéraire*, etc.), une revue de la critique (reprise d'articles sur les livres parus dans la presse), une partie consacrée à des bibliographies étrangères et des inédits (Murat 2003, p. 109).

Jean Prévost, qui en sera le secrétaire de rédaction dès le premier numéro (1^{er} juin 1925), y écrira majoritairement des textes sur la littérature. Mais bien que la revue ne se soit pas largement ouverte au cinéma, Prévost proposera un « **Essai sur Charlot** » (**Prévost**

¹⁴³ Nous reviendrons, dans le chapitre 5 : Les autres lieux de publication, sur cette notion développée par Pierre Mac Orlan et dont le texte « **Le fantastique** » publié en 1926 dans le premier volume de *L'Art cinématographique* donne un aperçu.

¹⁴⁴ *La Bandera* (1935), *Quai des brumes* (1938), ou encore *Marguerite de la nuit* (1955).

¹⁴⁵ Voir Tomas 1995, p. 294-299.

1926 (janvier)), dressant le portrait du personnage ayant inspiré de nombreux écrivains et artistes du début du XX^e siècle. Dans ce texte, il s'intéresse au jeu de l'acteur, au mime, à la gestuelle du personnage, ainsi qu'à son puissant impact sur le spectateur. Il en vient, par une analyse précise, à cibler le génie de l'acteur dans certains mouvements de la tête ou de la main, estimant que c'est dans « ces moments-là qu'on sent ce que c'est que le génie, et qu'on se dit : l'art ne peut pas aller plus loin » (*ibid.*, p. 459).

Prévost reprendra les idées développées dans cet article dans le reste de sa production critique¹⁴⁶. Il inclura également sa contribution au *Navire d'argent* dans l'essai *Polymnie ou les arts mimiques (Prévost 1929)* dans lequel il décortiquera le visage humain à l'écran et proposera un exemple de « monographie mimique d'un acteur » (*ibid.*, p. 113), celle de Chaplin d'après *La Ruée vers l'Or*¹⁴⁷ (1925).

F. *Bifur* (1929-1931)

Volumineuse publication tirée à environ 3000 exemplaires¹⁴⁸, *Bifur* a été lancée en mai 1929, par Pierre Lévy, fondateur des éditions du Carrefour¹⁴⁹. Elle aura comme directeur Georges Ribemont-Dessaignes, écrivain associé au mouvement Dada et au surréalisme, assisté de Nino Frank, critique de cinéma de l'entre-deux-guerres s'étant surtout illustré après-guerre¹⁵⁰. Tendant vers l'extrême-gauche, cette revue de littérature aura comme

¹⁴⁶ Notamment dans l'article « **Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma** » (**Prévost 1932 (novembre)**).

¹⁴⁷ Au moment de la rédaction de l'« **Essai sur Charlot** », le dernier film de Chaplin projeté sur les écrans français est *La Ruée vers l'Or* (1925).

¹⁴⁸ Ce tirage est celui indiqué dans les pages introductives de la revue.

¹⁴⁹ Maison d'édition dont l'activité se déroule entre 1928 et 1943 et qui publiera de nombreux auteurs de l'avant-garde européenne (selon le fichier data de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. http://data.bnf.fr/14612621/editions_du_carrefour/. Consulté le 25 août 2015).

¹⁵⁰ Nino Frank sera un des premiers critiques en France à parler de film noir pour qualifier les films américains du début des années 40. Voir Frank 1946 (28 août).

ambition de témoigner du rayonnement de la vie intellectuelle parisienne. Elle s'offrira l'assistance de nombreux collaborateurs étrangers (Gottfried Benn, James Joyce, Boris Pilniak, etc.) et accueillera également quelques dissidents du surréalisme (Robert Desnos, Francis Picabia, Philippe Soupault, etc.). Malgré de grandes ambitions, elle aura une courte et irrégulière existence, ne produisant, entre mai 1929 et juin 1931 que huit numéros.

Le cinéma est présent, dans les pages de *Bifur*, dès le début. Au fil des numéros, on retrouve un scénario de George Neveux, « Danseuse étoile », des gags inédits de Buster Keaton, une étude théorique sur la dramaturgie du film signé par Serguei Eisenstein et un article de Benjamin Fondane, « **Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma** » (**Fondane 1930 (30 avril)**), dans lequel il est question du bouleversement qui occupe désormais le cinéma. Cet article de Fondane, accompagné de quatre photographies illustrant par extension son propos (« Paris-Bucarest », « Sons », « Sens », « Réveil du printemps »), s'inscrit au cœur des préoccupations de l'époque.

Écrivain d'origine roumaine arrivé en France en 1923, lié à différents groupes d'avant-garde avec lesquels il a précédemment collaboré, il publiera en 1928, après quelques poèmes en français, son premier livre en français, *Trois Scenarii. Ciné-poèmes*. Constitués d'une série de scénarios impossibles à tourner, ces textes se distinguent des ciné-poèmes de l'époque, puisque l'auteur choisit « une mise en page sous la forme de découpage dont chaque phrase est numérotée comme un plan du film » (Salazar-Ferrer et Romana 2010-201b, p. 254). Ces scénarios sont précédés d'une préface, « **2x2** » (**Fondane 1928**)¹⁵¹ dans laquelle Fondane

¹⁵¹ Cette préface sera décrite dans le chapitre 6 : Du côté de l'édition.

pose certains éléments de réflexion qu'il reprendra et développera dans plusieurs autres textes. Cette attirance pour le cinéma le mènera également vers la scénarisation et la réalisation¹⁵².

Le texte qu'il publiera en 1930 dans *Bifur* témoigne de ses inquiétudes au sujet de l'apparition du parlant. Mais Fondane ne prend pas position contre ce dernier; il constate plutôt son existence et s'interroge sur son avenir afin de conserver le pouvoir hypnotique du cinéma. Pour Fondane, ce qui distingue le cinéma des autres arts est ce caractère silencieux ainsi que sa capacité à révéler le rêve intérieur. Or, ajouter la parole aux images et réaliser des films cherchant à reproduire au plus près le réel constitue une réévaluation de l'essence même du cinéma. C'est cette remise en question qu'il interrogera dans « **Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma** », sans pour autant condamner fermement la prise de pouvoir du parlant sur le muet.

G. *Corymbe*¹⁵³ (1931-1940)¹⁵⁴

Fondée par la femme de lettres Noël Santon, *Corymbe* est une revue littéraire principalement consacrée à la poésie (y seront proposés des textes de Jean Cassou, Fernand Divoire ou encore, Rachilde). Pierre Leprohon, critique et historien du cinéma, en deviendra le rédacteur en chef et favorisera, à ce titre, la publication de *Photogénie de l'impondérable* (Epstein [1935] 1974)¹⁵⁵ de Jean Epstein dont il était l'ami. Le texte d'Epstein paraîtra dans les pages de la revue une première fois en novembre-décembre 1934, et en tiré à part en 1935.

¹⁵² Il scénarisera le film *Rapt* (1933) d'après le roman de Charles Ferdinand Ramuz, *La Séparation des races* (1922). Il réalisera également, en 1936, *Tararira*.

¹⁵³ Nous tenons à remercier Joël Daire pour les informations concernant cette publication.

¹⁵⁴ Le premier numéro de *Corymbe* apparaît en juillet-août 1931. Le premier numéro de la revue argentine *Sur* est publié à l'été 1931. N'étant pas en mesure de préciser davantage ces informations, nous présentons ces deux revues en ordre alphabétique et non chronologique.

¹⁵⁵ Nous n'avons pas été en mesure de consulter la version originale de ce texte. Nous nous référons donc à l'édition qu'en a faite Pierre Lherminier dans son édition des *Écrits sur le cinéma* de Jean Epstein (Epstein 1974).

Au moment de la rédaction de ce texte, Epstein est un réalisateur reconnu. Il a réalisé ses grands films muets (entre autres, *Cœur fidèle* (1923), *La Glace à trois faces* (1927), *La Chute de la maison Usher* (1928)) et a entamé sa trilogie des îles bretonnes (avec des films comme *Finis Terrae* (1929), *Mor'Vran* (1930) et *L'Or des mers* (1932))¹⁵⁶. Il ne met cependant pas de côté son activité de théoricien, ce dont témoigne *Photogénie de l'impondérable*¹⁵⁷.

Livre « que devraient lire tous ceux que passionne le cinéma et même ceux qui ne le considèrent que comme un amusement et refusent de lui donner la place qui lui revient dans l'art et la pensée modernes » (Lefèvre 1935 (27 avril), p. 5), *Photogénie de l'impondérable* n'est pas une publication confidentielle : elle est évoquée en août 1931, dans l'entretien entre Pierre Leprohon et Jean Epstein proposé par *Cinémonde* (Leprohon 1931 (31 août)) et il est annoncé le 2 mars 1935 dans *Les Nouvelles littéraires*, quelques mois avant que Frédéric Lefèvre en fasse une critique.

Dans cet essai, Epstein s'attaque à nouveau à la question de la photogénie en développant une idée qui lui est chère : celle de la quatrième dimension. Le temps constitue pour lui cette quatrième dimension à joindre aux trois dimensions de l'espace. Leur combinaison permet alors de créer et de révéler des aspects du monde propres au cinéma. Même s'il considère l'image comme dominante sur le son, Epstein propose quelques considérations sur la dimension sonore, estimant que « [l']œil et l'oreille du cinématographe » (Epstein [1935] 1974, p. 252) ébranlent les frontières et les remettent parfois en question :

¹⁵⁶ Il réalisera encore de nombreux films prenant comme cadre les côtes bretonnes parmi lesquels *La Femme du bout du monde* (1937), *Le Tempetaire* (1947) et *Les Feux de la mer* (1948).

¹⁵⁷ Parallèlement à ses activités de réalisation, il écrira de nombreux articles publiés dans des revues de cinéma et quelques livres (*L'Intelligence d'une machine* (1946), *Le Cinéma du diable* (1947)), rassemblant et clarifiant ses idées sur le cinéma. Pour plus de précisions sur les publications de Jean Epstein, voir la bibliographie proposée par Sarah Keller et Jason N. Paul (Keller et Paul 2012, p. 419-425).

« Mais quand surgit une instrumentation qui aiguise un sens ou l'autre, la frontière que nous croyions entre la vie et la mort, se déplace, et nous découvrons qu'elle n'existe pas » (*ibid.*). Ainsi, le cinéma, en exacerbant nos perceptions sensorielles, parvient à fixer le présent et à rendre visible ce que nous ne voyons pas.

H. *Sur* (1931-1992)

Revue argentine fondée en 1931 par la romancière Victoria Ocampo, *Sur* avait pour modèle la rigueur intellectuelle et l'exigence éditoriale de grandes revues européennes, de *La Nouvelle Revue française* et de la revue espagnole *Revista de Occidente*. Ouverte aux jeunes talents et aux idées nouvelles véhiculées par les avant-gardes, Victoria Ocampo réunira, dans le comité de rédaction de sa revue, des plumes prestigieuses du monde entier (par exemple, Pierre Drieu la Rochelle, Pedro Enriquez Ureña, Waldo Frank, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes). Les pages de *Sur* accueilleront également des contributions de grands écrivains latino-américains, mais aussi allemands, américains, britanniques, français, ou encore irlandais¹⁵⁸. Les positions politiques de la revue (appui aux républicains espagnols, positions antinazies ou antipéronistes) ont contribué à en faire un espace polémique, tout autant qu'un lieu d'échange et d'expression de la liberté à une époque d'importantes tensions idéologiques.

À l'été 1929, Benjamin Fondane est invité en Argentine par Victoria Ocampo pour une série d'interventions afin d'y faire connaître et d'y diffuser les idées animant les milieux de l'avant-garde européenne. Ces conférences seront l'occasion de présenter des films

¹⁵⁸ Nous retrouvons ainsi aux sommaires des différents numéros de l'entre-deux-guerres les noms d'André Caillois (qui dirigera en 1940 un supplément littéraire français dans la revue), de William Faulkner, d'André Gide, de Graham Greene, d'Hermann Hesse, d'André Malraux, de Thomas Mann, de Romain Rolland, ou encore de George Bernard Shaw

d'avant-garde résultant de collaborations entre différents artistes¹⁵⁹. Il tirera de ses présentations deux articles qui seront publiés dans des revues argentines : « **Presentación de films puros** » publié en septembre 1929 dans la revue culturelle et d'art *Síntesis*¹⁶⁰, et « **El Cinema en el atolladera** » qui sera publié à l'été 1931 dans la revue *Sur*¹⁶¹.

Ce deuxième texte sur le cinéma résultant de son expérience argentine aborde la crise dans laquelle se trouve le cinéma au tournant des années 30, au moment du développement du cinéma parlant. Pour Fondane, le cinéma est non seulement dans l'impasse, mais il est également malade. Le son et la parole ont eu des effets dévastateurs sur ce qui constituait le langage cinématographique (le fondu enchaîné, la surimpression, le ralenti, l'accélééré... ce que Germaine Dulac appelait *les procédés expressifs du cinéma*) et ont remis les dimensions autres que sonore en périphérie de l'exercice cinématographique. Cependant, Fondane ne se positionne pas contre le parlant; il observe plutôt les problèmes que pose son émergence, tant au niveau de la création que de l'exploitation. Il est, en effet, un des rares écrivains à pointer le problème de la traduction des films et à dénoncer la solution intermédiaire imaginée pour résoudre ce problème : la création de versions multiples.

Pour Fondane, le développement du parlant ramène le septième art vers le théâtre en faisant du dialogue et des mots la dimension dominante de l'art cinématographique. Le cinéma ne sachant alors plus être le traducteur de la vie moderne, de la profondeur et la vérité des

¹⁵⁹ Seront présentés à cette occasion les films *Entr'acte* (1924) – collaboration entre René Clair et Francis Picabia, *Le Cabaret épileptique* (1928 – film considéré perdu), *Un Chien andalou* (1928, film de Luis Buñuel, en collaboration avec Salvador Dalí), *La Coquille et le Clergyman* (1927) à partir d'un scénario d'Antonin Artaud, et *L'Étoile de mer* (1928), à partir d'un poème de Robert Desnos.

¹⁶⁰ Cet article fait partie de notre corpus d'analyse et sera présenté dans le chapitre 3 : Les revues culturelles et d'art.

¹⁶¹ La version originale espagnole de cet article a été consultée (**Fondane 1931 (été)**), mais nous utiliserons sa traduction française telle que présentée par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade dans les *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant* de Benjamin Fondane. Nous y ferons référence sous le titre « **Le cinéma dans l'impasse** ». Voir **Fondane [1931] 2007**.

émotions, Fondane estime que la direction empruntée l'éloigne de l'art. Mais malgré tout, son constat n'est pas définitif puisqu'il propose comme solution aux dangers associés à la sonorisation des images un septième art qui se composerait de films muets et de films parlants, ces derniers n'occupant qu'une fraction de la production. Ainsi, le désir des spectateurs pour des films parlants de qualité augmentera puisqu'un usage précis des mots et des sons sera fait, là où ils seront jugés indispensables.

Bien que la défense du cinéma en tant qu'art se soit principalement et vigoureusement faite dans les revues spécialisées de cinéma, les revues littéraires ont soutenu cet effort en invitant différents écrivains à s'exprimer sur le sujet. Ces derniers ont non seulement cherché à réfléchir à ce qu'est le cinéma, à son avenir, à ses orientations et à ses possibilités, mais certains écrivains ont également tenté d'évaluer son impact sur la littérature et de circonscrire les défis qu'il pouvait lui poser.

Il est toujours capital de défendre le cinéma et de rappeler sa valeur artistique, mais les textes sur le cinéma proposés dans les revues littéraires cherchent à approfondir et à traiter un peu plus particulièrement certains aspects du cinéma et de sa pratique. On aborde, par exemple, le jeu d'acteur, ses spécificités, ses icônes – Charlot au premier chef –, on parle de sa pratique de cinéphile, on s'intéresse à l'impact du cinéma sur le spectateur et à l'éducation de ce dernier. Cette variété de propos est relayée dans différents types de publication, des revues d'avant-garde (comme *Corymbe* et *Sur*) aux revues plus conservatrices (comme *Le Mercure de France*). Il ne s'agit pas de prôner la supériorité de la littérature sur le cinéma, d'un art sur un autre, mais plutôt de s'intéresser aux mouvements animant l'espace culturel. Au final, il

importe surtout de dire que l'on vit dans son siècle, que l'on constate et que l'on prend acte de l'apparition d'une nouveauté bouleversant l'équilibre des arts.

Malgré des marquages politiques forts (l'extrême-gauche pour *Bifur*, l'extrême-droite pour le *Journal littéraire*), les propos des textes à l'étude ne sont pas teintés ici par une ligne éditoriale idéologique. Cependant, des constantes dans la réflexion se dessinent chez certains écrivains comme chez Léon Moussinac, qui pourfendra avec ferveur le rejet du cinéma par les élites, ou encore chez Benjamin Fondane, pour qui les inquiétudes à l'égard du parlant seront constantes au tournant des années 30.

Notre sélection de textes ne nous permet pas d'affirmer quoi que ce soit quant aux mouvements précis des écrivains d'un type de publication à l'autre, mais nous observons que les écrivains s'exprimant sur le cinéma dans les revues littéraires se sont principalement illustrés dans le domaine des lettres (mis à part Jean Epstein et Léon Moussinac), ce qui n'est pas le cas des auteurs intervenant dans les revues de cinéma. La même répartition se vérifiera également dans les revues culturelles et les revues d'art. Cependant, les propos différeront considérablement puisqu'il sera principalement question, dans ces types de publication, d'inscrire avec force le cinéma au sein des arts, en le comparant et en le distinguant de ses confrères.

CHAPITRE 3 : LES REVUES CULTURELLES ET LES REVUES D'ART

Aux côtés des revues de cinéma et des revues littéraires, les revues culturelles et les revues d'art sont des vecteurs de diffusion abondamment utilisés afin de faire la promotion du cinéma comme art et d'en assurer la défense. Ces publications, qui s'adressent généralement à un public déjà favorable au septième art, offrent, la plupart du temps, des textes théoriques se portant à la défense du cinéma en général ou de formes filmiques en particulier. Nous observons donc un véritable désir de positionner le cinéma aux côtés des manifestations artistiques marquantes (esthétiquement et culturellement) et de considérer les films comme des œuvres d'art devant être soustraites aux seuls dictats de l'industrie. Nous retrouvons également très peu de critiques de films dans les pages de ces revues et, lorsque tel est le cas, il s'agit de proposer un film modèle, une forme-type à suivre ou non (par exemple, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919)¹⁶²).

Nous avons rassemblé ici trois types de publications aux frontières poreuses et aux contenus parfois similaires¹⁶³. Ainsi identifions-nous des revues culturelles s'intéressant à différents domaines *traditionnels* de l'art (peinture, architecture, musique, littérature) auxquels est adjoind le cinéma. Témoignant de l'effervescence de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres, ces revues accordent également une large place à des modalités

¹⁶² Ainsi, ces titres deviennent-ils, dans l'économie générale des discours, des références agissant comme motif intertextuel. Ces derniers fonctionnent alors comme des concentrés de connaissances, chargés de sens et de valeurs qui croisent les arguments développés au fil des textes. Nous aborderons le déploiement de ces références entre les textes dans le chapitre 12 : Une autre mémoire du cinéma.

¹⁶³ Nous retrouvons par exemple dans les pages de ces publications des comptes rendus de manifestations culturelles, des réflexions générales sur l'art, et parfois, des créations originales.

d'expression qui, sans être nouvelles, se situent en marge des habituelles préoccupations artistiques (music-hall, cirque, photographie, mode). À leurs côtés, nous distinguons des revues d'art caractérisées par l'illustration d'œuvres, nouvelles ou anciennes¹⁶⁴. Et auprès de ces deux types de publications existent des revues au statut particulier, s'inscrivant dans un projet artistique collectif et donc associées à un mouvement et à ses représentants¹⁶⁵.

Ces publications se veulent également des relais internationaux pour la diffusion des idées animant le milieu culturel français. Par exemple, des écrivains sont sollicités pour publier des articles en français dans des revues européenne (*Integral*) ou latino-américaine (*Síntesis*) et des projets d'édition étrangère sont formulés (*L'Esprit nouveau*, *Verve*). Cette volonté d'exporter et de transmettre des réflexions qui inscrivent les préoccupations sur la modernité – et plus spécifiquement, sur le cinéma – dans un plus vaste ensemble témoigne du rayonnement de la culture française et de l'internationalisation des mouvements d'avant-garde.

A. *L'Amour de l'art* (1920¹⁶⁶-1953)

Cette revue luxueuse et richement illustrée, fondée par des amateurs d'art, explorera, dans ses premières années, les différents domaines de l'art, tant plastique que littéraire et musical. Dirigée, dans les années 20, par Louis Vauxcelles (1920-1923) puis par

¹⁶⁴ Françoise Levailant définit la revue d'art comme une revue qui « reproduit, dans un certain ordre assemblées, des photographies de l'œuvre d'artistes, anciens et modernes » (Françoise Levailant cité dans Chevrefils Desbiolles 1993, p. 14).

¹⁶⁵ Bien que certains traits de ces publications soient plus ou moins accentués, il nous semble difficile d'en faire une classification stricte. De plus, le manque d'informations sur certains titres ne nous permet pas d'ordonner toutes ces publications selon des critères distinctifs précis. Nous avons donc préféré les aborder chronologiquement, en traitant leurs spécificités éditoriales selon les informations disponibles.

¹⁶⁶ Le premier numéro de *L'Amour de l'art* sera publié en mai 1920.

Waldemar-George (1923-1927), deux grands critiques d'art influents de la première moitié du XX^e siècle, *L'Amour de l'art* tâchera de défendre la ligne éditoriale suivante :

L'Amour de l'art est une Directive, mieux : un Idéal. Nos efforts désintéressés viseront à le poursuivre, sinon à y atteindre. Notre programme : Défense et Illustration des Arts Indépendants Français, tant plastiques qu'appliqués, et du lyrisme littéraire et musical (programme de *L'Amour de l'art* cité dans Chevreuil Desbiolles 1993, p. 157).

Sans pour autant résister aux idées d'avant-garde, cette revue conservera des choix esthétiques réservés, observant attentivement ce qui défile sous ses yeux et éclairant le présent à la lumière du passé¹⁶⁷. Si, dans un premier temps, la revue embrasse une diversité de sujets, elle se recentrera rapidement autour des seuls arts plastiques. Elle fera cependant toujours une petite place au cinéma, offrant des textes inscrivant le septième art dans ses rapports aux autres formes¹⁶⁸ ou se penchant plus précisément sur l'art cinématographique.

Dans cette optique, Ricciotto Canudo produira, pour la revue, une série de textes, entre 1921 et 1922, rassemblés sous le titre « Le Septième art et son esthétique ». Il y détaillera différentes facettes du cinéma, en rappelant toujours que ce dernier doit prendre sa place au sein des autres formes artistiques. Dans l'article d'octobre 1921 (**Canudo 1921 (octobre)**), il reviendra sur ce nouvel artiste qu'est le « créateur de tableaux en mouvement rythmé » (*ibid.*, p. 340), à la recherche de la traduction d'un monde en ébullition par le biais d'un nouveau média qui lutte pour sa reconnaissance auprès des élites. Cette préoccupation,

¹⁶⁷ Waldemar-George explique, dans le deuxième numéro de *L'Amour de l'art* (juin 1920) ce qui est attendu du critique d'art : « C'est en dépouillant tous les mois avec soin et impartialité les journaux et les revues où il est parlé d'art, que nous renseignerons nos lecteurs. Quels sont les maîtres directs et indirects proposés à l'admiration de nos peintres? Dans quel sens s'orientent ceux qu'à tort ou à raison on tient pour des chefs? Voilà quelques-unes d'entre les nombreuses questions auxquelles doivent répondre les articles de nos confrères » (Waldemar-George cité dans Chevreuil Desbiolles 1993, p. 158). Waldemar-George, en proposant des éléments de définition de la tâche du critique d'art, montre ainsi que l'art moderne doit être abordé selon une perspective historique.

¹⁶⁸ Notons, par exemple, les articles d'André Gain, « Le cinéma et les arts décoratifs » (1928) et « Les peintres et le cinéma » (1929), ou encore le texte de René Huyghe, « Ouvrages sur la photographie et le cinéma » (1938).

centrale dans la bataille que livre Canudo pour faire reconnaître le cinéma comme art, se retrouvera dans le texte de l'allocution qu'il livrera en novembre 1921, lors de l'inauguration des *séances cinématographiques* du Salon d'Automne. Le texte de cette présentation, repris dans la revue (**Canudo 1921 (novembre)**), lui permettra de rappeler que ce quatorzième Salon, en faisant une place au cinéma, constitue un effort concret d'inscription du cinéma dans le domaine des arts, ce qui pourra favoriser son acceptation auprès des élites intellectuelles. Dans l'article de décembre 1921 (**Canudo 1921 (décembre)**), il signalera à nouveau que la défense du cinéma comme art continue d'être une position marginale au sein des gens de cinéma¹⁶⁹. Cependant, il insistera sur l'impérative nécessité de développer « [s]es domaines exclusifs » (*ibid.*, p. 404) afin que le cinéma révèle toute sa puissance, lui, le seul art qui puisse représenter ce que d'autres ne peuvent que suggérer. En février 1922, il traitera d'un « autre domaine du cinéma : la *nature-personnage* » (**Canudo 1922 (février), p. 46**), associant les lieux aux états d'âmes des personnages et aux actions. Il poursuivra sur ce terrain dans ses **articles de mars et mai 1922 (Canudo 1922 (mars); Canudo 1922 (mai))**, deux articles spécifiant que le cinéma doit représenter le monde intérieur et reproduire l'irréalité. Pour appuyer son propos – et toujours pour rappeler au lecteur que le cinéma est un art –, il utilisera le film *Le Cabinet du Docteur Caligari*¹⁷⁰ (1919), parfait exemple de subconscience et de synthèse entre les arts¹⁷¹. Dans l'article de juillet 1922, sous-titré « **Du langage cinématographique** » (**Canudo 1922 (juillet)**), Canudo souligne que le cinéma tâtonne toujours et qu'il recherche un langage adapté à ses modalités de réalisation, ainsi qu'une

¹⁶⁹ Les *gens de cinéma* sont ici les producteurs de cinéma; sont exclus de cette catégorie, les acteurs, les réalisateurs, les scénaristes et autres artisans du cinéma.

¹⁷⁰ Le film sortira en France en mars 1922.

¹⁷¹ Ricciotto Canudo voit ce film comme un premier pas vers la synthèse des arts, entre autres par l'étroite collaboration entre le réalisateur, Robert Wiene, et le peintre Walter Reimann, responsable des décors.

terminologie qui lui soit propre¹⁷². Dans son dernier article de sa série « Le Septième art et son esthétique », « **De la vérité cinématographique** » (**Canudo 1922 (septembre)**), Canudo, tout en revenant sur le rejet généralisé du cinéma par les élites culturelles, indiquera que le cinéma ne doit pas être fidèle à la réalité, mais plutôt transmettre la vérité de la vie, celle qui est dans l'esprit de l'*écraniste*.

Cette série d'articles sera, pour Canudo, l'occasion d'aller un peu plus loin dans la réflexion sur l'esthétique du cinéma et dans la diffusion des idées des défenseurs du septième art. La présentation de ces textes dans une revue d'art permettra également d'envisager les films comme de véritables œuvres d'art, lorsqu'elles répondent aux critères esthétiques (comme la représentation d'un monde intérieur, la reproduction de l'irréalité, la construction de *nature-personnage*, etc.) développés par Canudo.

B. *L'Esprit nouveau* (1920¹⁷³-1925)

« Revue internationale d'esthétique », *L'Esprit nouveau* indique, dès son premier numéro qu'elle s'intéressera à l'esthétique vivante. Dirigée par Paul Dermée (qui sera écarté à partir du quatrième numéro), puis par Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), elle deviendra avec ces derniers, une « Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine ». À tendance généraliste, « [...] *L'Esprit nouveau* ne vise pas à défricher un

¹⁷² La préoccupation est dans l'air du temps. Jean Pascal avait proposé, dans le n°5 de *Cinémagazine* (3 février 1922), un vocabulaire du cinéma. Gaston Tournier lancera le 7 avril 1922, dans *L'Écho de Paris*, une grande enquête sur le même sujet dont les *résultats* seront publiés en six livraisons – Ricciotto Canudo fait d'ailleurs référence, dans son article « **Du langage cinématographique** » (**Canudo 1922 (juillet)**), à cette enquête à laquelle il a lui-même participé (*L'Écho de Paris* (26 mai 1922)). Nous notons la généralisation de la préoccupation pour désigner précisément ce qui concerne le cinéma par le passage de la presse spécialisée à la presse grand public. D'ailleurs, le premier article sur le sujet proposé par Gaston Tournier s'intitulera « Il faut créer un vocabulaire cinématographique » (Tournier 1922 (7 avril)), titre soulignant l'urgence de mettre en place un lexique approprié.

¹⁷³ Le premier numéro de *L'Esprit nouveau* sera publié en octobre 1920.

champ de sensibilités nouvelles, mais plutôt à légiférer, à édifier un nouveau système sur la base de découvertes esthétiques acquises [...] » (Chevrefils Desbiolles 1993, p. 95). Elle sera donc un vecteur de diffusion¹⁷⁴ de ce nouveau système des arts auprès des élites sociales, mais également un outil de création, défendant différents projets considérés financièrement rentables. Bien que la parution des différents exemplaires de la revue soit irrégulière, *L'Esprit nouveau*, avec ses 28 numéros abondamment illustrés, aura une influence internationale¹⁷⁵.

Les arts seront le véritable centre d'intérêt de la revue, mais elle s'ouvrira aux sciences pures, à la sociologie économique, à la philosophie et aux sports¹⁷⁶. Le cinéma, présent comme sujet autonome dans les trois premiers numéros, sera englobé, à partir du quatrième numéro, dans la catégorie plus générale des « spectacles ». Toutefois, il sera régulièrement traité au fil des numéros. Par exemple, Louis Delluc et Jean Epstein proposeront différents textes sur le sujet, et l'historien de l'art Élie Faure écrira, en 1921, un article, « **Charlot** » (**Faure 1921 (mars)**), sur le personnage créé par Charlie Chaplin.

Son premier texte sur Charlot¹⁷⁷, publié alors que Faure vient de mettre un terme aux quatre premiers volumes de son *Histoire de l'art*, dresse un portrait du

¹⁷⁴ Se doublera à cette entreprise éditoriale, la création d'une collection « Collection de l'Esprit nouveau » aux éditions Crès.

¹⁷⁵ Par exemple, une version anglo-saxonne de la revue sera prévue (bien que le projet se solde par un échec). L'influence de *L'Esprit nouveau* se fera aussi sentir dans les groupes d'avant-garde d'Europe centrale, comme dans les publications du groupe tchèque Devětsil, avec notamment l'anthologie *Život II*. Voir Passuth 1988.

¹⁷⁶ On retrouve, sur la page couverture de *L'Esprit nouveau*, l'annonce des thématiques abordées : pour les trois premiers numéros, esthétique expérimentale, peinture, sculpture, architecture, littérature, musique, esthétique de l'ingénieur, théâtre, music-hall, cinéma, cirque, sport, costume, livre, meuble, esthétique de la vie moderne. À partir du quatrième numéro, les sujets changent et différents objets d'intérêt disparaissent ou se confondent dans de nouvelles catégories. On retrouve alors les thèmes suivants : littérature, architecture, peinture, sculpture, musique, sciences pures et appliquées, esthétique expérimentale, esthétique de l'ingénieur, urbanisme, philosophie, sociologie économique, sciences morales et politiques, vie moderne, théâtre, spectacles, sports, faits.

¹⁷⁷ Tel qu'indiqué dans le chapitre 1 : Les revues de cinéma, Élie Faure écrira au moins deux autres textes autour du personnage de Chaplin, publiés en 1936, dans *Ciné-Liberté*.

personnage/réalisateur¹⁷⁸, ce dernier masquant, derrière l’amuseur, un poète, un être qui « pense [...] cinématographiquement » (*ibid.*, p. 659). Pour Faure, Charlot est, en 1921, alors qu’il vient à peine de quitter le court métrage¹⁷⁹, le seul qui soit en mesure de définir le cinéma et d’en jouer. Non seulement est-il un comédien unique et extraordinaire, mais il est, plus que tout, un véritable architecte du septième art, capable d’organiser les choses avec de simples moyens et de faire tressaillir toute l’humanité¹⁸⁰.

C. *Paris-Journal* (1922-?)¹⁸¹

Souhaitant transformer en hebdomadaire culturel le bulletin d’informations du théâtre des Champs-Élysées, Jacques Hébertot prend la direction de *Paris-Journal* fin 1922. Homme de théâtre passionné de journalisme, il désire proposer un journal se préoccupant de littérature, de musique, d’art et de théâtre, pouvant concurrencer *Les Nouvelles littéraires*. Ainsi, dans le numéro du 6 octobre 1922, la ligne directrice est énoncée :

Voici un journal. Il s’adresse à l’élite : à ceux qui désirent être régulièrement tenus au courant du mouvement littéraire, musical, artistique et dramatique de notre temps et de tous les pays. Il est en dehors et au dessus [*sic*] des puissances de l’argent. Nous n’avons pas de commanditaires qui nous obligent à penser, qui nous interdisent de libérer notre conscience ou plus simplement d’écrire ce qui est à nos yeux la vérité.

¹⁷⁸ La confusion entre Charlot et Chaplin est récurrente dans les textes de l’entre-deux-guerres. Dans le texte de Faure, l’auteur désigne, la plupart du temps, Charlie Chaplin lorsqu’il parle de Charlot. Nous analyserons dans le détail cet amalgame dans le chapitre 11 : Charlie Chaplin.

¹⁷⁹ Le premier long métrage de Charlie Chaplin, *Le Gosse*, sera produit en 1921.

¹⁸⁰ « Mais que dire de sa démarche, qui prend un rythme musical, de ses pieds en dehors, de ses sautilllements de jubilation et d’allégresse, de ses oscillations éperdues sur un talon, de ses virages à angle droit, de ses pas de fantaisie dans le danger ou la lutte, de cette silhouette de pantin mécanique et falot où toute humanité tressaille? » (**Faure 1921 (mars), p. 664**).

¹⁸¹ Même si les allusions à cette publication sont régulières, les informations précises sur *Paris-Journal* sont très rares, tout comme la place accordée au cinéma dans ses pages. Dans un entretien accordé par Louis Aragon à Dominique Arban, Aragon indique avoir été « chargé de le [*Journal-littéraire*] transformer en hebdomadaire littéraire » (Aragon et Arban 1990, p. 27). Bien qu’Aragon parle de publication littéraire, nous avons cependant choisi de classer cette publication dans les revues culturelles, en nous référant à la ligne directrice annoncée en octobre 1922 : « Voici un journal. Il s’adresse à l’élite : à ceux qui désirent être régulièrement tenus au courant du mouvement littéraire, musical, artistique et dramatique de notre temps et de tous les pays » (cité dans Andrieu-Guitrancourt et Bouillon 2006, p. 76).

Ce journal, pour le moment, paraîtra une fois, deux fois ou trois fois par semaine suivant les besoins et suivant nos moyens. Notre but est, en demeurant libres, de faire paraître un journal quotidien (cité dans Andrieu-Guitrancourt et Bouillon 2006, p. 76-77).

Pour réaliser ce projet, Hébertot engage Louis Aragon qui en sera le rédacteur en chef très peu de temps (mars et avril 1923)¹⁸². Avec lui, la publication prendra un ton quelque peu subversif et sera marquée par plusieurs interventions de membres du groupe surréaliste¹⁸³.

Pendant quelques semaines (du 6 avril au 13 mai 1923), Robert Desnos y tiendra une chronique de cinéma¹⁸⁴. Cette première incursion dans le *domaine des ombres* lui permettra de traiter de thèmes qui lui sont chers et que l'on retrouvera dans ses articles successifs¹⁸⁵. Pour Desnos, le cinéma est populaire, comique et présenté dans de petites salles de quartier. Dans son premier article à *Paris-Journal* (**Desnos [6 avril 1923] 1992**), il fait un état des lieux tout à fait personnel du cinéma de l'époque, regrettant que le cinéma français (qui a, selon lui, connu une période de prospérité entre 1910 et 1918, avec les sérials de Louis Feuillade, *Les Vampires* et *Fantômas*) se soit fixé dans « un académisme stérile » (*ibid.*, p. 24), se complaisant désormais dans le drame et la reconstitution historique. Pour Desnos, les modèles à suivre proviennent plutôt des États-Unis, d'Harold Lloyd, Roscoe Arbuckle et Charlie Chaplin, même si ce dernier, pour Desnos, s'est récemment laissé prendre, avec *Le Gosse* (1921), aux pièges du sentimentalisme. Au final, observant que la médiocrité guette le cinéma,

¹⁸² Bien qu'ayant démissionné de son poste de rédacteur en chef en avril 1923, il poursuivra (de l'extérieur) sa collaboration avec *Paris-Journal*, de novembre 1923 à mars 1924. Voir Limat-Letellier 1999.

¹⁸³ Voir Limat-Letellier 2005.

¹⁸⁴ Nous n'avons pas été en mesure de consulter les versions originales des articles de Robert Desnos publiés dans *Paris-Journal*. Nous nous référons donc à leurs reproductions dans le groupement d'écrits sur le cinéma édités par Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca (Desnos 1992).

¹⁸⁵ Robert Desnos publiera beaucoup de textes sur le cinéma, dans des revues et journaux variés (nous avons abordé ses contributions au *Journal littéraire* dans le chapitre 2 : Les revues littéraires, nous aborderons ses contributions au quotidien *Le Soir* dans le chapitre 4 : La presse généraliste). Ses premiers textes sur le septième art furent ceux publiés dans *Paris-Journal*, en 1923.

Desnos se demande s'il assistera, dans un avenir prochain, à une révélation cinématographique et appelle de ses vœux un « Hernani de l'écran » (*ibid.*, p. 25).

Ses articles suivants, faisant état de préoccupations parfois partagées par ses contemporains, préciseront les contours du cinéma dont Desnos rêve. Dans « **Musique et sous-titres** » (Desnos [13 avril 1923] 1992), il défendra, comme de nombreux autres écrivains à l'aune du parlant¹⁸⁶, les sous-titres, considérant qu'ils participent du film (lorsqu'ils sont bien écrits) au même titre que l'image et que bien souvent, ils l'enrichissent. Il se prononcera cependant *contre* un accompagnement musical qui ferait ressembler la salle de cinéma à une salle de concert, ce qui, dès lors, l'éloignerait de son ancrage populaire.

Dans « **L'érotisme** » (Desnos [20 avril 1923] 1992) et « **Le rêve et le cinéma** » (Desnos [27 avril 1923] 1992), Desnos met de l'avant que les femmes, le nu et le déshabillé représentés à l'écran provoquent le désir chez le spectateur et nourrissent son goût et son amour du cinéma¹⁸⁷. Ainsi, le rêve, même s'il n'est encore qu'une potentialité du cinéma, se trouve désormais à l'écran, et non plus sur la scène du théâtre. Ces deux articles, qui développent les souhaits d'un spectateur assidu des salles, sont à coupler avec les deux derniers articles de Desnos pour *Paris-Journal*, dans lesquels il précise toujours un peu plus ce qu'il souhaite pour le septième art. Dans « **Les documentaires** » (Desnos [6 mai 1923] 1992), il indique que ces types de films doivent être regardés comme les autres et non comme des outils d'apprentissage, soulignant de ce fait que le cinéma n'existe pas pour instruire le spectateur, ce qui n'est pas non plus la vocation de la critique : dans son dernier article, « **La**

¹⁸⁶ Ce sera le cas d'Antonin Artaud, qui considérerait que toute la pensée d'un film se trouve dans les sous-titres (Artaud 1927a (novembre)), ou encore de Benjamin Fondane qui les considère comme un enrichissement (Fondane 1933). Cette question des sous-titres sera traitée dans le détail dans le chapitre 7 : « Le cinéma est un art neuf ».

¹⁸⁷ À cette époque, Robert Desnos participe activement aux activités du groupe surréaliste pour qui le rêve et l'érotisme sont des thèmes de prédilection.

morale du cinéma » (Desnos [13 mai 1923] 1992), il se positionne clairement contre une critique qui parasiterait l'art, y préférant le texte qui fait état des désirs, des passions et des enthousiasmes à l'égard d'un cinéma « créateur d'énergie » (*ibid.*, p. 40).

Cette première expérience de chroniqueur de cinéma sera suivie par d'autres collaborations à différentes publications, tout au long des années 20. Le regard de Desnos sur le cinéma et sur ses différents intervenants s'affinera, mais les thématiques abordées (le rêve, l'érotisme, l'écran, la salle), les références (*Les Vampires*, *Fantômas*, *Les Mystères de New York*), les modèles (Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, Roscoe Arbuckle) et les *repoussoirs* (au premier chef, Abel Gance) seront repris et persisteront au fil des chroniques.

D. *La Gazette des Sept Arts* (1922-1924)

Un peu plus d'un an après avoir mis sur pied le Club des Amis du Septième Art (CASA), Ricciotto Canudo fonde *La Gazette des Sept Arts*, afin que soient consignés et relayés les réflexions et les échanges du ciné-club dans une publication qui défendrait le cinéma en tant qu'art. Prenant place aux côtés de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la poésie et de la danse, le cinéma¹⁸⁸ est pour Canudo et nombre de ses collaborateurs¹⁸⁹ la forme d'art unificatrice. Comme le faisait avant elle, dès 1913, la revue *Montjoie!* (le cinéma en moins), *La Gazette des Sept Arts* s'intéresse à tous les domaines de l'art et aux différentes manifestations culturelles de l'époque (Salon des Indépendants, Salon

¹⁸⁸ *La Gazette des Sept Arts* est sous-titrée : architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphie. Ce dernier terme, utilisé au début des années 20 pour désigner le cinéma, côtoie ici les autres grandes formes d'art. Ainsi, la revue souhaite présenter le cinéma comme un « art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu » (Canudo 1923 (25 janvier), p. 2).

¹⁸⁹ Robert Mallet-Stevens et Léon Moussinac faisaient, entre autres, partie du comité de rédaction de la revue; Jean Cocteau, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Louis Nalpas ou encore, Jean Tédesco, qui proposeront parfois des articles, fréquentaient assidument le CASA. Voir Dotoli 1999.

des Tuileries, Salon d'Automne, etc.). Elle organise ses articles selon trois grandes catégories, reprenant en cela la tripartition développée par Canudo dans le « **Manifeste des Sept Arts** » (**Canudo 1923 (25 janvier)**) : une section réservée aux arts du temps (musique, poésie et danse), une autre aux arts de l'espace (architecture, peinture et sculpture) et une dernière consacrée au seul cinéma. Cette dernière partie, accueillant les comptes rendus des réunions du CASA, propose également différents articles de personnalités du cinéma¹⁹⁰ militant pour que ce dernier soit considéré comme un art.

Cet objectif sera clairement défini dans le « **Manifeste des Sept Arts** » que Canudo propose dans le deuxième numéro de sa revue. Ce texte-manifeste, qui avait préalablement été publié en novembre 1922 dans la revue belge *7 Arts*, s'inscrit dans la continuité de la réflexion amorcée par Canudo dès 1908, dans l'article « Trionfo del cinematografo »¹⁹¹, remanié en 1911, sous le titre « La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe » (Canudo 1911 (25 octobre)). Ce sixième art deviendra au début des années 20¹⁹² le septième, et le texte paraissant dans *La Gazette des Sept Arts* en janvier 1923 expliquera le sens et la nécessité d'une telle distribution. Afin de dissocier le cinéma du seul divertissement, Canudo hisse le cinéma au rang des arts, estimant qu'il est désormais, à l'ère moderne, le seul capable de faire la synthèse entre les arts sources – l'architecture et la musique – et leurs dérivés respectifs – la peinture et la sculpture; la poésie et la danse –, et qu'il est ce « nouveau-né fabuleux de la Machine et du Sentiment » (**Canudo 1923 (25 janvier), p. 2**).

¹⁹⁰ Parmi ces personnalités, on retrouve des cinéastes (Louis Delluc, Jean Epstein, Marcel L'Herbier), des critiques de cinéma (Léon Moussinac, Lucien Wahl), le décorateur Robert Mallet-Stevens, ou encore l'acteur Jaque-Catelain.

¹⁹¹ Voir Dotoli 1999.

¹⁹² Le « **Manifeste des Sept Arts** » (**Canudo 1923 (25 janvier)**) ne marque pas la première utilisation de l'expression *septième art* chez Canudo, mais ce texte explique d'une manière qui se veut pratiquement scientifique (à l'aide de schémas) l'urgence de revendiquer l'association entre art et cinéma.

Les interventions de Canudo « sur le champ de bataille du cinéma » et son acharnement dans « la lutte pour le vrai film » (Tédesco 1923 (1^{er} décembre), p. 7) en feront, selon les mots de Jean Epstein, un *missionnaire du cinéma*. Son texte capital, le « **Manifeste des Sept Arts** », couplé à ses multiples interventions dans la sphère culturelle de l'époque, permettra de situer cet art neuf au centre des préoccupations de la modernité et de celles des avant-gardes des années 20. Ainsi sera-t-il durablement inscrit au rang des formes artistiques.

E. *La Révolution surréaliste (1924-1929)*

Revue lancée par le groupe surréaliste, en décembre 1924, suivant la publication de leur premier manifeste, *La Révolution surréaliste* voulait être un lieu d'expérimentation de l'écriture automatique et du récit de rêve, ainsi qu'un témoin des activités collectives du groupe. Elle sera dirigée, dans un premier temps, par Pierre Naville et Benjamin Péret, puis par André Breton à partir du cinquième numéro (15 octobre 1925)¹⁹³. Bien qu'essentiellement littéraire, on y retrouvera, selon les termes de la préface introductive du premier numéro, « des chroniques, de l'invention, de la mode, de la vie, des beaux-arts et de la magie » (Boiffard *et al.* 1924 (1^{er} décembre), p. 2). Le cinéma en tant que sujet sera très peu traité dans les pages de la revue, mais il sera explicitement convoqué dans certains textes, induisant l'idée que leurs auteurs sont des spectateurs assidus, qu'ils fréquentent les salles et que le cinéma fait partie de leurs activités.

¹⁹³ Les numéros 1, 2 et 4 seront dirigés par Pierre Naville et les numéros 3, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11 et 12, par André Breton.

Les rapports entre le cinéma et le groupe seront nombreux et divers, mais peu de films admis par le groupe seront réalisés¹⁹⁴. Certains membres du groupe ont malgré tout cherché à explorer les possibilités nouvelles offertes par le média, en écrivant, par exemple, quelques scénarios¹⁹⁵ (non tournés). Le cinéma faisant aussi partie des activités à la disposition des jeunes gens de la génération née au tournant du XX^e siècle, les surréalistes l'ont fréquenté tout naturellement. Refusant la « récupération du film par l'art ou par les valeurs consacrées » (Virmaux 1976, p. 15), les surréalistes envisageaient le cinéma comme un divertissement populaire, une distraction courante et sans prétention, ce qui, à leurs yeux, lui conférait un intérêt supplémentaire puisqu'il permettait de rompre avec le « bon goût » bourgeois. Ainsi, le spectateur surréaliste préférait les Fantômas et les Mack Sennett Comedies, les Charlot et les Fatty, et les films empreints de liberté, œuvres sachant utiliser « tous les moyens d'action sensuelle du cinéma » (Artaud [mars 1923] 1976, p. 63).

Sans pour autant faire de la fréquentation assidue des salles de cinéma un rituel, ils ont expérimenté des pratiques de spectateur inusitées, développant malgré eux, une posture de cinéphile particulière. André Breton en donne un aperçu dans *Nadja* :

Avec ce système qui consiste, avant d'entrer dans un cinéma, à ne jamais consulter le programme – ce qui, du reste, ne m'avancerait guère, étant donné que je n'ai pu retenir les noms de plus de cinq ou six interprètes – je cours évidemment le risque de plus « mal tomber » qu'un autre, bien qu'ici je doive confesser mon faible pour les films français les plus complètement idiots. Je *comprends*, du reste, assez mal, je *suis* trop vaguement. Parfois cela finit par me gêner, alors j'interroge mes voisins.

¹⁹⁴ Bien que de nombreux films contiennent des moments de surréalisme (voir Kyrou 2005), peu de films ont véritablement été reconnus par les membres du groupe ou produits par ces derniers. Citons, parmi ces films admis comme surréalistes, les deux films de Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un Chien andalou* (1928) et *L'Âge d'or* (1930). D'autres films, réalisés par des artistes associés au groupe – *Entr'acte* (1924), *Emak Bakia* (1926), *Anemic Cinema* (1926) – peuvent néanmoins être associés à l'esthétique surréaliste par la place qu'ils accordent à l'expérimentation et au rêve.

¹⁹⁵ Citons entre autres *Pulchérie veut une auto* de Benjamin Péret (1923), *La Loi d'accommodation chez les borgnes* de Francis Picabia (1928), *Le Mystère du métropolitain* de Robert Desnos (1930) et *La Révolte du boucher* d'Antonin Artaud (1930).

N'empêche que certaines salles de cinéma du dixième arrondissement me paraissent être des endroits particulièrement indiqués pour que je m'y tienne [...] (Breton [1928] 1964, p. 40).

Les choix de films sont donc motivés par le hasard et les projections fragmentées n'altèrent en rien l'expérience de spectateur. Au contraire, ces types d'expériences sont favorisées puisqu'on est au cinéma comme chez soi et qu'on chahute sans se préoccuper de son voisin, par provocation certes, mais également par refus de sacraliser et de ritualiser l'expérience.

La pratique individuelle cède occasionnellement la place à une pratique collective. Les surréalistes ont en effet participé à différents scandales autour de films associés de près à leur groupe comme la projection de *La Coquille et le Clergyman* (1927) au Studio des Ursulines en 1928 et la représentation de *L'Âge d'or* (1930) au Studio 28, en 1930. Cette action collective a pris différentes formes, de la perturbation en salles¹⁹⁶ à la rédaction de pamphlet et de tract¹⁹⁷. Le cinéma demeurant pour les surréalistes, malgré le profond intérêt que certains y portent, une activité permettant de s'inscrire en marge des valeurs consacrées, les prises de position effectives en salles seront donc doublées de textes-manifestes donnant une occasion de défense des idées du groupe.

Un de ces textes, « **Hands off love** » (**Aragon 1927 (1^{er} octobre)**), publié une première fois en anglais, dans la revue *Transition*¹⁹⁸ et dont la rédaction est principalement

¹⁹⁶ Antonin Artaud, considérant que son scénario de *La Coquille et le Clergyman* (1927) avait été dénaturé par Germaine Dulac, avait organisé avec les membres du groupe surréaliste une « expédition punitive contre Germaine Dulac » (Georges Sadoul cité dans Virmaux 1976, p. 173).

¹⁹⁷ Explorant des thèmes chers aux surréalistes (l'amour fou, le désir, la critique de l'ordre établi et des valeurs bourgeoises, de la famille, la patrie, la religion), *L'Âge d'or* (1930) fut appuyé par les artistes du mouvement qui signeront un texte-manifeste pour soutenir le film lors de sa sortie, puis un texte collectif une fois le film interdit. Voir Pierre 1980.

¹⁹⁸ La version anglaise de ce texte, traduit par Nancy Cunard, paraîtra en septembre 1927, dans le sixième numéro de la revue *Transition*. Revue littéraire de langue anglaise publiée à Paris, *Transition* (1927-1938) se voulait un lieu favorisant l'exploration et l'expérimentation. Parmi ses contributeurs, on retrouve Samuel Beckett, H. D., Max Ernst, Ernest Hemingway et James Joyce.

attribuée à Louis Aragon¹⁹⁹, paraîtra à nouveau, en français cette fois, dans les numéros 9-10 de *La Révolution surréaliste* consacrés à l'écriture automatique. S'ouvrant sur une reproduction de Max Ernst (*Le Paradis*) et se terminant par une autre de Giorgio De Chirico (*Le Rêve transformé*), ce texte se portera à la défense de Charlie Chaplin lors de son divorce d'avec sa deuxième épouse, Lita Grey²⁰⁰. Chaplin faisait partie de ces cinéastes phares, véritable « acrobate du lyrisme » (Allard 1919 (décembre), p. 1106), trônant au sommet du panthéon cinéphile surréaliste. À un moment où il est mis au ban de la société, le groupe surréaliste utilisera le fait divers comme prétexte pour défendre le génie de Chaplin et par extension, l'amour et la liberté contre les conventions et les bonnes mœurs. Terminant leur réquisitoire par une série de remerciements à l'égard du *maître*²⁰¹, les signataires réaffirmeront la domination du génie et de l'amour sur toutes formes de règles et de lois.

¹⁹⁹ « Ce manifeste est presque entièrement de la main d'Aragon » (André Breton cité dans Aragon 1998, p. 298). Le texte est cependant signé par plusieurs membres du groupe : Maxime Alexandre, Louis Aragon, Hans Arp, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, André Breton, Jean Carrive, Robert Desnos, Marcel Duhamel, Paul Éluard, Max Ernst, Jean Genbach, Camille Goemans, Paul Hooreman, Eugène Jolas, Michel Leiris, Georges Limbour, Georges Malkine, André Masson, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Paul Nougé, Elliot Paul, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy, Roland Tual, Pierre Unik. Parmi ces signataires, on retrouve plusieurs noms qui seront associés de très près au cinéma (J. Prévert, R. Queneau, M. Ray, G. Sadoul).

²⁰⁰ « Seconde épouse de Charlie Chaplin, Lillita McMurray avait présenté contre lui une demande en divorce, assortie d'une "plainte" remplie de détails croustillants dont une copie pirate fut largement diffusée par la presse à scandale (et notamment en France par Le Grand-Guignol). L'affaire fut jugée le 22 août 1927 sur la seule accusation de "cruauté", Charlie Chaplin conservant le droit de voir ses deux fils. Il lui en coûta près d'un million de dollars » (Bernard Leuilliot dans Aragon 1998, p. 298).

²⁰¹ « Merci donc à celui qui, sur l'immense écran occidental, là-bas, sur l'horizon où les soleils un à un déclinent, fait aujourd'hui passer vos ombres, grandes réalités de l'homme, réalités peut-être uniques, morales, dont le prix est plus haut que celui de toute la terre. La terre à vos pieds s'enfoncé. Merci à vous par-delà la victime. Nous vous crions merci, nous sommes vos serviteurs » (Aragon 1927 (1^{er} octobre), p. 6).

F. *Integral* (1925-1928)

S'inscrivant dans le sillage de la revue d'avant-garde roumaine *Contimporanul*²⁰², *Integral* se voudra un « magazine de synthèse moderne », ouvert à la diversité des mouvements artistiques européens. Lancée par des artistes issus de *Contimporanul*²⁰³, la revue souhaitera proposer

une synthèse scientifique et objective de tous les efforts tentés jusqu'ici (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.), ensemble reposant sur des fondements constructivistes et visant à refléter la vie intense et grandiose de notre siècle bouleversé par la vitesse des machines, par l'intelligence froide de l'ingénieur et le sain triomphe du sportsman (Michail Cosma cité dans Pop 1984, p. 555).

Le cinéma faisant partie intégrante de cette vie *intense et grandiose*, il fut un sujet ponctuellement abordé dans les pages de la publication.

Benjamin Fondane, bien qu'ayant quitté la Roumanie en 1923, collaborera régulièrement à la revue depuis la France. Il y proposera des poèmes en roumain ainsi que plusieurs articles en français sur le théâtre et sur le cinéma, sur les nouvelles parutions et les chantiers de la poésie de l'époque. Son article « **Entr'acte ou le cinéma autonome** » (Fondane [1^{er} mars 1925] 2007), publié dans une rubrique intitulée « Fenêtres sur l'Europe », sera de la première livraison de la revue²⁰⁴. Rendant compte de la présentation du film de René Clair projeté à Paris, en décembre 1924, au théâtre des Champs-Élysées pendant l'interlude du ballet *Relâche* de Francis Picabia, Fondane propose un article critique doublé de

²⁰² Dirigée par le poète roumain Ion Vinea, la revue *Contimporanul* (1922-1932), fortement dominée par le constructivisme, demeurera un espace éclectique et réceptif aux mouvements artistiques du début du XX^e siècle (cubisme, dadaïsme, expressionnisme, futurisme, surréalisme), proposant des réflexions critiques et théoriques sur les arts. Elle accueillera dans ses pages des artistes étrangers (Ricciotto Canudo, Francis Picabia, Filippo Tommaso Marinetti) et sera à l'origine de la grande exposition internationale *Contimporanul*, organisée à Bucarest en décembre 1924.

²⁰³ Entre autres, Ion Călugăru, Claude Sernet (alias, Mihail Cosma), Max Hermann Maxy et Ilarie Voronca.

²⁰⁴ La version originale de ce texte n'a pu être consultée. Nous nous référons donc à sa réédition dans le groupement d'écrits sur le cinéma de Benjamin Fondane édités par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade (Fondane 2007).

considérations esthétiques sur le cinéma. Énonçant un certain nombre de remarques générales sur l'ensemble de cette soirée, Fondane se penche plus précisément sur cette « tranche d'art entre les deux tartines d'un sandwich rassis » (*ibid.*, p. 60) qu'est, à ses yeux, le film de René Clair. Estimant que ce dernier fournit une proposition esthétique supérieure à ce que le cinéma allemand a annoncé avec un film comme *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), Fondane développe une vision du cinéma reposant sur une technique permettant de voir la réalité, sur « l'œil [qui] remplacera le trompe-l'œil » (*ibid.*, p. 61).

L'appui de Fondane pour ce que Robert Desnos qualifie, en décembre 1924, de « plus beau film de l'année » (Desnos [13 décembre 1924] 1992, p. 49), n'est pas une position isolée dans le champ de la critique cinématographique de l'époque. Par contre, son rejet du film de Wiene est un point de vue peu moins partagé²⁰⁵. Néanmoins, malgré les divergences, l'article de Fondane doit être appréhendé comme l'effort d'un témoin de l'activité artistique française pour présenter les nouvelles tendances du cinéma au-delà des frontières.

²⁰⁵ Les deux films sont d'ailleurs souvent considérés comme des chefs-d'œuvre dans les textes de l'époque. Dans un article de *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, Jacques-Bernard Brunius (critique et futur cinéaste) revient sur sa première rencontre avec le film de Robert Wiene, estimant que *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), tout comme le film *Entracte* (1924), rappellent les espoirs que le cinéma de l'époque portait : « Malgré les modes, grâce à la simplicité d'une technique sans époque, grâce surtout à un scénario véritablement poétique, "Caligari" reste avec les Chaplins et "Entracte [*sic*]" un des rares films qui, non seulement supporte la réédition, mais précise mes regrets, mon pessimisme. Au moment que Fritz Lang tombe des *Trois Lumières* à *Métropolis*, Robert Wiene de *Caligari* au *Chevalier à la Rose*, bien des espoirs dans le cinéma peuvent être ruinés » (Brunius 1927 (15 novembre), p. 10).

G. *Síntesis* (1927-1930)²⁰⁶

Fondée à Buenos Aires en 1927 et dirigée, dans un premier temps, par l'écrivain espagnol Xavier Bóveda, puis par l'architecte argentin Martín S. Noel, la revue *Síntesis* proposera de

[d]iffuser de manière intensive la divulgation des principes essentiels qui nourrissent une culture. Unifier la curiosité scientifique et intellectuelle des peuples d'origine hispanique. Consacrer les pages de *Síntesis* à l'étude objective et vaste, très spécialisée, des valeurs du siècle²⁰⁷.

Elle comptera 41 numéros mensuels, illustrés et d'une longueur assez importante (en moyenne, 125 pages). On retrouvera, entre autres, dans son comité de rédaction, les écrivains Jorge Luis Borges et Guillermo de Torre, et au fil des publications, elle accueillera ponctuellement des écrivains étrangers (par exemple Filippo Tommaso Marinetti, Paul Morand, Jean Prévost).

Benjamin Fondane, qui a séjourné en Argentine de juillet à septembre 1929 (à l'invitation de Victoria Ocampo), y publiera, en septembre 1929, dans le numéro 28, « **Présentation de film purs** » (Fondane [septembre 1929] 2007), le texte²⁰⁸ d'une conférence donnée lors de la présentation d'une série de films d'avant-garde²⁰⁹. Tout en conservant certaines marques de ce genre d'exercice (comme les adresses au spectateur devenant ici lecteur), cet article tente de définir ce que peut être le film pur (un objet qui ne

²⁰⁶ Bien que des noms prestigieux de la littérature hispanique y soit associés (Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre), les informations sur la revue *Síntesis* sont rares. Nous tenons ici à remercier monsieur James Cisneros, qui a porté à notre attention la thèse de Robert Snider Wells, *Humanism and Deshumanization – Fiction and Philosophy of a Transatlantic Avant-Garde*, qui contient quelques précieuses pages sur la revue argentine.

²⁰⁷ Nous traduisons : « Propender intensivamente a la divulgación de aquellos principios esenciales que nutren toda cultura. Unificar la curiosidad científica e intelectual de los pueblos de progiene hispánica. Consagrar las páginas de SÍNTESIS al estudio objetivo y amplio – verdaderamente especializado – de los valores del siglo » (présentation du 1^{er} numéro de juin 1927 cité dans Wells 2011, p. 59).

²⁰⁸ La version originale espagnole de ce texte, « Presentación de films puros », n'a pu être consultée. Nous nous référons donc à sa reproduction en français dans le groupement d'écrits sur le cinéma de Benjamin Fondane édités par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade (Fondane 2007).

²⁰⁹ Voir note 159.

répond à aucun goût artistique et qui « n'est [...] intelligible qu'en tant que fonction critique, qu'en tant que fonction d'un état d'esprit » (*ibid.*, p. 73)) et de l'inscrire dans une généalogie de la modernité (dans le sillage du futurisme italien, du cubisme, du dadaïsme et du surréalisme).

En faisant ainsi suite à « la querelle du “cinéma pur” » (Quattrone 1993, p. 38) qui a animé le cinéma, en France, dans les années 20²¹⁰, Fondane relaie une proposition esthétique qui a connu un certain succès dans les milieux d'avant-garde, mais qui, à l'aune du parlant, peut sembler désuète. Bien qu'équivoque, le cinéma pur privilégiait des productions soulignant le potentiel poétique des images au détriment de la narration et du scénario. Pourtant, le texte de Fondane, ultérieur aux débats sur la question, se veut non seulement une défense du cinéma pur, mais également un accompagnement pour ce genre d'expérience.

H. *Variétés* (1928-1930)

Revue belge fondée par Paul-Gustave Van Hecke en 1928, *Variétés* se voudra une « revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain »²¹¹. De nombreux collaborateurs, belges et français, participeront à ses 25 numéros, incluant le numéro spécial du 1^{er} juin 1929 autour du surréalisme²¹². Abondamment illustrée, elle sera ouverte à une diversité de domaines (photographie, cinéma, musique (jazz), disque, radio, mode, etc.), rendra compte des

²¹⁰ Ces débats seront analysés à travers les textes du corpus dans le chapitre 9 : Cinéma et modernité.

²¹¹ Tel était le sous-titre de la revue.

²¹² Tout d'abord réticent à l'égard du surréalisme, Van Hecke s'ouvre progressivement au groupe grâce, notamment, à René Magritte, avec qui il s'était lié d'amitié. Ainsi, au fil des numéros, la revue accordera une large place aux écrivains et artistes du groupe, collaborant d'ailleurs régulièrement avec certains écrivains en étant issus (André Delons, Édouard-Léon-Théodore Mesens, Albert Valentin). Le numéro spécial « Le surréalisme en 1929 », poursuit ces échanges et constitue un tournant de l'histoire du surréalisme, à un moment où le groupe se pose la question qui le déchirera de l'action individuelle ou collective.

tendances avant-gardistes de l'époque et témoignera des échanges nombreux entre les artistes belges et français.

L'ensemble des chroniques composant la revue²¹³ abordait donc une grande *variété* de manifestations culturelles. Parmi ces rubriques, « Le cinéma à Paris » fut attribuée à André Delons au début mars 1929 pour traiter du cinéma. Ce dernier y proposera plusieurs articles²¹⁴ dans lesquels il prolongera ses réflexions sur les films et sur le cinéma tout en parcourant l'actualité cinématographique. Dans son premier article, « **Mythologie du cinéma** » (Delons [15 mars 1929] 1995), ponctué de remarques sur les films à l'affiche, Delons aborde l'expérience du spectateur et porte une attention particulière au fait d'aller au cinéma ainsi qu'au rituel qui s'instaure entre un spectateur et l'écran. Dans « **Éloge du mélodrame** » (Delons [15 avril 1929] 1995), par le repérage de certains films qui parlent de « ce qui [l]e fait tenir debout » (*ibid.*, p. 45) – *La Chair et le diable* (1926), *Un Soir à Singapour* (1928), *Cadet d'eau douce* (1928) –, Delons tente de démontrer que le critère qui doit dominer la critique de films est le jugement moral. Il poursuivra ses remarques sur la critique dans « **Dormir les yeux ouverts** » (Delons [15 mai 1929] 1995) en fournissant des exemples de ces films et de ces acteurs qui permettent de dormir éveillé. Nombre de films défendus par Delons sont des films comiques et dans l'article « **Il faut bien rire** » (Delons [15 juillet 1929] 1995), il insiste précisément, en esquissant une rapide vue d'ensemble, sur la nécessité de ne pas dénigrer cette production et de la considérer dans sa grande variété.

²¹³ Par exemple, « Chronique des disques » par Franz Hellens, « Tragédies et divertissement populaires » par Pierre Mac Orlan, « Le sentiment critique » par Denis Marion, ou encore « Chronique de la T.S.F. » par Valère Darchambeau.

²¹⁴ Nous n'avons pas été en mesure de consulter les versions originales de ces textes. Nous nous référons donc à leurs reproductions dans le groupement d'écrits sur le cinéma d'André Delons édités par Alain et Odette Virmaux (Delons 1995).

Avec l'arrivée du parlant s'opère une réévaluation du cinéma, le tout sur fond de productions de médiocre qualité. Les articles de la fin de l'année 1929 et du début 1930 feront donc état de ces questionnements et remises en question. Dans « **Par la grâce d'un étourdi** » (Delons [15 septembre 1929] 1995), Delons constate que l'arrivée du parlant souligne la crise dans laquelle s'empêtre le cinéma. Mais il remarque également qu'un film comme *Sa dernière culotte* (1927) avec Harry Langdon peut encore plonger le spectateur dans une sorte de « paralysie » (*ibid.*, p. 58). L'article « **Voir et entendre** » (Delons [15 octobre 1929] 1995) porte à nouveau sur le film parlant et constitue une sorte de questionnement autour de l'avenir du cinéma : pour Delons, le cinéma muet ne meurt pas avec l'arrivée du son, mais le parlant constituera certainement une limitation du septième art puisque « le dialogue deviendra primordial et [le cinéma] chargera les acteurs non plus d'une mimique mais d'un répertoire, leur refusant ainsi presque obligatoirement le jeu de réflexes imprévus et de telles improvisations du corps où souvent tout un monde passait » (*ibid.*, p. 63). Les deux articles de janvier 1930, « **Incompétence** » (Delons [15 janvier 1930a] 1995) et « **Qui perd gagne** » (Delons [15 janvier 1930b] 1995), poursuivent ces réflexions sans que soit pour autant contestée la filiation artistique du cinéma. Dans ces deux articles, Delons a recours à des références désormais canoniques pour aborder l'actualité cinématographique marquée par la nouveauté, mais aussi par la mauvaise qualité. Dans « **Incompétence** », il s'intéresse à Charlie Chaplin, relayant les interrogations du public sur l'avenir de son cinéma, et dans « **Qui perd gagne** », il traite de Georges Méliès, réalisateur redécouvert. Le grand gala qui lui sera consacré le 16 décembre 1929 à la salle Pleyel, à Paris, forcera, selon Delons, les spectateurs à poser un regard très critique sur la production cinématographique contemporaine.

Entre les articles de 1930 et celui d'octobre 1929, Delons propose « **Le mauvais exemple** » (Delons [15 novembre 1929] 1995), un texte sur Erich von Stroheim, figure dominante du cinéma de la fin des années 20 « comme il y a peu d'années encore le dominait Chaplin » (*ibid.*, p. 67). En exposant les réflexions que provoque chez lui le film *La Symphonie nuptiale* (1926) et en rappelant le « pouvoir imaginaire » (*ibid.*, p. 68) du réalisateur autrichien, Delons déborde la simple critique de film pour, au final, entretenir son lecteur du pouvoir d'un art lorsqu'il est mené par un homme de génie.

I. *Documents* (1929-1930)

Publié pour la première fois en avril 1929, le « magazine illustré » *Documents*, créé par Georges Wildenstein, regroupera différentes personnalités du monde des arts, de l'archéologie et de l'ethnographie. Sous-titrée « doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographies », la publication abandonnera le terme *doctrines* pour *variétés* à partir de son quatrième numéro (septembre 1929), ajoutant ainsi à ses pages richement illustrées, des comptes rendus sur le jazz, le cinéma et la littérature. Georges Bataille en sera le secrétaire général et tentera de remettre en question, au fil des numéros, « les règles et les normes de la vie intellectuelle » (Chevrefils Desbiolles 1993, p. 133).

Le cinéma fera son entrée dans *Documents* en septembre 1929, par le biais d'un texte sur l'œil rédigé par Georges Bataille²¹⁵. L'auteur, qui fait précisément référence au film de Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un Chien andalou* (1928), associe à son texte différentes reproductions de photographies de vedettes de l'écran (Joan Crawford, Bessie Love dans

²¹⁵ Suivront ensuite, entre autres, des textes sur le talkie (Michel Leiris), sur Hollywood (Georges Bataille), sur le film de 1929 de King Vidor, *Hallelujah!* (Georges Ribemont-Dessaignes), un découpage illustré de photogrammes de *La Ligne générale* (1929) de Sergueï Eisenstein.

Broadway Melody (1929)). Certes, la photographie n'est pas absente des premiers numéros de la revue, mais cette combinaison est une nouveauté qui sera régulièrement renouvelée. Par exemple, Robert Desnos, collaborateur occasionnel de la revue, proposera l'article « **Cinéma d'avant-garde** » (**Desnos 1929 (décembre)**), accompagné de plusieurs photographies d'acteurs/actrices à l'œuvre. Ces illustrations, indispensables dans l'économie générale de ce texte, appuient le propos de Desnos. Lorsque ce dernier écrit :

Je n'insisterai pas, ou si peu, sur le ridicule de nos acteurs. La comparaison entre des photographies de Bancroft et de Jacques Catelain [*sic*] suffisant à montrer le grotesque et la vanité de ce dernier que nous pouvons prendre comme le prototype de l'acteur d'avant-garde comme M. Marcel Lherbier [*sic*] est celui du metteur en scène [...] » (*ibid.*, p. 385),

le lecteur voit précisément ce à quoi l'auteur se réfère puisque deux reproductions photographiques de Jaque-Catelain dans *L'Inhumaine* (1923) et une de Georges Bancroft dans *Les Nuits de Chicago* (1927) accompagnent le texte²¹⁶.

Le texte de Desnos, faisant écho à l'article d'André Delons « **Le mauvais exemple** » publié en novembre 1929 dans *Variétés* et s'inscrivant dans le sillage de l'article « **Entr'acte ou le cinéma autonome** »²¹⁷ de Benjamin Fondane, se porte à la défense des explorations cinématographiques de Luis Buñuel, René Clair, Germaine Dulac ou Man Ray, précisément parce que les films avant-gardistes de ces derniers n'ont pas l'ambition de s'inscrire dans une esthétique nouvelle. Alors que Fondane fustigeait le film de Robert Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), Desnos s'attaque au film de Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine* (1923), exemple, avec *24 heures en 30 minutes* (1928) et *Le Montreur d'ombres* (1923), de ce qu'il

²¹⁶ Il est à noter que la reprise de ce texte, dans *Les Rayons et les ombres, Cinéma* (Desnos 1992, p. 188-191) ne reprend pas ces illustrations et ne mentionne pas leur présence dans la publication originale.

²¹⁷ Nous rappelons que ce texte fut initialement publié en mars 1925, dans la revue roumaine *Integral*. L'influence précise de l'un sur l'autre nous semble difficile à établir, mais la comparaison des textes sur le sujet nous permet d'identifier des préoccupations analogues et des propositions esthétiques partagées.

appelle le « cinéma des cheveux sur la soupe » (**Desnos 1929 (décembre), p. 386**). Ces « films à manche de gigot »²¹⁸ (*ibid.*) qui engluent le cinéma et qui sont un danger pour son avenir, sont opposés avec force à *La Symphonie nuptiale* (1926) d'Érich von Stroheim, en qui Desnos trouve un nouveau génie, « aussi authentique que Charlot » (*ibid.*) et une nouvelle avant-garde révolutionnant la mise en image des émotions²¹⁹.

J. Documents 33 (1933-1936)²²⁰

Revue belge s'intéressant au cinéma, à la littérature, aux arts et aux questions de société, *Documents 33* sera fondée en 1933 par Stéphane Cordier, intellectuel et écrivain belge. Publiée tous les mois, la revue joindra à son titre « Documents » son année de publication (*Documents 33, Documents 34, etc.*). Elle fera paraître en 1934, à l'initiative de son rédacteur en chef Édouard Léon Théodore Mesens, un numéro spécial, « Intervention surréaliste », avec les participations, entre autres, d'André Breton, Roger Caillois, Paul Éluard et René Magritte. Des critiques de cinéma comme Jean-George Auriol et Denis Marion (qui s'illustreront surtout après-guerre) collaboreront à la revue ainsi que des écrivains comme Marcel Lecomte et André Delons.

²¹⁸ En nous appuyant sur une citation d'Émile Vuillermoz (« Sur la scène où l'on consent par définition à l'artifice, le manche à gigot, la robe à volants, la taille de guêpe et le chapeau forêt vierge ne nous donne pas un choc violent : le cinéma, au contraire, en replaçant tous ces accessoires dans le mouvement et dans la vie les rend irrésistibles » (Vuillermoz 1927a, p. 5)), nous associerons le film à *manche de gigot* à un film exagérément théâtral, rempli d'artifices et d'excès.

²¹⁹ C'est en effet parce qu'il émeut et bouleverse Desnos que Stroheim est considéré comme un génie et pour Desnos, c'est l'effet d'un film sur un spectateur qui permet de découvrir ces nouveaux génies : « J'aime et j'admire Charlot depuis douze ans mais j'avoue que Stroheim m'émeut d'une façon plus directe, d'une façon qui convient mieux à mon tempérament.//Et c'est précisément parce que Stroheim a le courage de nous montrer l'amour tel qu'il est qu'il se trouve aujourd'hui le plus révolutionnaire des metteurs en scène et le plus humain » (**Desnos 1929 (décembre), p. 386**).

²²⁰ Cette revue est parfois considérée comme une revue littéraire (voir Virmaux *et al.* 2012, p. 150) ou comme une revue de cinéma (elle apparaît dans le répertoire des périodiques de cinéma de Ciné-Ressources). Nous l'incluons dans le présent chapitre en nous basant sur notre dépouillement et sur la notice à son sujet dans la *Nomenclature des journaux et revues en langue française du monde entier* : « Revue de cinéma, de critique littéraire, artistique et sociale » (Nomenclature des journaux et revues en langue française du monde entier 1936-1937, p. 496).

Ce dernier proposera deux textes en mai et juin 1933 sous le titre « **Le cinéma et la folie** » (**Delons 1933 (mai); Delons 1933 (juin)**), l'un faisant suite à l'autre. Delons articulera son propos autour de l'usage – ou non – de la folie au cinéma pour traduire les passions et les émotions humaines. Considérant que « la folie commence à l'instant où l'inconscient se manifeste à travers la conscience et l'entraîne » (**Delons 1933 (mai), p. 3**), Delons reproche au cinéma de ne pas suffisamment explorer cette potentialité. Il relève cependant quelques exemples représentatifs de cette expression, exemples tirés bien souvent du cinéma comique. Ainsi, Harpo Marx sera celui qui a poussé le plus loin la folie comique à l'écran ou encore un acteur comme Buster Keaton saura donner toute son importance à la folie en poussant à l'extrême l'absurde et le désespoir.

Alors qu'il rassemblait, dans son premier article, ses exemples autour du cinéma comique, Delons bascule dans le tragique dans son deuxième article, tirant essentiellement ses exemples du cinéma allemand (avec des acteurs comme Fritz Kartner et l'Autrichien, Erich von Stroheim, des films comme *Loulou* (1929) et *Le Montreur d'ombres* (1923)). Il estime en effet que le cinéma développé en Allemagne dans les années 20 a lui aussi su appliquer avec une grande finesse la psychanalyse au film et y révéler des motifs de l'inconscient et du rêve. Au final, ces deux articles forment un véritable plaidoyer pour la démesure à l'écran, cette dernière ouvrant la porte aux émotions fortes animant les hommes.

K. *Verve* (1937-1960)

Lancée par Émile Tériade²²¹, avec l'aide de David A. Smart, co-fondateur du magazine américain *Esquire*, *Verve* sera une revue d'art trimestrielle luxueuse, dont les premiers numéros seront également publiés en anglais sous le titre *Verve : An Artistic And Literary Quarterly*. Mais l'aventure américaine cessera après les cinq premiers numéros, les associés n'étant pas satisfaits de la nature de la publication. *Verve* arrêtera également ses parutions durant la Guerre, pour les reprendre ensuite, mais dans un nouveau format.

S'intéressant à tous les domaines et à toutes les formes de création artistique, *Verve* prêter une attention particulière à la qualité des illustrations et des reproductions qu'elle proposera. Dans le premier numéro (1^{er} décembre 1937), le programme éditorial de la revue sera énoncé :

VERVE se propose de présenter l'art intimement mêlé à la vie de chaque époque et de fournir le témoignage de la participation des artistes aux événements essentiels de leur temps.

VERVE s'intéresse, dans tous les domaines et sous toutes ses formes, à la création artistique.

VERVE s'interdit toute fantaisie dans la présentation des documents. La valeur de ses éléments dépend de leur qualité, du choix qui en a été fait et de la signification qu'ils prennent par leur disposition dans la Revue.

Pour que les images gardent le sens des pièces originales, VERVE utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction : héliogravure en couleur, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie²²².

Ainsi se croisent au fil des pages de longs articles sur l'art, rédigés par des artistes (Georges Braque, Fernand Léger, André Masson, etc.) ou des écrivains (André Gide, Jean Paulhan,

²²¹ Émile Tériade avait collaboré au lancement, avec Albert Skira, de la revue *Minotaure* (1933-1939) en 1933. Cette dernière s'intéressait à une grande variété de sujets : arts plastiques, littérature, musique, architecture, spectacles, histoire des religions, mythologie, psychanalyse, ethnologie.

²²² Nous respectons ici la typographie d'origine. Ainsi, nous constatons une différence de caractères pour l'indication *création artistique*, ce qui nous fait dire qu'une attention particulière était portée à cet aspect précis dans les pages de la revue.

Pierre Reverdy, etc.), et des reproductions de chefs-d'œuvre du passé et de créations contemporaines.

En 1940, le texte d'André Malraux, « **Esquisse d'une psychologie du cinéma** » (**Malraux 1940**) est publié une première fois, dans la revue²²³. La vie de Malraux, spectateur fasciné par les possibilités de l'image, est jalonnée de rencontres avec le cinéma. À vingt ans, suite à un voyage en Allemagne, il cherchera à distribuer des films expressionnistes en France. En 1936, quatre ans après une première rencontre avec Sergueï M. Eisenstein, Malraux travaillera à une adaptation cinématographique de son roman *La Condition humaine*, que le cinéaste russe mettrait en scène. Ces différents projets ne verront malheureusement pas le jour, mais ils témoignent de l'attrait que le cinéma exerçait sur l'écrivain²²⁴. En 1937, un passage à Hollywood lui donnera l'idée de tourner un film de propagande pour soutenir les républicains espagnols, et un an plus tard, il amorcera le tournage du film *Sierra de Teruel* qui sortira en 1939 et recevra le prix Louis Delluc.

Dans « **Esquisse d'une psychologie du cinéma** », il développe une réflexion sur les conditions qui font du cinéma un art et s'intéresse aux images plutôt qu'aux capacités du cinéma à raconter une histoire. Il adopte une démarche comparatiste, se fondant sur une pratique diversifiée (spectateur, scénariste, réalisateur) qui permet de poser la question de la place du septième art dans la sphère culturelle. Les considérations exposées dans ce texte, au

²²³ Cet essai sera publié à nouveau chez Gallimard en 1946 et annoncera une série de textes consacrés à l'art (*Saturne, Les Voix du silence, Le Musée imaginaire*). Bien que débordant la période ciblée 1919-1939, nous intégrons cet article dans notre corpus d'étude parce qu'il se situe au point de convergence de l'ensemble des discours de l'entre-deux-guerres sur le cinéma et qu'il est central pour le développement de la critique, de la théorie et de la cinéphilie d'après-guerre.

²²⁴ Voir Jeannelle 2015.

cœur de la réflexion malrucienne sur la culture²²⁵, inscrivent alors ce texte sur le cinéma dans une analyse globale de l'art et sa place dans le monde moderne.

Les différentes revues culturelles et revues d'art retenues, malgré des réseaux et des niveaux de diffusion très variés, montrent un intérêt constant pour le cinéma, lui ouvrant régulièrement leurs pages et lui attribuant des chroniqueurs réguliers. Cependant, l'intégration du cinéma dans ces revues restera, surtout au début des années 20, un moyen de le positionner aux côtés des arts traditionnels, étape nécessaire à son affirmation dans le champ culturel. Mais après une défense de ce que Ricciotto Canudo nommera le septième art, il importera d'en penser l'esthétique et d'en analyser les manifestations. Ainsi, les textes sur le cinéma se pencheront progressivement sur la production présentée à l'écran, prenant par exemple position vis-à-vis du parlant, ou encore du cinéma pur, édifiant de nouveaux modèles et, par le fait même, de nouvelles modalités de représentation et d'interprétation du réel.

Comme nous l'avions relevé pour les textes publiés dans les revues littéraires, les écrivains proposant des textes aux revues culturelles et aux revues d'art ont une position marquée dans le champ littéraire. De plus, l'association forte entre certains auteurs et certains lieux de publication (par exemple, André Delons et *Variétés*, ou encore Robert Desnos et *Paris-Journal*) restreindra les mouvements d'un lieu à l'autre, ce qui permettra à certains écrivains d'approfondir leurs réflexions et de composer des textes se répondant les uns aux autres.

²²⁵ Des bribes de cette pensée ponctueront certains discours d'André Malraux tenus entre 1934 et 1969. Par exemple, le discours « Sur l'héritage culturel », prononcé à Londres le 21 juin 1936 étaye la thèse de l'importance d'un art de masse. Plus tard, le discours de clôture du Festival de Cannes de 1959 sera l'occasion de rappeler l'universalité du langage cinématographique.

Cet approfondissement du propos au fil des articles sera une des possibilités offertes par la presse généraliste qui s'intéressera au cinéma très tôt (dès les premières projections des films Lumière) afin de témoigner d'un engouement contemporain pour une manifestation culturelle populaire. La majorité des articles y étant proposés seront principalement des critiques de films, témoignant d'un intérêt pour des manifestations ponctuelles et ayant un impact immédiat sur le lectorat. Mais ces types de publication n'auront pas le lectorat restreint des revues spécialisées (de cinéma, littéraires, culturelles ou d'art) et permettront une diffusion à beaucoup plus grande échelle des idées sur le cinéma.

CHAPITRE 4 : LA PRESSE GÉNÉRALISTE

Alors qu'au début des années 20, l'émergence des revues spécialisées et la présence du cinéma dans les pages des revues littéraires et culturelles ont activement contribué à la mise en place d'un discours critique sur le cinéma ainsi qu'à sa reconnaissance comme art, l'ouverture des pages de la presse généraliste à ce nouveau spectacle témoigne plutôt de la prise en compte d'un phénomène de plus en plus présent dans la vie de l'entre-deux-guerres. Cette presse généraliste, englobant les journaux quotidiens et hebdomadaires dont les sujets de prédilection ne sont ni les arts, ni la culture, mais plutôt l'actualité dans son ensemble – principalement la politique –, s'intéressera, dès les premières présentations du cinématographe des frères Lumière, à cette nouvelle invention²²⁶. Ces premiers comptes rendus qui font état, avant tout, d'une nouvelle découverte abordent les premières séances du cinématographe comme une actualité à relayer et à partager afin de diffuser une information. La presse suivra ainsi les évolutions et les développements de ce qui deviendra rapidement le cinéma, sans forcément militer pour un septième art (comme cela sera le cas, nous l'avons vu, dans les revues de cinéma).

Le premier quotidien à proposer une rubrique spécifique au cinéma sera *Le Gaulois*. Cet espace ne présentera cependant ni de longues réflexions sur le sujet, ni de critiques de films; il donnera plutôt des informations sur l'actualité cinématographique et sur les programmes à l'affiche :

²²⁶ Nous retrouvons des lignes sur le sujet dans *Le Radical* et dans *La Poste*, ainsi que, quelques mois plus tôt, dans la presse lyonnaise (*L'Express de Lyon* et *Le Progrès*). Voir Banda et Moure 2008, p. 39-41.

La vogue des cinémas s'étend chaque jour de plus en plus, ce qui s'explique aisément, car il faut reconnaître que ces spectacles instructifs et amusants intéressent petits et grands.//Aussi, *Le Gaulois*, toujours désireux d'être agréable à ses abonnés, vient-il de décider de créer à cette même page, tous les vendredis, une sorte de revue des principaux cinémas actuels, en indiquant pour la semaine leur nouveau programme.//De cette façon, les abonnés et lecteurs pourront sans se déranger choisir l'établissement où il leur conviendra de passer une très agréable soirée, ce dont par avance ils seront assurés, les programmes étant très variés, les spectacles de bon goût et réconfortants (*Le Gaulois* 1916 (3 mars), p. 4).

Afin de témoigner d'une *vogue qui s'étend chaque jour*, la presse s'ouvrira donc au cinéma, proposant progressivement des textes de plus en plus longs et de mieux en mieux construits. Quelques mois après *Le Gaulois*, *Le Temps* offrira à ses lecteurs une chronique régulière²²⁷, puis *Paris-Midi* proposera une rubrique quotidienne, tenue par Louis Delluc (de 1919 à 1922²²⁸). En 1921, la plupart des grands quotidiens possèdent des pages réservées au cinéma et des chroniqueurs attirés : Lucien Whal à *L'Information* (dès juillet 1920), René Jeanne au *Petit Journal* (octobre 1921), Jean-Louis Croze au *Petit Parisien* (novembre 1921), etc. Ainsi se construit progressivement un discours spécifique, adapté au sujet, mais également à la ligne éditoriale du journal et aux opinions de l'auteur.

La presse généraliste, vecteur de diffusion de l'actualité cinématographique, fera avec la présence, dans ses colonnes, d'informations, de publicité et de critiques, et n'accordera pas toujours à la réflexion sur le cinéma une place de choix. Mais aux côtés des articles dépourvus d'analyse et de synthèse apparaîtront, au fil des années, des exemples de textes inscrivant les préoccupations de leurs auteurs dans un ensemble de questionnements plus vastes. Ce sont des

²²⁷ De 1916 à 1939, elle sera tenue par Émile Vuillermoz.

²²⁸ Louis Delluc, dès mai 1918, écrit pour *Paris-Midi*, des chroniques hebdomadaires, sous le titre « Cinéma et Cie ». En 1919, ses chroniques deviennent quotidiennes.

articles issus de cette production que nous examinerons²²⁹, entre contribution occasionnelle et collaboration régulière, portant principalement sur l'avenir du cinéma, à un moment où le parlant n'est plus une virtualité.

A. *Le Figaro* (1826-...)

À l'origine, *Le Figaro* était un journal satirique qui deviendra quotidien en 1866 avec Hippolyte de Villemessant. Publication de qualité faisant une large place aux enquêtes et aux reportages, *Le Figaro* s'adressait à un lectorat bourgeois et s'inscrivait politiquement plutôt à droite (contre la Commune, pour Dreyfus, puis contre Dreyfus). Après plusieurs changements de propriétaires et de direction, il sera racheté en 1920 par le parfumeur François Coty. Avec lui, « [l]a ligne politique du *Figaro* resta à droite, mais elle était sujette aux lubies de son propriétaire, admirateur du fascisme italien [...] » (Bellanger *et al.* 1969, p. 540). Les tirages du quotidien chuteront tout au long des années 20 et 30, passant de 43 500 exemplaires en 1917 à 10 000 en 1932²³⁰.

Traitant de l'actualité tant politique que culturelle, *Le Figaro* s'est naturellement intéressé au cinéma au fur et à mesure des développements de ce dernier. À partir du 2 avril 1922, six ans après que les quotidiens *Le Gaulois* et *Le Temps* lui aient consacré une tribune régulière, *Le Figaro* crée un « Courrier périodique du cinéma », témoignant ainsi de la place prise par le nouveau divertissement dans l'espace culturel. Mais se double à cette prise en considération de l'importance du cinéma dans la vie culturelle, une ambition *nationale* :

Il est une autre raison, et plus profonde [pour la parution d'un courrier du cinéma]: c'est que, de longue date, *Le Figaro* est le plus grand organe d'expansion française à

²²⁹ Étant donné la quantité astronomique d'articles sur le cinéma présents dans les pages de la presse de l'entre-deux-guerres, nous avons concentré notre attention sur des textes dont il est question dans les ouvrages et anthologies concernant les écrivains et le cinéma.

²³⁰ Voir Bellanger *et al.* 1969, p. 428 et p. 540.

l'étranger. Il croit devoir mettre cette influence au service d'un art et d'une industrie qui, nés d'une invention française, ont une lutte fort rude à soutenir contre la concurrence étrangère, favorisée non par une véritable supériorité, mais uniquement des conditions matérielles plus propices (Fabrègue 1922 (2 avril), p. 5).

Ce désir de valorisation et de promotion de l'invention française, repérable dans certains textes sur le sujet, est ici au cœur de l'intégration du cinéma dans les pages du quotidien²³¹. Il y a donc non seulement la volonté de relayer l'actualité cinématographique et de proposer un espace de réflexion sur le sujet, mais aussi l'ambition de contribuer à la victoire de l'art français²³² sur la production américaine qui se laisse deviner derrière cette *concurrence étrangère*.

Plusieurs collaborateurs enrichiront occasionnellement les rubriques sur le cinéma tenues principalement par Robert Spa dans les années 20 et Jean Laury dans les années 30. Parmi eux, Germaine Dulac, que Spa qualifie de « seul metteur en scène féminin français » (Spa 1925 (20 février), p. 4), proposera « **Quelques réflexions sur le “cinéma pur”** » (**Dulac 1926 (2 juillet)**) et Jean Cocteau, qui en 1930 se lance dans sa deuxième aventure cinématographique²³³, écrira un texte sur son film à venir, « *La Vie d'un poète* » (**Cocteau 1930 (9 novembre)**)²³⁴.

Germaine Dulac est, en 1926, une cinéaste reconnue dans le milieu des avant-gardes françaises. Son action se situant simultanément aux niveaux créatif et théorique, ses interventions sont autant de contributions énergiques pour la défense de l'art

²³¹ Le motif national perceptible dans les pages du *Figaro* peut également être identifié dans certains articles d'autres types de publications qui ne sont pas forcément marquées idéologiquement. Il en sera question dans le chapitre 12 : Une autre mémoire du cinéma.

²³² « Dans cette lutte, l'art français doit triompher. *Le Figaro* sera heureux s'il peut contribuer à cette victoire » (Fabrègue 1922 (2 avril), p. 5).

²³³ Jean Cocteau a réalisé un premier film en 1925, perdu, intitulé *Jean Cocteau fait du cinéma*.

²³⁴ *La Vie d'un poète* était le titre prévu pour ce qui est devenu *Le Sang d'un poète* (1930).

cinématographique²³⁵. S'inscrivant dans cette logique, la réflexion qu'elle propose aux lecteurs du *Figaro* en 1926 porte sur la nécessité de dépasser la « photographie mouvante de sensations » et d'aller vers « l'essence matérielle du cinéma » (**Dulac 1926 (2 juillet), p. 4**). Cependant, ce renouvellement n'est possible, aux yeux de Dulac, qu'avec l'appui du public, ce dernier devant reconnaître la valeur artistique des films, accueillir et appuyer ce type de productions, et donc aider les cinéastes à aller au bout de leurs ambitions.

Sans pour autant suivre la même direction que Germaine Dulac, Jean Cocteau, prenant en considération les contraintes financières menant à la réalisation ou non d'un film, établit, dans son article « *La Vie d'un poète* », une distinction entre un cinéma qui s'apparenterait à un *art actif* et un cinéma qui relèverait de l'*occulte*²³⁶ et ne serait réalisable que par la générosité d'audacieux mécènes. Cocteau, en faisant ici précisément référence à son projet de film *La Vie d'un poète*²³⁷, prend parti pour un cinéma qui serait libéré des contraintes de rentabilité et constituerait un espace de liberté pour les poètes de l'image. Cet aspect du cinéma, central pour Cocteau, guidera ses rapports nombreux et variés avec le septième art.

Le cinéma, que Cocteau aborde ponctuellement dès 1919, dans sa chronique « Carte blanche » à *Paris-Midi*²³⁸, ne sera pas seulement un objet de réflexion, mais il deviendra également une véritable pratique artistique menée du milieu des années 20 jusqu'à la fin de sa

²³⁵ Germaine Dulac sera très active dans le réseau des ciné-clubs des années 20 : elle sera de l'aventure du Club des Amis du Septième Art (CASA) auprès de Ricciotto Canudo et Abel Gance, elle sera co-fondatrice et secrétaire du Club français du cinéma (CFC) en 1922, co-fondatrice et trésorière du Ciné-club de France en 1924, et en 1929-1930, présidente de la Fédération internationale des ciné-clubs.

²³⁶ « L'art, cinématographique ou autres, se présente sous deux aspects. Soit l'art actif, sorte de journalisme sublimé, dont le but est de rendre des services d'ordre social, soit cet art occulte, caché, sorte d'explosif à retardement, qui semble, au premier abord, un luxe scandaleux, mais qui compose à la longue la figure la moins périssable des patries » (**Cocteau 1930 (9 novembre), p. 6**).

²³⁷ « Je n'ai été totalement libre que dans *Le Sang d'un poète* parce que c'était une commande privée (du vicomte de Noailles, comme *L'Âge d'or* de Buñuel) et que j'ignorais tout de l'art cinématographique » (Cocteau 2003b, p. 14).

²³⁸ Il sera, par exemple, question dans cette chronique du cinéma de Charlie Chaplin et de celui de Thomas Ince.

vie²³⁹. Cocteau insufflera dans ses films une grande poésie et deviendra une personnalité pivot du cinéma d'après-guerre. Associé à d'inédites aventures (le ciné-club Objectif 49 et Le Festival des Films Maudits) et à de prestigieuses manifestations (le Festival de Cannes dont il assurera la présidence en 1957), il sera une figure tutélaire pour la génération de cinéastes nés dans l'entre-deux-guerres et restera, pour citer Henri Langlois, « l'homme qui prit Truffaut par la main et lui fit descendre l'escalier de Cannes. Un homme qui ne fut indifférent à rien, qui ne cessa d'aider ceux qui méritaient de l'être jusqu'au seuil de la mort » (Langlois 1972, p. 33).

B. *Le Monde illustré* (1857-1940)²⁴⁰

Hebdomadaire s'intéressant à la vie intellectuelle et politique, *Le Monde illustré*, concurrent direct de *L'Illustration*, proposera une grande diversité de rubriques accompagnées de photographies, afin de témoigner de l'actualité de l'époque. Les pages de l'hebdomadaire seront ponctuées de remarques sur le cinéma (par exemple, sur ses vertus pédagogiques) et y seront présentés certains films de l'actualité cinématographique. Cependant, il ne semble pas y avoir de progression logique sur la place occupée par le cinéma dans la publication, ni de régularité dans le traitement du sujet : par exemple, nous remarquons, en mai 1919, une courte rubrique « Sur l'écran » consacrant quelques lignes au film *Intolerance*²⁴¹, en mai 1920, des critiques et annonces de films dans la rubrique « Théâtres », et dans le numéro du 1^{er} mai 1920, nous pouvons lire un reportage sur la ville de Los Angeles, *royaume du cinéma*, accompagné de nombreuses photographies (de Charlie Chaplin et Max Linder, de Michel

²³⁹ Jean Cocteau réalisera, entre autres, *La Belle et la bête* (1945), *Orphée* (1949) et *Le Testament d'Orphée* (1959), et sera aussi le dialoguiste des *Dames du Bois de Boulogne* (1944) et de *La Princesse de Clèves* (1960). En 1951, les *Entretiens sur le cinématographe*, réalisés avec André Fraigneau, seront l'occasion de revenir sur le cinéma en général, sur ses propres films en particulier et sur le fonctionnement du monde du cinéma.

²⁴⁰ *Le Monde illustré* a connu une deuxième période de publication après la Guerre, de 1945 à 1956.

²⁴¹ Il s'agit d'annoncer la projection d'un film présenté à la salle Marivaux, d'en vanter les qualités morales et de constater le « progrès accompli dans l'art du cinéma » (*Le Monde illustré* 1919 (24 mai), s.p.).

Tourneur et Marie Pickford, des studios Brunton)²⁴². Malgré cette désorganisation apparente, le cinéma aura sa place dans les pages de l'hebdomadaire et sera traité sous différentes formes (reportages, chroniques, réflexions).

Le 29 octobre 1927, Antonin Artaud y publiera l'article « **Le cinéma et l'abstraction** » (Artaud [29 octobre 1927] 1976)²⁴³, dans lequel il explique ce qu'il a voulu proposer avec son scénario *La Coquille et le Clergyman*. Il exprime dans ce texte une vision du cinéma qui pousse le déroulement chronologique de l'histoire hors du film. Privilégiant la succession d'états révélateurs des mystères de la réalité, Artaud pense un cinéma composé d'images subjectives, producteur de « situations psychiques » (*ibid.*, p. 68), envisagées à partir du monde visible. Précédant le scandale du Studio des Ursulines, ce texte ne fait pas explicitement référence au film de Germaine Dulac²⁴⁴ et propose donc une vision idéalisée de ce que peut être un film tel qu'envisagé par Artaud.

C. *L'Éclair de Montpellier (1881-1944)*²⁴⁵

Alors qu'il débute comme critique de cinéma à *L'Europe nouvelle*, Philippe Soupault publie dans *L'Éclair de Montpellier*²⁴⁶, en décembre 1929, un article *bilan*, « **Le malaise du**

²⁴² Voir Mandelstamm 1920 (1^{er} mai).

²⁴³ La version originale de ce texte n'a pu être consultée. Nous nous référons donc à sa réédition dans le groupement d'écrits sur le cinéma d'Antonin Artaud présenté dans le troisième tome de ses *Œuvres complètes* (Artaud 1976).

²⁴⁴ Rédigé quelques mois avant la projection au Studio des Ursulines, le texte d'Artaud se termine avec des remerciements à l'égard de Germaine Dulac : « Et je tiens à remercier tout spécialement pour finir madame Germaine Dulac qui a bien voulu admettre tout l'intérêt d'un scénario qui cherche à s'introduire dans l'essence du cinéma elle-même et ne s'occupe d'aucune allusion ni à l'art ni à la vie » (Artaud [29 octobre 1927] 1976, p. 69).

²⁴⁵ Nous avons trouvé très peu d'informations concernant ce quotidien. Nous nous référons pour les dates de parution à la notice bibliographique de la Bibliothèque nationale de France. En ligne : <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32763688&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>. Consulté le 25 août 2015.

²⁴⁶ Concurrent du *Petit Méridional*, *L'Éclair de Montpellier* était un quotidien régional, catholique et royaliste. Tiré à 16 000 exemplaires en 1917, il augmentera ses tirages jusqu'à 58 000 en 1939. Voir Bellanger *et al.* 1969.

cinéma » (Soupault 1929 (25 décembre)), dans lequel il rend compte de l'état du cinéma à l'aune du parlant. Selon Soupault, observateur attentif des développements du cinéma, ce dernier traverse une crise dangereuse qui paralyse son évolution et le ramène dix ans en arrière. Pourtant, même s'il semble pessimiste pour la suite des choses, Soupault espère encore que le cinéma saura se rapprocher de la vie et traduire « par les moyens qui lui sont propres, une réalité vivante » (*ibid.*, p. 434).

L'apparition du parlant suscitera inévitablement des inquiétudes dans les milieux du cinéma. Mais comme le formulera Alexandre Arnoux en 1928 dans le premier numéro de la revue de cinéma *Pour Vous*, il importe de ne pas demeurer indifférent à cette transformation : « Nous assistons à une mort ou à une naissance, nul ne pourrait encore le discerner. Il se passe quelque chose de décisif dans le monde de l'écran et du son. Il faut ouvrir les yeux et les oreilles » (Arnoux 1928 (22 novembre), p. 3). À ce stade, les témoins de l'époque ne peuvent que rendre compte des bouleversements qui animent l'écran et exprimer leurs inquiétudes ou leurs enthousiasmes face à un phénomène qui, par ailleurs, révolutionnera le cinéma. Soupault s'inscrira dans ce mouvement et démontrera, dans ses articles à venir, de constantes préoccupations quant à l'avenir du cinéma.

D. *Le Journal* (1892-1944)

Fernand Xau, ancien imprésario de Buffalo Bill pour la tournée française du Buffalo Bill's Wild West Show, avait pour ambition, en lançant *Le Journal*, de proposer une publication littéraire abordable, visant un lectorat composé d'ouvriers et de petits commerçants. À la mort de Xau, en 1899, Henri Letellier prendra la direction du quotidien. La ligne politique du journal n'étant pas clairement définie, l'arrivée de Charles Humbert comme

directeur politique, en 1911, marquera l'ancrage à droite de la publication. À l'aune de la Première Guerre mondiale, *Le Journal* tirera jusqu'à 1 million d'exemplaires, ce qui en fera, avec *Le Matin*, *Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien*, un des quatre grands quotidiens d'avant-guerre. La politique, de plus en plus présente dans ses colonnes, prolongera son marquage à droite (anticommuniste, opposé aux gouvernements de gauche)²⁴⁷. Ébranlé par sa collaboration avec Pierre Lenoir, personnage douteux qui sera fusillé en 1919 pour espionnage²⁴⁸, *Le Journal* sera vendu en 1925 et cessera de paraître en 1944.

Parmi les nombreux collaborateurs extérieurs participant à la rédaction du journal²⁴⁹, nous retrouvons Colette qui tient, de 1933 à 1938, une chronique dramatique hebdomadaire. Bien qu'elle ne s'intéresse pas ici spécifiquement au cinéma²⁵⁰, Colette proposera deux textes sur les acteurs de cinéma et sur les spécificités de leur jeu²⁵¹. Dans « **Les cinéacteurs** » (Colette [7 janvier 1934] 2004), elle se penchera sur plusieurs exemples d'acteurs (entre autres Max Dearly, Marguerite Moreno et Gaby Morlay) qui, à ses yeux, rayonnent à l'écran. Elle tentera également d'établir une distinction entre deux métiers différents, acteurs de théâtre et acteurs de cinéma, qualifiant d'ailleurs ces derniers de *cinéacteurs*. Dans « **Noir et blanc** » (Colette [10 novembre 1935] 2004), elle s'interrogera aussi sur l'avenir du cinéma (sur la couleur et sur la voix) en abordant le film de Max Reinhardt, *Le Songe d'une nuit d'été* (1935) et en dressant un touchant portrait de Mickey Rooney à l'époque âgé de 12 ans. Même si ces

²⁴⁷ Malgré tout, il semble que *Le Journal* n'ait pas versé dans les extrêmes : « [...] à la différence du *Matin*, il resta toujours très réservé à l'égard des mouvements d'extrême-droite. Son attitude lors des événements de février 1934 fut très prudente et son opposition au Front populaire moins virulente que celle de son concurrent » (Bellanger *et al.* 1969, p. 521-522).

²⁴⁸ Voir Bellanger *et al.* 1969, p. 432-433.

²⁴⁹ Par exemple, Blaise Cendrars, Maurice de Waleffe, ou encore Henri Béraud, qui proposera, en 1925 et 1926, des reportages sur Moscou, Rome et Berlin.

²⁵⁰ Une chronique régulière de cinéma est produite, à partir de 1921, par Jean Chataigner (qui écrira aussi sur le cinéma pour *Paris-Soir*). André Antoine signera également quelques articles.

²⁵¹ Les versions originales de ces textes n'ont pu être consultées. Nous nous référons à leur édition par Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet (Colette 2004).

deux articles s'inscrivent dans la continuité de sa chronique dramatique²⁵², Colette parvient, par le biais de sa connaissance approfondie du monde du spectacle, à cibler des éléments spécifiques à chaque art.

E. *Le Soir* (1925-1932)

Relancé en 1925 par Alexis Caille, ce journal parisien, « le seul journal de gauche du soir » (cité dans Barnet 2006, p. 300), se composait d'anciens collaborateurs de *Paris-Soir*, à l'époque où ce quotidien était encore dirigé par Eugène Merle. Robert Lazurick²⁵³ en sera le secrétaire général et de grands noms du journalisme de l'entre-deux-guerres y collaboreront (Pierre Lazareff, René Naegelen, Maurice Martin du Gard). Le quotidien tirera jusqu'à 90 000 exemplaires, avant de disparaître en 1932.

Robert Desnos entrera comme rédacteur au journal en 1927 et signera de nombreux articles sous son nom et en empruntant différents pseudonymes (Pierre Guillaud, Roger Dalençon, Rodolphe Déglantine). Il écrira sur une grande variété de sujets (reportage d'actualité, articles sur un voyage à Cuba²⁵⁴, réflexions sur le Mexique, chroniques de disques²⁵⁵) et tiendra jusqu'en 1929 une chronique sur le cinéma intitulée « Les Rayons et les ombres ». En 1927, Desnos n'en est pas à sa première incursion dans ce domaine – il a en effet déjà écrit de nombreux articles sur le sujet, dans *Paris-Journal* en 1923 et dans le *Journal*

²⁵² Une fois la saison théâtrale terminée, le critique dramatique, selon Colette, porte son attention sur le cinéma : « [...] le critique respire, et va au cinéma. Il y va. J'y vais. J'y retrouve des acteurs, des actrices que j'ai vus sur la scène. Ce n'est pas exactement ce que je cherchais, mais on ne peut pas tout le temps contempler Maë West. Et le critique doit, de tout ce qu'il voit, tirer enseignement » (Colette [7 janvier 1934] 2004, p. 416).

²⁵³ Chroniqueur judiciaire à *L'Ère nouvelle* et à *La Volonté*, Robert Lazurick sera directeur du journal clandestin *L'Aurore*, de 1944 à sa mort en 1968.

²⁵⁴ Repris dans *Robert Desnos et Cuba : un carrefour du monde* (Vásquez 1999).

²⁵⁵ Repris dans *Les Voix intérieures : chansons et textes critiques* (Desnos 2005).

littéraire en 1925 –, mais il s’agit assurément de la plus longue collaboration de l’écrivain à une publication lui offrant une tribune régulière pour parler du cinéma²⁵⁶.

Les textes du *Soir* retenus pour l’analyse s’organisent autour de trois sujets couvrant les champs d’intérêt d’un Desnos spectateur attentif aux développements du septième art. Le premier de ces sujets concerne la salle de cinéma, le lieu dans lequel s’inscrit l’expérience de spectateur et où se construit le plaisir cinéphilique²⁵⁷. Un deuxième sujet abordé par l’écrivain concerne ce que doit être le cinéma. Ainsi, il explore différentes avenues et organise, autour du mystère, du rêve, du désir et de la liberté, les grandes lignes d’une potentielle définition du cinéma. Il se positionne également contre l’association entre théâtre et cinéma, à l’heure où le cinéma parlant trace sa voie sur les écrans²⁵⁸. Le dernier sujet traité concerne les films présentés sur les écrans (les films de Charlot, le cinéma américain et le cinéma allemand) et constituant le cinéma contemporain²⁵⁹. L’ensemble de ces articles, couvrant les années 1927 et 1928, témoignent de la production contemporaine et saisissent, tout en prolongeant une

²⁵⁶ Les articles de Desnos publiés dans *Le Soir* sont rassemblés dans l’ouvrage *Les Rayons et les ombres* (Desnos 1992), édité par Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca. Nous nous référerons ici à leurs reproductions, n’ayant pas été en mesure d’en consulter les versions originales. Sur l’ensemble des 39 textes proposés dans l’édition de 1992, nous avons sélectionné les articles répondant à nos critères de sélection (en fonction du genre et de l’objet traité). Le nombre d’articles étant, au final, assez grand, nous les présenterons ici en fonction des thématiques abordées.

²⁵⁷ « Cinéma frénétique et cinéma académique » (Desnos [5 mars 1927] 1992); « Salles de cinéma » (Desnos [28 mai 1927] 1992 et Desnos [23 mai 1928] 1992).

²⁵⁸ « Les rêves de la nuit transportés » (Desnos [5 février 1927] 1992); « Amour et cinéma » (Desnos [19 mars 1927] 1992); « Mystères du cinéma » (Desnos [2 avril 1927] 1992); « Toujours la censure politique » (Desnos [30 avril 1927] 1992); « Mélancolie du cinéma » (Desnos [7 mai 1927] 1992); « Scénarios » (Desnos [21 mai 1927] 1992); « Puissance des fantômes » (Desnos [19 avril 1928] 1992); « Sous-titres » (Desnos [15 juin 1928] 1992); « Films parlants » (Desnos [26 juin 1928] 1992); « Propagande » (Desnos [8 juillet 1928] 1992); « La morale et le cinéma » (Desnos [18 juillet 1928] 1992); « L’asile des sans-travail » (Desnos [27 juillet 1928] 1992); « Il faut bien rire un peu » (Desnos [17 septembre 1928] 1992); « Théâtre et cinéma » (Desnos [27 septembre 1928] 1992); « Soyons goguenard » (Desnos [27 décembre 1928] 1992).

²⁵⁹ « Charlot devant les puritains » (Desnos [29 janvier 1927] 1992); « Mack Sennett libérateur du cinéma » (Desnos [15 avril 1927] 1992); « Hollywood » (Desnos [23 avril 1927] 1992); « Charlot » (Desnos [4 mai 1928] 1992); « Charlot solitaire » (Desnos [22 juin 1928] 1992); « Faillite du cinéma allemand » (Desnos [25 décembre 1928] 1992).

réflexion amorcée au début des années 20, les enjeux d'une période charnière de l'évolution du cinéma qui verra le triomphe du parlant.

F. *Le Merle (1928-1929)*²⁶⁰

Amputé de son épithète, l'hebdomadaire satirique *Le Merle blanc*, fondé en 1919 par Eugène Merle²⁶¹ dans le but de concurrencer le *Canard enchaîné* de Maurice Maréchal (1915-...), réapparaîtra une première fois en 1928²⁶². Les tirages du *Merle blanc* seront importants au début des années 20 (au plus fort de son succès, il fut imprimé plus de 750 000 exemplaires de l'hebdomadaire²⁶³), mais au moment de sa réapparition en 1928 – et suite aux ennuis judiciaires de son directeur (pour mauvaise gestion et pratiques frauduleuses) –, son tirage sera plus modeste et les parutions, moins régulières.

Robert Desnos connaissait Eugène Merle depuis 1923. Ce dernier l'avait embauché à cette époque comme caissier, puis rédacteur à *Paris-Soir*, où il travaillera jusqu'en 1927. Au moment de la réapparition du *Merle*, à la recherche d'un peu d'argent, Desnos proposera à son ancien employeur des textes sur le cinéma²⁶⁴ : quelques critiques de films (dont une sur *Un Chien andalou* (1928) en juin 1929) et d'autres articles dans lesquels il poursuit ses réflexions.

²⁶⁰ Il s'agit de la première résurrection du *Merle blanc* (1919-1927). Les informations sur cette réapparition de la revue sont faibles. Nous nous référons aux indications fournies dans la notice du catalogue de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32814512&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>. Consulté le 21 janvier 2014.

²⁶¹ Militant anarchiste dans sa jeunesse (il fut un proche de Miguel Almereyda (le père du réalisateur Jean Vigo) avec qui il fonda le journal d'extrême-gauche *Le Bonnet rouge*), Eugène Merle fut dans les années 10, rédacteur (*La Guerre sociale*) et administrateur (*Courrier européen*) de différentes publications d'extrême-gauche. En 1919, il fondera le journal satirique *Le Merle blanc* et en 1923, il lancera *Paris-Soir*, qui deviendra un des plus importants quotidiens français de la fin des années 20. Voir Martin 1999.

²⁶² *Le Merle blanc* connaîtra de nombreuses renaissances dans l'entre-deux-guerres (en 1928, 1932, 1934, 1939, 1945) sans lendemain.

²⁶³ Voir Barrillon 1959.

²⁶⁴ Les articles de Desnos publiés dans *Le Merle* sont rassemblés dans l'ouvrage *Les Rayons et les ombres* (Desnos 1992), édité par Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca. Nous nous référons ici à leurs reproductions, n'ayant pas été en mesure d'en consulter les versions originales.

Dans « **Cinéma français** » (Desnos [19 avril 1929] 1992), il se penche sur la piètre qualité du cinéma de l'époque, en se posant un certain nombre de questions relatives au système de production et de financement du cinéma français. Dans « **Papa d'un jour avec Harry Langdon** » (Desnos [26 avril 1929] 1992), il prend le prétexte du film *Papa d'un jour* (1927) pour s'interroger sur le parlant, et pour traiter encore une fois des salles de cinéma et de la relation entre le film et son spectateur. C'est à nouveau cette relation qu'il aborde dans « **Les Mystères de New York** » (Desnos [3 mai 1929] 1992), en revenant sur le sérial de Louis J. Gasnier pour rappeler la profonde fascination que des actrices comme Pearl White, Musidora et Nazimova ont exercée sur une quantité de spectateurs, devenant « le symbole des désirs sensuels de toute une génération que la guerre sevrerait de joies légitimes et nécessaires » (*ibid.*, p. 179).

Ces contributions, bien que peu nombreuses, reconduisent différentes idées de Desnos sur le septième art et traduisent à nouveau l'attrait et le charme qu'a le cinéma sur un écrivain à la fois journaliste, poète et spectateur. Bien que ses textes comportent un aspect critique (ce qui positionne Desnos aux côtés de ceux que l'histoire du cinéma a retenus comme premiers critiques²⁶⁵), ses différentes collaborations à une grande variété de publications l'inscrivent au cœur des discours sur le cinéma et de leur évolution.

La presse généraliste se voudra principalement un lieu d'information sur le cinéma et ne constituera pas, *a priori*, un espace de débat autour de la défense du septième art, même si la polémique n'en sera pas toujours absente. De nombreux articles qui en sont issus

²⁶⁵ Parmi eux, citons Alexandre Arnoux, Louis Delluc, Léon Moussinac, Émile Vuillemoz ou encore, Lucien Wahl.

s'inscrivent dans une pratique de chroniqueur régulier, ce qui permet d'établir de véritables liaisons entre les réflexions et les critiques et d'aborder ces productions dans une continuité.

Les textes présentés ici ne constituent qu'une infime portion de ce qui s'écrit sur le cinéma à l'époque au sein de la presse généraliste; il est donc difficile de dessiner les lignes de force qui y apparaissent et de faire le point sur la répartition des plumes ayant publié dans ces différents lieux. Nous avons, par exemple, laissé de côté des auteurs qui ont énormément écrit pour la presse généraliste comme Louis Delluc et Émile Vuillermoz²⁶⁶ et avons surtout porté notre attention sur des textes produits par des écrivains reconnus dans le domaine des lettres. Mais de manière générale, nous pouvons dire que c'est l'évolution du cinéma ainsi que les dangers qui le guettent (le parlant au premier chef) qui intéressent les auteurs publiant dans cette presse.

Dès lors, il s'agit de diffuser ses propres préoccupations dans l'espace public et de proposer d'autres moyens de réfléchir au cinéma qu'en seul terme de divertissement. Ce sera également le mandat d'une grande diversité de publications n'ayant, *a priori*, rien à voir avec le cinéma. Ces autres lieux de publication s'avèreront cependant des canaux de diffusion précieux dans l'évolution des discours sur le cinéma et participeront également à la construction de la cinéologie de l'entre-deux-guerres, reprenant des modalités de traitement et reconduisant des idées et des références parcourant l'ensemble de la production théorique et critique de l'époque.

²⁶⁶ Nous n'avons pas abordé de manière précise les textes de ces auteurs publiés dans la presse généraliste parce que ces publications sont majoritairement des critiques de films, ne répondant pas à nos critères de sélection du corpus.

CHAPITRE 5 : LES AUTRES LIEUX DE PUBLICATION

Nous avons vu que les revues spécialisées de cinéma, les revues littéraires, les revues culturelles et d'art, ainsi que la presse généraliste, ont été des vecteurs de diffusion féconds dans le développement des discours sur le cinéma. À leurs côtés, d'autres types de publications ont également contribué à la circulation des idées sur le cinéma, sans pour autant en traiter avec régularité. Ces publications, qui n'ont – *a priori* – pas vocation à traiter de cinéma, ni même – parfois – des arts, ont malgré tout ponctuellement accordé une place dans leurs pages à ce nouveau révélateur du monde moderne.

Nous avons classé ces lieux disparates de publication selon trois catégories regroupant des supports aux fréquences de parution différentes et s'adressant généralement à des lectorats ciblés. Ainsi nous retrouvons des revues traitant de politique et d'économie, et s'intéressant plus globalement à la propagation des idées nouvelles. À leurs côtés, des numéros spéciaux consacrés au cinéma par des organes de la presse généraliste et par des revues s'intéressant principalement aux arts²⁶⁷. La dernière catégorie proposée comprend des extraits de livres traitant spécifiquement du cinéma²⁶⁸. Toutes ces publications, bien qu'intervenant dans de petits réseaux ou dans des milieux spécifiques, proposent des articles

²⁶⁷ Bien que la presse généraliste ait été abordée dans le chapitre précédent, nous traiterons ici de numéros spéciaux consacrés au cinéma parfois publiés dans cette presse. Ainsi, bien qu'extrayant certains articles pour l'analyse, nous considérons ces numéros dans leur ensemble, en tant qu'effort éditorial pour produire une publication mettant pour un temps le cinéma au centre des thématiques abordées.

²⁶⁸ Les extraits de livres isolés ici sont des parties d'ouvrages collectifs dont les auteurs proviennent de différentes sphères. Dans le chapitre 6 : Du côté de l'édition, certains chapitres seront isolés pour l'analyse, mais ils proviendront d'ouvrages sur le cinéma écrits par un même auteur.

sur des sujets de l'époque. C'est donc à ce titre qu'elles s'intéressent à un moment ou un autre au cinéma puisqu'elles ont comme ambition de relayer les réflexions animant le monde contemporain.

À ces trois catégories, nous ajoutons un autre type de publication qui, dans notre corpus, n'est représenté que par un unique exemple : la publication associée à un événement précis et ponctuel. Au printemps 1934, la pièce de Jean Cocteau, *La Machine infernale*, sera présentée à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Louis Jouvet, à l'époque directeur du théâtre. Pour accompagner ces représentations, le programme proposait un article, « **Théâtre et cinématographe** » (Cocteau [1934] 2003a)²⁶⁹, dans lequel Cocteau revenait sur l'affrontement régulier entre théâtre et cinéma. Pour Cocteau, le cinéma, avec l'avènement du parlant, se dirige « vers une perfection néfaste » (*ibid.*, p. 24). Mais cette trajectoire ne doit cependant pas reléguer aux oubliettes ce qu'il a rendu possible, en termes de représentation et de projections imaginaires. Seulement ces développements récents laissent supposer, selon Cocteau, que le théâtre pourra désormais reprendre sa place et « retrouve[r] ses privilèges » (*ibid.*, p. 25).

Les trois catégories énoncées précédemment montrent que plusieurs auteurs étudiés propagent leurs efforts pour la défense du cinéma en dispersant leur voix dans de multiples supports. Par exemple, Germaine Dulac profitera de toutes les tribunes pour promouvoir le cinéma en répétant ses propos, aussi bien dans une revue s'adressant aux fonctionnaires que dans un livre de cinéma ou dans une conférence prononcée dans un ciné-club. Ce militantisme pour la défense du septième art n'est pas pratiqué avec autant d'ardeur par tous les écrivains

²⁶⁹ La version originale de ce texte n'a pu être consultée. Nous nous référons donc à sa réédition dans le groupement d'écrits sur le cinéma de Jean Cocteau publiés aux éditions du Rocher, en 2003 (Cocteau 2003a).

abordés dans ce chapitre, mais chacun, à sa manière, ils proposent des textes isolés ou s'inscrivant dans un projet collectif et souhaitent dire quelque chose du cinéma, de son état et de son avenir.

A. Les revues

1. *La Grande Revue* (1898-1940)

Prenant la suite de *La Revue du Palais*, *La Grande Revue* sera dirigée, comme sa prédecesseure, par Fernand Labori, célèbre juriste qui défendra, entre autres, l'anarchiste Auguste Vaillant (1894) ainsi que le capitaine Dreyfus devant le conseil de guerre (1899). Revue juridique, elle sera rachetée en 1907 par Jacques Rouché²⁷⁰ qui lui donnera une forte orientation culturelle, faisant appel à de prestigieux collaborateurs (André Gide, Jules Renard, Romain Rolland) afin de rendre compte de la vie culturelle et politique de l'époque.

Élie Faure y publiera son premier essai sur le cinéma, « **De la cinéplastique** » (**Faure 1920 (novembre)**), dans lequel il s'intéressera aux attributs plastiques de ce « spectacle commun que réclame l'homme » (*ibid.*, p. 60). Il proposera également dans cet article différents néologismes pour nommer certaines particularités du nouveau média : *cinéplastique*, soulignant le caractère plastique du cinéma, *cinémime* pour qualifier l'acteur de cinéma et *cinéplaste* pour désigner « l'auteur du scénario cinématographique » (*ibid.*, p. 64). Témoignant ainsi de l'effort fourni pour rechercher une terminologie précise et adaptée au nouvel objet étudié, Élie Faure proposera un essai qui, en arrimant ses questionnements à des considérations sur le théâtre et les interactions entre les arts, mettra de l'avant une réflexion privilégiant les images, au détriment du récit et de la fiction.

²⁷⁰ Grand mécène français, Jacques Rouché sera le directeur de l'Opéra Garnier de 1914 à 1945.

2. *L'Europe nouvelle* (1918-1940)

Hebdomadaire fondé par Louise Weiss, avec l'aide financière de Hyacinthe Philouze et Guy Rol, *L'Europe nouvelle* s'intéressera à l'économie et au commerce, à la diplomatie et à la politique française et internationale. Tirée à peu d'exemplaires et destinée à l'élite dirigeante, la publication comptera parmi ses collaborateurs des figures politiques importantes de l'entre-deux-guerres (Aristide Briand, Léon Blum, Édouard Herriot). Louise Weiss, qui avait été antérieurement journaliste au *Radical*²⁷¹, deviendra seule responsable de la publication en 1920 (jusqu'en 1934), ce qui lui permettra de défendre sa vision de l'Europe, une Europe reposant sur les principes et valeurs au fondement de la Société des Nations.

Sous-titrée « Revue hebdomadaire des questions extérieures, économiques et littéraires », *L'Europe nouvelle* consacra une petite partie de ses pages à des chroniques sur les arts et les spectacles. Philippe Soupault y écrira de nombreux textes sur le cinéma (de 1929 à 1934) dans une rubrique « Spectacle », côtoyant les articles sur la musique, le théâtre et les concerts. La majorité des textes qu'il propose pour *L'Europe nouvelle* sont des critiques de films qui accordent une grande place aux productions étrangères²⁷², même si les films français ne sont pas totalement mis de côté²⁷³. Se glissent dans cet ensemble de critiques de films, des textes de réflexion sur l'état du cinéma et sur certains genres.

Parmi eux, nous retrouvons « **Les paradoxes du cinéma** » (Soupault 1929 (5 octobre)), article dans lequel Soupault déplore que le cinéma n'a pas évolué depuis

²⁷¹ Après sa rencontre avec Hyacinthe Philouze, Louis Weiss quitte le *Radical* afin de plaider « pour l'avènement de la démocratie dans le monde et l'indépendance de nationalités l'Autriche-Hongrie » (Weiss 1970, p. 247).

²⁷² Par exemple, des critiques de films tchèques (*Séduction* (1929), *Tonischka* (1930)), de films russes (*La Ligne générale* (1929), *Passeport jaune* (1928)) et de films allemands (*L'Ange bleu* (1929), *L'Opéra de quat'sous* (1930)).

²⁷³ On retrouve des critiques sur des réalisateurs fétiches de Soupault (par exemple, René Clair), mais également sur de nouveaux venus (Marc Allégret, Marcel Pagnol). Ceci dit, le cinéma français n'est pas bien traité dans les textes que Soupault propose à *L'Europe nouvelle*. À cette époque, la production française n'est pas de très bonne qualité et Soupault estime que les réalisateurs français piétinent et ne savent plus faire rêver.

L'Arroseur arrosé (1895) et constate que le cinéma est, somme toute, « un “art” qui a vieilli bien rapidement » (*ibid.*, p. 1328). Malgré tout, il concède que certaines nouveautés échappent à ce constat et parviennent à marquer l'esprit du spectateur, comme par exemple, la scène du rasoir dans *Un Chien andalou* (1928), une scène « purement cinématographique » (*ibid.*) et impossible à raconter. Dans « **La suprématie américaine en péril** » (Soupault 1930 (4 janvier)), Soupault revoit quelque peu sa position en indiquant cette fois que rien de neuf n'a été fait depuis *Forfaiture* (1915) et que le cinéma parlant n'a pas été le sauveur qu'il a prétendu être. Il souligne également que le cinéma américain n'est pas à l'abri de la paralysie dans laquelle le cinéma français semble se complaire. Cette opinion est reprise dans « **Un mauvais film et ce qui s'en suit** » (Soupault 1930 (29 novembre)), où Soupault se penche sur les versions multiples produites par les sociétés de production américaine et sur la publicité qui en est faite. Il émet l'hypothèse que les sociétés américaines insistent sur le caractère français d'un film (même réalisateur, mêmes acteurs, mêmes techniciens) afin de souligner la mauvaise qualité française, comme si « les Français [n'avaient] pas la tête cinématographique » (*ibid.*, p. 1732). Dans « **Éloge des dessins animés et sonores** » (Soupault 1931 (28 février)), le ton est un peu plus optimiste dans la mesure où Soupault consacre sa chronique à ce qui est pour lui une importante réussite du cinéma : les dessins animés. Ces derniers suscitent un véritable engouement du public (« des enfants jusqu'aux spectateurs les plus réfractaires au cinéma » (*ibid.*, p. 267)) et sont d'authentiques productions remplies d'expérimentations. Aux yeux de Soupault, les dessins animés peuvent apprendre aux producteurs de grandes fictions ce qu'est vraiment le cinéma.

De manière générale, les articles de Soupault témoignent d'une déception vis-à-vis du cinéma du tournant des années 30, doublée d'un véritable agacement lorsqu'il est

question du cinéma français, décidément pas à la hauteur des attentes. Mais Soupault n'est pas complètement désillusionné à l'égard de cet art auquel il réfléchit sérieusement depuis plus de dix ans. Il manifeste plutôt, comme l'écrivent Alain et Odette Virmaux, « un scepticisme passionné » (Alain et Odette Virmaux cités dans Soupault 1979, p. 82), animant bon nombre de spectateurs qui lui sont contemporains.

3. *Conferencia* (1919-1950)²⁷⁴

Dirigée par Yvonne Sarcey²⁷⁵, *Conferencia* sera une publication bimensuelle qui proposera à la lecture les conférences présentées à l'Université des Annales, fondée en 1907. L'objectif de la publication était, tel qu'indiqué dans la *Nomenclature des journaux et revues en langue française du monde entier*, de « répandre la pensée française à travers le monde » (*Nomenclature des journaux et revues en langue française du monde entier 1936-1937*, p. 109) par le biais de la publication des textes de conférences de spécialistes sur différents sujets (histoire, arts, monde contemporain).

Le texte de la conférence qu'Abel Gance prononça à l'Université des Annales, en mars 1929, « **Le Cinéma de demain** » (**Gance 1929 (5 septembre)**), est proposé aux lecteurs de *Conferencia*, dans une section sur la vie contemporaine intitulée « Autour du Moi et du Monde ». Les marques d'oralité n'ont pas disparu de la retranscription écrite (présence d'adresses à l'auditoire, indication sur les instants d'applaudissement, sur les moments de

²⁷⁴ Les indications bibliographiques concernant cette publication sont contradictoires. Nous nous référons à la notice produite par la Bibliothèque nationale de France. En ligne. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32746845&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>. Consulté le 25 août 2015.

²⁷⁵ Yvonne Sarcey est le pseudonyme de Madeleine Brisson, fille du critique Francisque Sarcey et épouse d'Adolphe Brisson, directeur des *Annales politiques et littéraires*. Ce dernier avait également rédigé pour le quotidien *Le Temps*, en novembre 1908, un des premiers comptes rendus sur *L'Assassinat du Duc de Guise*, produit par Le Film d'Art.

projection de films)²⁷⁶, et l'emphase typique du style de Gance est présente tout au long de ce texte qui aborde le cinéma d'un point de vue technique. L'expérience de Gance en tant que réalisateur sert alors de source à la réflexion et à la présentation d'extraits (*La Roue*, *Napoléon*), parfois inédits (par exemple, la scène de la bataille de boules de neige, absente de la première version de *Napoléon*), de ses propres films fournissent des exemples visuels appuyant son propos. Même si le travail d'Abel Gance est au centre de ce texte, sa conférence rassemble de nombreuses idées sur les usages de certaines techniques (le gros plan, la surimpression, l'usage du triple écran), ainsi que sur les potentialités de certaines nouveautés (le relief, la couleur, le son). Au final, la conférence d'Abel Gance, bien qu'au service de son auteur, se présente comme une véritable réflexion sur le cinéma à venir et se démarque de certaines idées contemporaines à l'égard, par exemple, du son²⁷⁷.

4. *L'État moderne (1928-1940)*

« Organe de la collaboration des contribuables, des fonctionnaires et du Parlement »²⁷⁸, *L'État moderne* sera une publication mensuelle, s'adressant principalement aux parlementaires, aux fonctionnaires et aux contribuables. Tel qu'annoncé dans son premier numéro de février 1928, la revue « se propose d'étudier les divers aspects et problèmes que soulève la réorganisation de l'État, des administrations, et des institutions publiques, en vue de leur adaptation rapide aux besoins de la vie moderne » (*L'État moderne* 1928 (février), p. 3).

²⁷⁶ Les extraits de « films modernes » (**Gance 1929 (5 septembre), p. 277**) proposés par Abel Gance étaient accompagnés par la voix de Jean Koubitzky, chanteur ayant prêté ses traits au personnage de Danton dans *Napoléon* (1925). Nous retrouvons d'ailleurs, à la fin de la retranscription de la conférence de Gance, le programme précis chanté par Koubitzky, ce qui a pour effet de *mettre en condition* le lecteur et d'éventuellement, lui proposer une forme d'immersion dans la conférence.

²⁷⁷ Alors que de nombreux écrivains, tant du domaine des lettres que du cinéma, sont, à l'aune du parlant, sceptiques à l'égard de cette nouveauté sonore, Abel Gance y voit une grande avancée et une opportunité créatrice pour le cinéma.

²⁷⁸ Il s'agit du sous-titre de la revue.

À cela se greffe un intérêt pour d'autres aspects de la vie moderne, par exemple, pour l'actualité éditoriale (présence d'une section sur les livres, les documents et les revues) ainsi que l'actualité culturelle : progressivement apparaîtront d'ailleurs des rubriques spécialisées sur le théâtre et le cinéma, proposant de longues réflexions sur ces sujets.

Germaine Dulac publiera, en 1931, dans une de ces rubriques sur le cinéma, l'article « **De l'avant-garde cinématographique** » (**Dulac 1931 (décembre)**) dans lequel elle revient sur l'évolution du cinéma, en concluant que seule l'avant-garde « a extrait peu à peu du bloc cinématographique les richesses expressives qu'il [le cinéma] contient » (*ibid.*, p. 1060). En 1931, après plus de quinze ans de réalisation et de réflexion sur le cinéma, Dulac estime que le cinéma n'a pas encore dévoilé toutes ses richesses et que son rôle n'est pas de se cantonner aux histoires, mais plutôt de développer une « dramaturgie nouvelle faite [d']éléments universels » (*ibid.*), ce qui, selon elle, n'a pas encore été réalisé.

5. *Mieux Vivre* (1936-1939)²⁷⁹

Revue mensuelle éditée par les Laboratoires pharmaceutiques Bonthoux, *Mieux Vivre* sera une petite plaquette s'adressant *a priori* aux médecins et à leurs patients. Elle aura comme ambition de « rendre la vie plus douce, plus aimable, plus souriante, plus lumineuse et plus apaisante » (*Mieux Vivre* 1938 (février)). Chaque édition proposera un texte accompagné d'illustrations sur « un sujet choisi parmi les plus heureux de notre existence » (*ibid.*). On retrouvera par exemple des numéros sur le poisson, la ferme, la ville, le soleil, la photographie, la bicyclette, ou encore le cinéma.

²⁷⁹ Nous avons très peu d'information sur cette publication. Nous nous référons donc à la notice bibliographique de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=40356272&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>. Consulté le 9 octobre 2014.

Francis Carco écrira un de ces textes, « Ciné » (**Carco 1938 (février)**), dans le numéro de février 1938 sur le cinéma. Poète, écrivain et journaliste, Carco a fréquenté la bohème artistique du Lapin Agile et a participé à l'école fantaisiste du début du XX^e siècle, qui rassemble alors des poètes comme Tristan Derème, Jean Pellerin et Paul-Jean Toulet. Il sera un romancier très prolifique durant l'entre-deux-guerres, s'intéressant aux bas-fonds des villes et aux milieux interlopes, et participera parfois en tant que scénariste et dialoguiste à l'adaptation de certaines de ses œuvres à l'écran (par exemple, *Paname n'est pas Paris* (1927), *Prisons de femmes* (1938)²⁸⁰, *L'Homme traqué* (1947), *L'Ombre* (1948)).

Accompagné de nombreuses photographies illustrant un tournage (la mise au point, le maquillage, les préparatifs, la prise de vue, etc.), le texte de Carco présente le cinéma comme un art qui n'a pas su tenir ses promesses. À ses yeux, le parlant en a brisé le charme, l'industrie l'a détourné de l'art et l'invasion de la production américaine sur les écrans ne permet pas au cinéma français d'être à la hauteur de l'invention des frères Lumière. Il regrette également la construction de salles accueillant des spectateurs en mal de *croisière immobile* et non désireux d'affiner leur regard avec des projets cinématographiques ambitieux et novateurs.

Le constat pessimiste de Carco sur l'état et l'avenir du cinéma ne semble pas en adéquation avec les ambitions de la revue *Mieux Vivre* (rendre *la vie plus lumineuse*). Mais son court texte témoigne d'inquiétudes partagées par ses contemporains qui voient le cinéma français post-parlant comme inférieur à la production muette.

²⁸⁰ Francis Carco y jouera d'ailleurs le rôle d'un romancier.

B. Les numéros spéciaux

1. *Le Crapouillot* (1915-1996)

Fondé au début de la Grande Guerre par Jean Galtier-Boissière, *Le Crapouillot* était un journal des tranchées, un « [j]ournal anticonformiste », qui « voulait présenter aux civils une image de la guerre plus exacte et offrir aux soldats les moyens de publier quelques textes souvent de haute valeur littéraire [...] » (Bellanger *et al.* 1969, p. 439). À partir de 1919 et jusqu'en 1939, il deviendra bimensuel et se consacrera principalement aux arts, aux lettres et aux spectacles, tout en conservant son anticonformisme. *Le Crapouillot* proposera également de nombreux numéros spéciaux, parmi lesquelles des éditions sur le cinéma, en mars 1923 et 1927, et en novembre 1932²⁸¹.

Le dépouillement de ces trois numéros montre une progressive précision dans le traitement du cinéma, bien que le numéro de 1932 (dont nous tirons les articles à l'étude) reprenne des articles parus dans des numéros antérieurs. Le numéro de 1923, en plus d'annoncer l'actualité culturelle du moment (les films à voir, les livres à lire, les concerts auxquels assister, les expositions à visiter, etc.), propose un important bilan des cinématographies américaine, italienne, allemande, suédoise, danoise et française, quelques articles sur des sujets précis (sur le rythme, la musique), ainsi qu'un portrait d'Abel Gance par Louis Delluc. Le numéro de 1927 est beaucoup plus précis, avec de nombreux articles sur différents aspects du cinéma, sur le décor, la musique et sur l'avenir du cinéma. Le numéro de 1932, plus volumineux que les précédents, consiste en des reprises d'articles, souvent enrichis

²⁸¹ Dans son livre *La Passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris* (Gauthier 1999), Christophe Gauthier référence un numéro spécial en mars 1920, mais il n'inclut pas, dans sa bibliographie, le numéro de 1923. N'ayant pas été en mesure de consulter *Le Crapouillot* de mars 1920, nous référençons les numéros sur le cinéma consultés : mars 1923, mars 1927 et novembre 1932.

par de nouvelles illustrations (un des éléments caractérisant la publication). Intitulé « Histoire du cinéma », ce numéro rappelle, sous un chapeau titré « Rétrospective » que « [l]e *Crapouillot* fut la première revue qui considéra le Cinéma comme un art et lui consacra dès 1919, non seulement une rubrique permanente, mais aussi des numéros spéciaux qui firent sensation » (Le *Crapouillot* 1932, p. 4). Difficile d'établir qui aura été le premier à aborder le cinéma comme un art... N'en demeure pas moins que ce dernier prend rapidement sa place au sein de la publication, avec des collaborations importantes issues du champ cinématographique (par exemple, René Clair, Louis Delluc, Léon Moussinac) et une attention particulière portée à la réflexion critique et théorique autour de cet objet.

Nous avons retenu, pour l'analyse, deux textes proposés dans l'édition de 1932 : « **Cinégraphie** » (Delluc 1932 (novembre))²⁸² de Louis Delluc et « **Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma** » (Prévost 1932 (novembre)) de Jean Prévost, deux articles fort différents, et qui se complètent entre autres au sujet de l'interprétation des acteurs au cinéma. L'article de Delluc, divisé en quatre parties, traite de plusieurs sujets, allant de la merveille méconnue et malaimée qu'est le documentaire à l'exemple « passionnel admirable » (Delluc 1932 (novembre), p. 25) qu'est le film de Victor Sjöström, *Les Proscrits* (1917), en passant par une réflexion sur les désavantages du théâtre par rapport au cinéma. Ainsi, Delluc répète que ce dernier est bien supérieur au théâtre puisqu'il a une puissance de rayonnement et des possibilités expressives que l'art de la scène ne possède pas. Cependant, il considère que le cinéma peut servir le théâtre (ce qui malheureusement, selon Delluc, n'a pas encore été fait) en

²⁸² Dans le numéro spécial sur le cinéma du *Crapouillot* de 1932, il est indiqué que l'article de Louis Delluc a été publié préalablement dans le numéro spécial de 1923. Après vérification, n'ayant pas trouvé l'article de Delluc dans le numéro de 1923, nous considérons « **Cinégraphie** » comme un texte paraissant de manière posthume.

fixant le jeu des comédiens et conservant ainsi une trace de leur interprétation et de leur présence sur scène « pour le souvenir d'un musée futur » (*ibid.*, p. 24).

Le texte de Jean Prévost examine plutôt le travail des acteurs et souligne que le cinéma, muet et parlant, demande une adaptation et une redéfinition du jeu. Tout en soulignant que certains acteurs du muet ont vu leur carrière brisée avec l'arrivée du parlant, Prévost distingue deux éléments dans le jeu adapté à cette nouvelle forme de cinéma : la mimique, possiblement gênée par la parole, et le timbre de la voix, enrichissant et nuancant l'interprétation. Même s'il n'approfondit pas toutes ses observations, Prévost développe dans le même article des propos sur le muet et le parlant, sans pour autant les opposer – ce qui est rare pour l'époque. De plus, même si son texte a été écrit près de dix ans après celui de Delluc (mort en 1924), les deux écrivains pointent certaines spécificités associées au jeu d'acteurs, participant et précisant ainsi de potentielles définitions du cinéma.

2. *Les Cahiers du mois* (1924-1927)

Fondés en 1924 par André et François Berge, ces « livre[s]-revue[s] » (Nomenclature des journaux et revues en langue française du monde entier 1926-1927, p. 79) seront des cahiers rassemblant différentes créations littéraires. En 1925, deux numéros seront consacrés au cinéma : un premier (n° 12) intitulé « Scénarios » et un numéro double (nos 16-17) reproduisant certaines conférences sur le cinéma organisées au Vieux-Colombier par le Ciné-Club de France. Rassemblant plusieurs articles de nombreux écrivains et personnalités du monde culturel²⁸³, ce numéro spécial s'adresse aux cinéphiles, mais surtout aux sceptiques qui doutent encore, en 1925, du cinéma : « Beaucoup d'esprits ouverts méprisent le “septième

²⁸³ Nous retrouvons, par exemple, au sommaire de ce numéro double, les noms d'Alexandre Arnoux, Jaque-Catelain, Jean Epstein, Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens et Jules Supervielle.

art’’ parce qu’ils l’ignorent : c’est à ceux-là que nous faisons appel aujourd’hui et que nous dédions ce cahier » (Les Cahiers du mois 1925, p. 226). Pour parvenir à intéresser ces lecteurs réfractaires, ce numéro double suggère des réflexions sur différents aspects du cinéma et de potentielles définitions du septième art associées à des pratiques de réalisation, d’écriture sur le cinéma et de postures spectatoriennes. La revue interroge également un certain nombre d’écrivains (Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Jean Paulhan, ou encore l’écrivain suisse Charles-Ferdinand Ramuz) sur les rapports entre littérature et cinéma afin de tenter de dégager les spécificités de chaque pratique. Les dernières pages du numéro sont consacrées à la critique (de films²⁸⁴ et d’ouvrages sur le cinéma ou s’inspirant du cinéma²⁸⁵) et à l’actualité du monde du cinéma²⁸⁶. Parmi la totalité des textes proposés dans *Les Cahiers du mois*, nous avons choisi de retenir quelques articles poursuivant des réflexions amorcées antérieurement ou annonçant des discussions à venir²⁸⁷. Ainsi, nous examinerons des textes de René Clair, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L’Herbier, Léon Moussinac et Émile Vuillermoz.

En 1925, René Clair a déjà réalisé deux longs métrages (*Paris qui dort* (1923), *Le Fantôme du Moulin-Rouge* (1924)) et un court métrage, *Entr’acte* (1924), en collaboration avec Francis Picabia. Mais avant de se lancer dans la réalisation, René Clair sera tenté par l’écriture²⁸⁸. En 1922, il se verra confier la rédaction de *Films*, le supplément de la revue de théâtre *Le Théâtre et Comœdia illustré*, et en 1923, il deviendra journaliste à *L’Intransigeant*.

²⁸⁴ Nous retrouvons de courtes critiques sur *Le Dernier des hommes* (1924), *Feu Mathias Pascal* (1924) et un texte de Jean Mitry sur *La Ruée vers l’or* (1925).

²⁸⁵ Des textes sur le livre de Léon Moussinac, *Naissance du cinéma* (1925), et sur le texte « scénario » d’André Beucler, *Un Suicide* (1925).

²⁸⁶ Des textes sur les activités du Ciné-Club de France et sur l’Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925.

²⁸⁷ La totalité de ce numéro double des *Cahiers du mois* mériterait une analyse de fond puisqu’il rassemble une importante diversité de points de vue sur le cinéma et ses différents aspects, et il apparaît à un moment – 1925 – où le cinéma s’inscrit solidement dans les pratiques artistiques contemporaines.

²⁸⁸ Il publiera d’ailleurs, sous le nom de René Chomette, une nouvelle, « L’Île des monstres », dans le *Mercure de France* (1^{er} mai 1920) et quelques romans (*Adams* en 1926, *La Princesse de Chine* en 1951). Il sera élu plus tard, en 1960, à l’Académie française.

Il sera acteur pour quelques films de Louis Feuillade (*L'Orpheline* (1921), *Parisetette* (1921)) et, en 1922, il deviendra l'assistant de Jacques de Baroncelli. Ses premiers essais cinématographiques seront adoptés comme modèles par certains critiques qui lui sont proches et qui le considèrent comme « le seul metteur en scène français préoccupé d'invention et capable d'inventer » (**Desnos 1925 (21 mars), p. 14**)²⁸⁹.

Les *Cahiers du mois* proposent deux types de texte signés par René Clair : deux courts textes d'opinion – un premier tentant d'aborder les possibilités que le cinéma offre au surréalisme (« **Cinéma et surréalisme** » (**Clair 1925a**)) et un deuxième traitant de différentes déclinaisons du cinéma (« **Cinéma pur et cinéma commercial** » (**Clair 1925b**)) –, ainsi qu'un texte plus développé sur le rythme (« **Rythme** » **Clair 1925c**). Ce dernier permet de rappeler que le cinéma est un terrain encore vierge, sur lequel il importe d'inventer des objets convenant au nouveau regard qu'il a induit. Il est également vain, selon René Clair, de s'efforcer à définir un rythme qui se décline à l'écran dans le temps et dans l'espace. Plutôt que de chercher à le circonscrire, il est primordial de le regarder. Ainsi, sera-t-il exploré et compris.

Germaine Dulac, dans « **L'essence du cinéma** » (**Dulac 1925**), développe des idées qu'elle reprendra dans de futurs articles, au sujet notamment de la « puissance éducative et instructive » (*ibid.*, p. 62) du cinéma et de la nécessité de libérer ce dernier de ce qui l'attache aux autres formes d'art. Elle souligne également que le cinéma s'est présenté à de nouveaux artistes qui y ont trouvé un moyen d'expression correspondant à leur sensibilité – ce que les

²⁸⁹ En témoignent les articles de Robert Desnos « René Clair et le nouveau cinéma » (**Desnos 1925 (21 mars)**), « *Entr'acte* de Francis Picabia mis en scène de René Clair » (Desnos [13 décembre 1924] 1992) ou encore, « *Entr'acte* ou le cinéma autonome » (**Fondane [1^{er} mars 1925] 2007**) de Benjamin Fondane. Nous pourrions également citer Georges Charensol qui, dans son *Panorama du cinéma*, dit de René Clair qu'il est « la personnalité la plus intéressante du cinéma français [...] la finesse même et la subtilité » (Charensol 1930, p. 181-182).

arts traditionnels ne leur fournissaient pas – et que le public a un rôle à jouer dans l’appréciation d’un cinéma différent²⁹⁰. Or, ces spectateurs ont pris de mauvaises habitudes et ils admettent désormais difficilement la nouveauté. Les attentes doivent donc être impérativement façonnées à nouveau, selon des principes en adéquation avec « l’esprit du cinéma » (*ibid.*, p. 59) puisque sans le public, le cinéma et ses artisans ne peuvent rien.

Dans « **Le regard du verre** » (Epstein 1925), Jean Epstein se penche sur certaines caractéristiques distinguant le cinéma des autres modalités de représentation, en se plaçant du point de vue de celui qui perçoit les images. Pour Epstein, la puissance du cinéma réside en sa capacité à donner vie à l’inanimé et en la force analytique des lentilles de l’objectif de prise de vue. Ainsi, les images parviennent à transpercer celui qui le regarde et à lui révéler une fraction de sa vérité. Certaines images réussissent aussi à se fixer dans la mémoire, ou plutôt, fixent-elles ce qu’elles évoquent et les possibilités retenues qu’elles symbolisent. Epstein réitère donc ici sa foi dans les promesses et les surprises offertes par le cinéma, et expose à nouveau certaines modalités de réception des images²⁹¹.

L’article proposé par Marcel L’Herbier, « **Esprit du cinématographe** » (L’Herbier 1925) réinterroge le statut du cinéma dans la hiérarchie des arts et en conteste l’intégration. Cette position en marge de celle défendue par Ricciotto Canudo, par exemple, avait déjà été défendue par L’Herbier dans sa conférence « Le Cinématographe contre l’Art » donnée au Collège de France en juin 1923. Pour L’Herbier, il ne s’agit pas tant de débarrasser le cinéma d’une quelconque qualité artistique, mais plutôt de l’« exalter comme une force absolument

²⁹⁰ Cette implication des spectateurs dans l’évolution du cinéma sera une idée récurrente dans les articles de Germaine Dulac. Elle la reprendra notamment dans son article « **Quelques réflexions sur le “cinéma pur”** » (Dulac 1926 (2 juillet)) publié dans *Le Figaro*.

²⁹¹ Cette préoccupation, récurrente dans les articles et essais de Jean Epstein, se retrouve par exemple dans l’essai *Cinéma* (Epstein 1921a), ou encore dans l’article « Réalisation de détails » (Epstein 1922 (17 mars)).

neuve, absolument d'avenir » (s.a. 1923 (1^{er} juillet), p. 17) et ainsi, ne pas le rattacher à des formes artistiques traditionnelles.

Au moment de produire son article pour *Les Cahiers du mois*, Marcel L'Herbier est une figure qui compte dans le cinéma français, s'étant imposé avec des films comme *El Dorado* (1921) ou *L'Inhumaine* (1923)²⁹². Après quelques tentatives dans le domaine des lettres et l'écriture de scénarios²⁹³, il réalisera son premier long métrage *Rose-France*, en 1918. Il participera activement à la vie cinéphilique de son époque en présentant des conférences et en écrivant dans des revues spécialisées afin de défendre un cinéma fait de recherche et d'innovation²⁹⁴.

Alors que les articles de René Clair, Germaine Dulac, Jean Epstein et Marcel L'Herbier plaçaient le cinéma sur le terrain de l'art (pour en défendre ou en contester l'appartenance), l'article de Léon Moussinac, « **État du cinéma** » (**Moussinac 1925**), dénonce la domination de l'argent sur la création, et donc la mise en place d'un système dans lequel on fait principalement vivre le cinéma plutôt que de faire vivre ses créateurs²⁹⁵. En énonçant cet

²⁹² En 1921, il est d'ailleurs classé premier réalisateur français par les lecteurs de la revue de cinéma *Ciné pour tous* (30 décembre 1921).

²⁹³ Parmi les publications littéraires de Marcel L'Herbier, nous retenons un volume d'essais, ... *Au Jardin des jeux secrets* (1914) et la publication, en 1917, d'une pièce de théâtre, *L'Enfantement du mort. Miracle en pourpre noir et or*. Parmi ses scénarios, notons celui du film *Le Torrent* (1917), réalisé par Louis Mercanton et René Hervil.

²⁹⁴ Ces propos concernent les activités de Marcel L'Herbier dans les années 20 et 30. Il importe cependant de souligner qu'il aura un rôle de premier ordre dans le développement de la profession cinématographique, dans la mise en place des programmes d'enseignement du cinéma et dans la création d'institutions d'enseignement (fondation de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) en 1943).

²⁹⁵ « C'est qu'on veut vivre de lui [le cinéma] au lieu de le faire vivre. Tel est l'état présent du cinéma » (**Moussinac 1925, p. 217**).

état de fait, Moussinac souhaite dénoncer une situation freinant l'ascension du cinéma comme art, un art collectif et au caractère universel. Mais bien qu'entaché par les dictats économiques, il saura s'en extraire et enfin, devenir.

Le dernier texte des *Cahiers du mois* que nous examinerons est un article d'Émile Vuillermoz, « **Réalisme et expressionisme** [sic] » (Vuillermoz 1925), dans lequel il revient sur l'association entre art et cinéma. Célèbre critique musical avant de devenir, en 1916, un critique de cinéma au style et à la finesse d'analyse d'une remarquable richesse, Émile Vuillermoz a activement participé à la reconnaissance du cinéma comme art par le biais de ses chroniques produites pour le quotidien *Le Temps*, entre 1916 et 1942. Ces chroniques régulières s'attardaient non seulement à l'actualité cinématographique, mais à la description de différents aspects du film et du cinéma. S'intéressant à la technique cinématographique, Vuillermoz sera également attentif aux évolutions du média et aux conditions de productions des films. Véritable « écrivain de cinéma » (Heu 2012, p. 720), il fut « capable de rendre poétiques jusqu'aux discussions les plus techniques [...] » (Kohn 1996 (mars), p. 109).

Considérant que le cinéma est le septième art, Vuillermoz rappelle, dans son article, les arguments du *cinéma contre l'art* de Marcel L'Herbier, ainsi que ceux des « ennemis de l'art muet » (Vuillermoz 1925, p. 74). Soulignant l'influence du *caligarisme*²⁹⁶ sur la cinématographie française (en terme de recherches, d'expression et de style), il rejette et considère néfaste la fascination pour le cinéma américain. Pour Vuillermoz, l'intelligence et la

²⁹⁶ Le terme *caligarisme* est utilisé ici dans le sens proposé par Jean Giraud : « Désigne l'ensemble des tendances esthétiques inspirées du film *Caligari*, ainsi que le mouvement auquel ce film a donné naissance » (Giraud 1958, p. 57).

culture assurent une supériorité à la création artistique française et il est impératif, à ses yeux, d'en réinjecter l'essence dans cette nouveauté qu'est le cinéma²⁹⁷.

Les six articles examinés pour les besoins de nos analyses seront rédigés par des figures-clés du monde cinématographique des années 20, ayant, sans trop de succès²⁹⁸, tenté leur chance en littérature, mais ayant assurément trouvé leur voie dans le monde du cinéma. Les textes réunis dans le numéro double des *Cahiers du mois* expriment l'enthousiasme et la confiance mis dans ce septième art qui ne cessera de grandir, et affirment l'engagement pour la défense d'un art cinématographique autonome, possédant son propre langage et ses propres règles.

3. *Les Cahiers jaunes* (1932-1933)

Alors que le numéro double des *Cahiers du mois* de 1925 témoignait de l'espoir animant le milieu du cinéma, le numéro spécial des *Cahiers jaunes* de 1933 montrera des signes de désillusions et de déceptions à l'égard de ce nouveau média qui faisait tant rêver. Revue d'art et de littérature publiée par José Corti, *Les Cahiers jaunes* ne connaîtront que quatre publications, parmi lesquels un numéro spécial sur le cinéma²⁹⁹. Ce dernier numéro, dirigé par Claude Sernet, proposera des essais sur le cinéma écrits par Antonin Artaud, Benjamin Fondane, Roger Gilbert-Lecomte et Georges Neveux, des scénarios (« Le banquier ou la fortune est aveugle » de Georges Ribemont-Dessaignes ou encore, « Les abattoirs de la

²⁹⁷ « Tout notre effort devrait en effet tendre à faire entrer dans l'Art Silencieux, les éléments techniques qui ont assuré le succès de la pensée et de la culture européenne dans les autres arts. Favoriser l'évolution du décor dans le sens que nous venons d'indiquer nous permettrait de reconquérir sur tous les écrans du monde le prestige dont les puissants industriels de Los-Angeles [*sic*], nous ont très habilement dépouillés. Et l'on verrait s'écrouler bientôt un grand nombre de colosses aux pieds d'argile » (Vuillermoz 1925, p. 80).

²⁹⁸ Nous excluons cependant de cette remarque Émile Vuillermoz qui n'a pas tenté sa chance dans le domaine des lettres, mais s'est véritablement illustré en tant que journaliste culturel.

²⁹⁹ Le premier numéro avait pour titre « Prampolini et les peintres et sculpteurs futuristes italiens », le deuxième numéro portait sur les écrivains italiens contemporains, le troisième numéro s'intitulait « L'affiche peinture d'aujourd'hui », et le dernier numéro sur le cinéma, « Cinéma 33 ».

nuit » de Maurice Henry) et quelques photographies tirées de films de René Clair, Luis Buñuel, Jean Painlevé et Man Ray. Bien que la tonalité générale de ce numéro soit cynique et pessimiste à l'égard d'un cinéma « [s]ouffrant de tares congénitales multiples » (Les Cahiers jaunes 1933, p. 3), il dénote un intérêt persistant pour sa face cachée :

Pourtant, le Cinéma³⁰⁰ continue à nous intéresser par ce qu'il n'est pas, par ce qu'il a manqué d'être, pas ses possibilités éventuelles. Bien que sorti, à l'encontre de tous les rites et modes qualifiés, d'une tradition mercenaire et bâtarde, nous daignons lui supposer certaines vertus latentes qui, susceptibles de transporter son activité sur le plan de l'essentiel, seraient également en état de le classer parmi nos moyens familiers de connaissance. Car, si pauvre et avili qu'il puisse se montrer à l'heure actuelle, nous n'hésitons pas à croire qu'une destinée meilleure l'attend à un proche tournant de sa route (*ibid.*, p. 3-4).

Selon les rédacteurs des *Cahiers jaunes* qui sont, pour la plupart, des poètes fréquentant le groupe du Grand Jeu³⁰¹ et croyant au cinéma comme véhicule de rêves et instrument de la révolution culturelle³⁰², l'état du cinéma apparaît, quelques années après l'apparition du parlant, déplorable, et son avenir, incertain.

Parmi les essais proposés par la revue, le texte d'Antonin Artaud, « **La vieillesse précoce du cinéma** » (Artaud 1933), traite du « fonctionnement organique du cinéma »

³⁰⁰ Beaucoup d'auteurs font usage de la majuscule pour désigner le cinéma dans leurs textes, mais il est difficile de dire s'il y a véritablement un désir de personification de ce nouvel art, la typographie n'étant pas toujours fixe. Ceci étant, la fréquence de cette pratique nous fait dire qu'il y a malgré tout un désir de marquer son enthousiasme et son respect vis-à-vis du cinéma en utilisant une marque particulière pour le désigner.

³⁰¹ « Lancé par trois bacheliers brillants frais arrivés de Reims, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal et Roger Vailland, le "Grand Jeu" entre sur la scène parisienne avec panache et ferveur en 1928. Noyé dans la nébuleuse du surréalisme d'André Breton, c'est à pas feutrés qu'il en sort, trois ans et trois numéros plus tard, dans le silence de la drogue et des bifurcations » (Havard 2011). L'apparition de ce groupe « ami[s]-ennemi[s] » (Virmaux 1996, p. 11) des surréalistes fut brève, tout comme la revue qui lui était associée, *Le Grand Jeu*, qui n'a connu que trois numéros. Le numéro de 1933 des *Cahiers jaunes* constitue la dernière manifestation collective du groupe.

³⁰² Tel que l'indiquent Alain et Odette Virmaux dans leur ouvrage *Le Grand jeu et le cinéma*, les artistes et les poètes gravitant autour du groupe avaient mis beaucoup d'espoir dans le cinéma : « Jusqu'au début de 1930, elle fut [l'illusion d'un cinéma révélateur de la vie] nourrie par de nombreux artistes et poètes. Pour résumer leur vision : le cinéma, croyaient-ils, allait être l'outil privilégié d'une formidable révolution culturelle; il allait forger un nouveau "langage" (Daumal) et "promouvoir la vraie vie" (Breton); il tiendrait lieu de tout... Conception grandiose, quasi messianique, et qu'on ne retrouve pas seulement chez les surréalistes [...], mais chez les créateurs les plus divers et, à la limite, dans une bonne partie de toute une classe d'âge intellectuelle » (Virmaux 1996, p. 13).

(*ibid.*, p. 23) et de son comportement vis-à-vis du réel. Artaud en vient cependant à décrire une sorte de chant du cygne d'un septième art qui échouerait, avec l'avènement du parlant, à montrer « la poésie inconsciente et spontanée des images » (*ibid.*, p. 24). Au terme de son article, Artaud constate amèrement que ce que le cinéma laisse désormais voir n'est plus à la hauteur de révéler « les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui » (*ibid.*, p. 25).

La même déception est perceptible dans l'article de Benjamin Fondane, « **Cinéma 33** » (Fondane 1933), pour qui le cinéma, depuis qu'on lui a ajouté la parole, est devenu un monstre redirigé vers le théâtre. À son avis, le film muet a même disparu : « Le film muet est mort, pour toujours, comme le vieux fiacre. Ce n'est plus à présent qu'un souvenir » (*ibid.*, p. 14). De plus, l'argent a pris de plus en plus de place dans la création des films et est conséquemment devenu une entrave à la liberté. Le texte de Fondane ne laisse pas beaucoup de place à l'espoir, mais il n'en demeure pas moins porteur de quelques élans d'optimisme, produits par certains films (par exemple, *Hallelujah!* (1929) de King Vidor) réussissant à émerger du chaos dans lequel se noie le cinéma.

Le texte de Fondane se clôt malgré tout sur le regret de ne pas voir vieillir le cinéma et sur des interrogations quant à son avenir. L'article de Roger Gilbert-Lecomte, « **L'alchimie de l'œil, le cinéma, forme de l'esprit** » (Gilbert-Lecomte 1933), reconduit ces mêmes interrogations, mais son postulat diffère de celui d'Artaud ou de Fondane : pour Gilbert-Lecomte, le cinéma s'inscrit dans un milieu donné réunissant un faisceau d'impératifs politiques et sociaux, et il est l'instrument qui mènera à la révolution totale.

Animateur principal, avec René Daumal et Roger Vailland, du groupe Le Grand Jeu, et directeur de la revue du même nom, la carrière littéraire de Roger Gilbert-Lecomte fut brève, mais fulgurante, ponctuée d'expériences psychotropes et de poésie éveillée. Même s'il

ne cite, dans le texte proposé aux *Cahiers jaunes*, aucun titre de films, aucun réalisateur ou acteur/actrice, sa correspondance fait état d'une fréquentation des salles obscures³⁰³ et donc, d'une connaissance de l'actualité cinématographique de son temps. Comme les autres invités à s'exprimer sur l'état du septième art en 1933, Gilbert-Lecomte propose un article dans lequel il fait part de sa déception vis-à-vis des promesses du cinéma, sans pour autant le rejeter complètement. En effet, permettant « de ne pas désespérer de la naissance de cinéma » (*ibid.*, p. 31), trois types de films – les documentaires scientifiques³⁰⁴, les dessins animés et les films soviétiques – sont, selon lui, des « moyen[s] de recherches et d'expériences » menant vers « un mode de connaissance, une forme d'esprit » (*ibid.*, p. 28). Telle est donc la vocation du cinéma pour Gilbert-Lecomte, mais également pour certains artistes gravitant autour du Grand Jeu, au tout début des années 30³⁰⁵.

C. Les extraits de livres

1. *L'Art cinématographique (1926-1931)*

Alors qu'en 1925, *Les Cahiers du mois* avaient publié, dans un numéro double consacré au cinéma, une première série de conférences données par différentes personnalités du milieu artistique au Vieux-Colombier, la Librairie Félix Alcan proposera, dans huit

³⁰³ Voir Virmaux 1996, p. 19-20.

³⁰⁴ Au bas de la dernière page de l'article de Roger Gilbert-Lecomte, une photographie d'un film scientifique de Jean Painlevé (représentant une pince de crabe) nous laisse croire que c'est précisément ce genre de documentaire qui est porteur d'espoir.

³⁰⁵ Nous excluons de cette remarque, Roger Vailland, qui écrira plusieurs critiques de films pour *Paris-Midi* et *Paris-Soir*. N'ayant pas succombé aux enthousiasmes contagieux de ses contemporains à l'égard du septième art dans les années 20, il proposera des critiques précises sur la production des années 30, témoignant ainsi de l'actualité de son époque, et inévitablement, de sa propre cinéphilie. Voir Vailland 1999.

volumes³⁰⁶ publiés entre 1926 et 1931, une deuxième série de conférences, toujours prononcées à l'ancien théâtre de Jacques Copeau converti en salle de cinéma par Jean Tédesco en 1924. En tant que maison spécialisée en l'édition d'ouvrages universitaires, scientifiques et littéraires, la Librairie Félix Alcan offrira des publications susceptibles de renouveler la pensée contemporaine. C'est donc dans cette perspective qu'elle s'associera au Vieux-Colombier et au Ciné-Club de France pour constituer « une anthologie » de textes rédigés par « des acteurs essentiels du cinéma des années vingt [...] » (Brangé 2012, p. 139).

Parmi ces textes, nous retenons un article de Pierre Mac Orlan, « **Le fantastique** » (**Mac Orlan 1926**), dans lequel l'écrivain explique que le cinéma a la capacité de rendre compte du *fantastique social* de l'époque. Cette notion, que Mac Orlan pointe régulièrement sans pour autant la définir avec précision, peut être circonscrite en croisant les articles et romans écrits sur le sujet³⁰⁷. Ainsi, le fantastique social

[s]'incarne dans plusieurs personnages caractéristiques : l'aventurier, le vagabond, le soldat démobilisé, le déserteur, le meurtrier tourmenté par sa conscience, la fille de joie et quelques autres encore. Il a ses lieux de prédilection comme les villes portuaires, les bars à matelots, les gares, ou les ruelles sombres. Certains objets comme les masques, les fétiches, les mannequins ou les poupées de chiffon semblent favoriser sa matérialisation. Le fantastique social se développe dans des atmosphères spécifiques : au petit matin ou en pleine nuit, dans la lumière froide des réverbères et celle des publicités lumineuses. Les mauvaises conditions météorologiques – la

³⁰⁶ Les sujets traités dans les textes proposés dans *L'Art cinématographique* sont variés et tentent de rendre compte de la diversité des aspects et enjeux du cinéma de la fin des années 20. Pour le détail des textes contenus dans ces huit tomes, voir *L'Art cinématographique 1926-1931*. Nous avons effectué un choix de textes en fonction des critères de sélection énoncés plus tôt : le genre du texte (essai), son objet (réflexion sur le cinéma) et son instance productrice (écrivain s'étant illustré peu ou prou dans le champ littéraire). Nous avons également été guidé par différentes anthologies (Abel 1988a; Abel 1988b; Banda et Moure 2008; Banda et Moure 2011; Colpi 1947; Lapiere 1946; Lherminier 1960; L'Herbier [1946] 1977; Prieur 1993) et par les découvertes faites dans les fonds d'archives. Cependant, certains textes ont échappé à notre analyse (par exemple, « La poésie du cinéma » d'André Maurois), puisque découverts tardivement.

³⁰⁷ Notion au centre de l'œuvre de Pierre Mac Orlan, nous pouvons retrouver des fragments de définition du *fantastique social* dans les ouvrages suivants : les recueils d'essais *Masques sur mesure* (1965) et *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social* (2000) – recueil de textes de Pierre Mac Orlan réunis par Francis Lacassin –, les romans *Sous la lumière froide* (1927), *Le Quai des brumes* (1927), ou encore *Le Bal du pont du Nord* (1934).

brume, la pluie et le vent – sont propices à sa manifestation. Ce sentiment prolifère en temps de guerre ou de crise et se nourrit de misère humaine, de la faim, de la culpabilité, du mal-être et surtout de l'*inquiétude* qui est, selon Mac Orlan, l'élément séminal du fantastique social (Chéroux 2011, p. 13).

Dès lors, il semble que la littérature ait un rival dans ses tentatives de description et de captation du monde moderne. Le cinéma se présente alors comme « le seul art qui puisse rendre le fantastique social d'une époque de transition » (*ibid.*, p. 8-9), puisqu'il propose des modes d'expression mieux adaptés à ce monde de mouvement et de vitesse. Pour Mac Orlan, les meilleures illustrations de cette réalité se trouvent dans le cinéma allemand, dans des films comme *La Rue* (1923), *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1923) ou bien *Le Dernier des hommes* (1924). Cependant – et la réflexion est suffisamment rare dans les discours des écrivains de l'entre-deux-guerres pour qu'elle soit soulignée –, Mac Orlan estime que la fragilité de la pellicule de celluloïd empêche le cinéma de produire des films révélateurs de « sa véritable signification » (*ibid.*, p. 16) :

Dans quelques années, ce film [*La Rue*], aura rejoint les images de la mémoire aussi fragiles que ce ruban de celluloïd qui ne pourra même pas témoigner dans l'avenir d'un certain pittoresque de notre époque. Au bout de très peu de temps, les films se décomposent et retournent au néant : ils prolongent à peine la vie qui détruit aussitôt qu'elle enfante ses images (*ibid.*, p. 11).

Le *fantastique social*, terreau de l'inquiétante étrangeté freudienne, n'a pas encore, au cinéma, de matérialité immuable, et la précarité du support ne permet pas, selon Mac Orlan, d'inscrire les tentatives filmiques dans une quelconque éternité qui saurait capter l'imaginaire d'une époque.

Aux côtés de Mac Orlan, écrivain établi au moment où il publie « **Le fantastique** » dans *L'Art cinématographique*, nous retrouvons beaucoup de cinéastes déçus par les lettres et ayant trouvé leur voie dans le cinéma. Parmi eux, Germaine Dulac qui aux côtés, entre autres,

d'Abel Gance, réfléchit à l'état du cinéma, à son passé, son présent et son avenir. L'article qu'elle propose, « **Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale** » (Dulac 1927), dresse un panorama de l'évolution esthétique du cinéma, ponctué d'exemples de films appuyant son propos. Ainsi, elle parvient encore une fois à réfléchir au cinéma pur (qu'elle dit retrouver dans le documentaire), à l'essence du cinéma et à son pouvoir de suggestion.

De son côté, Abel Gance, dans « **Le temps de l'image est venu** » (Gance 1927), insiste sur le fait que l'art du cinéma deviendra le moyen de représenter les nouveautés et les « connaissances modernes » (*ibid.*, p. 85). Nouveau langage, il parviendra ainsi à faire penser avec plus de précisions et d'exactitude les spectateurs qui habitueront progressivement leur regard à ses propositions. Mais il lui manque encore quelque chose, une maturité, une souffrance qui éventuellement lui permettra de créer des chefs-d'œuvre et de former de grands artistes.

Alors que Dulac et Gance s'intéressent à la retranscription du monde moderne par le cinéma, Émile Vuillermoz, dans « **La musique des images** » (Vuillermoz 1927b), tout en rappelant que le cinéma est spécialement adapté aux réalités contemporaines, établit une série de rapprochements entre le cinéma et l'autre forme d'art dont il est un grand spécialiste, la musique. Ces associations « entre la plus âgée des Muses et la plus jeune » (*ibid.*, p. 46) permettent de nombreuses analogies entre l'assemblage des sons et celui des images afin de dégager les spécificités du septième art. Ces analogies sont aussi utilisées pour qualifier et penser le cinéma en termes musicaux : recours au lexique musical, création de périphrases pour aborder le cinéma, comparaison avec des pièces musicales et des musiciens. Par exemple, Vuillermoz croit que le cinéma devra éventuellement façonner des catégories cinématographiques, tout comme la musique possédant ses propres catégories : « Il faut qu'à

côté du cinéma anecdotique, se constitue tout un répertoire de cinégraphie pure correspondant à la musique de chambre, au quatuor, au trio, ou à la sonate » (*ibid.*, p. 63). Ainsi, selon Vuillermoz, en s’inspirant de son aînée, le cinéma parviendra progressivement à l’autonomie.

Les quatre textes sélectionnés ici proposent une réflexion ciblée sur l’art et l’esthétique du cinéma, sur son langage et ses potentialités créatives. Ils ne révèlent pourtant qu’un aspect des questionnements plus généraux soulevés par l’ensemble des textes réunis dans *L’Art cinématographique*. Mais en recoupant les considérations traitées dans d’autres textes de notre corpus, ils fournissent un éclairage supplémentaire sur la constitution d’une pensée plurielle du cinéma, développée par des écrivains, cinéastes et critiques de cinéma.

2. *Le Cinéma des origines à nos jours (1932)*

Troisième volume d’une série d’ouvrages sur les spectacles, *Le Cinéma des origines à nos jours* aura pour objectif de présenter « les thèses historiques [...], les théories des diverses écoles ainsi qu’un aspect de l’état scientifique et des coulisses du Cinéma » (*Le Cinéma des origines à nos jours 1932*, exergue). Dirigé par Henri Fescourt³⁰⁸, l’ouvrage fait appel à des collaborateurs gravitant dans différentes sphères pour traiter de plusieurs aspects du cinéma (technique, esthétique, économique, historique, etc.)³⁰⁹.

³⁰⁸ Cinéaste, Henri Fescourt a écrit un grand nombre de textes pour défendre sa conception du cinéma. Parmi ces textes, « L’idée et l’écran » (1925, en collaboration avec Jean-Louis Bouquet), un « plaidoyer pour un retour à la narration après les abus du “cinéma pur”, mais une narration en images usant des ressources propres du cinéma » (« Fescourt » dans Albera et Gili 2001, p. 186-188).

³⁰⁹ Par exemple, nous retrouvons au sommaire de l’ouvrage *Le Cinéma des origines à nos jours*, les noms de Georges-Michel Coissac, historien et critique de cinéma, Jean Comandon, médecin qui a été directeur du Laboratoire de biologie et de cinématographie scientifique, ou encore Gaël Fain, économiste ayant publié quelques livres sur le financement du cinéma et son exploitation.

Germaine Dulac, alors qu'elle a abandonné la réalisation de fiction pour se consacrer aux documentaires et aux actualités, proposera un texte, « **Le cinéma d'avant-garde** » (Dulac 1932), dans lequel elle effectuera un retour sur l'émergence de ce nouveau cinéma et sur son inscription dans la jeune histoire du septième art. Malgré l'« essor définitif de l'avant-garde » (*ibid.*, p. 360), elle précisera que le cinéma commercial a absorbé « [l]es apports de l'avant-garde, lentement et sans révolte » (*ibid.*, p. 361), menant paradoxalement à sa disparition, comme l'indique François Albera dans son article « Germaine Dulac et “l'essor définitif de l'Avant-garde” » (Albera 2006 (juin)). Ce texte de Dulac, s'inscrivant dans un projet éditorial de mise en lumière de l'état du cinéma en 1932³¹⁰, cherche avant tout à historiciser l'avant-garde, constatant qu'elle s'est développée en réaction au cinéma commercial pour, au final, s'y dissoudre dans une entreprise plus vaste de perfectionnement du cinéma.

En exposant certains textes publiés dans des revues ayant peu à voir avec le cinéma, et dans des numéros spéciaux et des ouvrages collectifs faisant du cinéma un sujet à part entière, nous avons souhaité montrer que le septième art envahira, au fil des années 20 et 30, différents organes de diffusion des idées. Que ce soit des écrivains confirmés ou des acteurs majeurs du milieu cinématographique, les prises de parole s'y manifesteront sous différentes

³¹⁰ « Cet ouvrage se propose donc d'exposer l'état du cinéma en 1932. Où en est-il de ses aspirations? Quelles directives et quelles conceptions s'affrontent? Quels courants psychologiques, esthétiques et financiers l'emportent, le mènent, ou peut-être l'égarent? » (Fescourt 1932, p. 5-6).

formes, apportant de nouveaux points de vue (Francis Carco, Roger Gilbert-Lecomte) et affinant des réflexions poursuivies dans différents lieux de diffusion (Germaine Dulac, Abel Gance).

Les textes issus des publications périodiques traités dans le précédent chapitre montrent également des variations d'opinion à l'égard du cinéma. Entre enthousiasme et ferveur – ce dont témoigne le numéro double de 1925 des *Cahiers du mois* – et déception et amertume – ce dont le numéro « Cinéma 33 » des *Cahiers jaunes* fait état –, les avis sur le cinéma changeront au fil de son évolution et de son histoire, renouvelant sans cesse et précisant régulièrement les réflexions à son sujet et montrant un discours en train de se développer.

Le domaine de l'édition ne sera pas hermétique à l'apparition du nouveau média et de l'intérêt qu'il suscite – dont la publication des volumes de *L'Art cinématographique* et de l'ouvrage collectif *Le Cinéma des origines à nos jours* témoigne. Les éditeurs s'intéresseront en effet au cinéma et proposeront assez tôt une grande diversité d'ouvrages sur le sujet, allant du manuel technique au recueil de textes critiques. Nous en verrons quelques exemples dans le chapitre suivant, exemples qui compléteront notre cartographie des lieux de publication, en illustrant à nouveau que l'entre-deux-guerres a vu poindre l'édification des discours sur le cinéma dans une série de dispositifs éditoriaux variés, relayant des prises de position fortes en faveur ou contre ce cinéma à cheval entre art et industrie.

CHAPITRE 6 : DU CÔTÉ DE L'ÉDITION

Avec le développement du cinéma apparaît un nouveau champ à investir par le domaine de l'édition. Dès lors, les livres de cinéma feront leur apparition et aborderont différents sujets, ce qui donnera naissance à de multiples types de publication : des manuels techniques et pratiques, des monographies, des essais théoriques, des scénarios, des biographies, tous participant à leur manière à la constitution d'une histoire plurielle du cinéma³¹¹.

Les premiers livres de cinéma sont essentiellement des manuels techniques, traitant du fonctionnement des appareils. En filigrane de cette production spécifique se dessine une première vague d'ouvrages historiques abordant le cinéma comme une invention scientifique et proposant une explication sur « le fonctionnement des appareils afin de mieux cerner les apports respectifs de chaque inventeur » (Gauthier 2007, p. 11). Aux côtés de cette histoire techniciste se développe une histoire cinéphile, relayée par des publications qui s'appliquent à aborder le cinéma comme un art et à réfléchir à ses potentialités esthétiques. Ces publications prennent généralement la forme d'essais et sont l'œuvre de spectateurs assidus pour qui l'expérience du cinéma est bien souvent une prise de position en faveur d'une forme de représentation révélatrice du monde moderne.

³¹¹ Christophe Gauthier, dans son article « Le cinéma : une mémoire culturelle » définit trois types d'histoire du cinéma : une histoire techniciste, dont l'ouvrage de Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours* (1925) serait le meilleur exemple, une histoire cinéphile, développée par Louis Delluc ou Léon Moussinac et qui trouverait son paroxysme dans l'*Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach (1935), et une histoire encyclopédique, dont Georges Sadoul serait le représentant par excellence. Voir Gauthier 2007.

Les livres présentés dans ce chapitre appartiennent à cette catégorie d'ouvrages par leur forme, leur sujet et la posture adoptée par leur auteur. Déclinaison de l'essai en ce qu'ils proposent des réflexions parcellaires et approximatives, et n'obéissent pas à une structure rigide, ils privilégient en effet une organisation sommaire, prenant compte du mouvement de la pensée. Les ouvrages sélectionnés portent inévitablement la marque de leurs auteurs, ces derniers reprenant parfois le style développé dans leur œuvre strictement littéraire : ce sera précisément le cas de Blaise Cendrars, Jean Epstein et Benjamin Fondane, qui ponctueront leurs réflexions d'éléments poétiques et enrichiront parfois leur propos de poèmes. D'autres auront recours au collage et reprendront dans un nouvel environnement des propos développés antérieurement (par exemple Louis Delluc). Quelle que soit leur approche, tous ces auteurs mettront leur plume au service de la défense d'une idée, une idée du cinéma pour la plupart, mais aussi une idée de la figure de l'artiste ou de la place de l'art dans le monde moderne.

Nous avons classé notre sélection selon quatre catégories témoignant de la diversité de leurs contenus. Bien que tous ces textes puissent être rassemblés sous la catégorie des genres de l'essai, nous avons souhaité détailler cette étiquette. Ainsi, nous retrouvons des essais réflexifs et/ou poétiques, rassemblant difficilement leur propos autour d'éléments ciblés, mais suggérant incontestablement un *état* de la pensée de leur auteur. À leurs côtés, des livres théoriques dont les auteurs cherchent à déployer des idées précises et scrupuleusement construites sur le cinéma tout en s'inscrivant toujours dans une errance réflexive. Troisièmement, des ouvrages qui se rapprochent de la biographie et du portrait (dans notre sélection, spécifiquement à celui de Charlie Chaplin), et finalement, des reportages (ici, sur les

États-Unis) qui, une fois repris en livre, constituent des photographies précieuses d'un milieu précis du cinéma.

Cette classification met également au jour une diversité de lieux d'édition (petite ou prestigieuse maison), sans qu'aucun ne se spécialise pour autant dans un type d'ouvrage spécifique. La consultation des revues spécialisées de cinéma nous indique qu'un effort publicitaire pour diffuser les publications de cinéma des collaborateurs des revues a été fait. Mais cet effort, somme toute assez faible, laisse de côté un grand nombre de livres. Nous pouvons cependant supposer que pour les écrivains associés à une maison d'édition particulière (le Mercure de France pour Georges Duhamel, Gallimard pour Joseph Kessel), le livre de cinéma est annoncé comme une nouveauté à intégrer dans l'ensemble de l'œuvre de son auteur. Réaliser une véritable cartographie de l'édition de cinéma dans l'entre-deux-guerres n'est pas envisageable à ce jour³¹². Il est cependant impossible de laisser de côté cette production témoignant toujours un peu plus de la place prise par le cinéma dans la vie culturelle et dans l'imaginaire des auteurs de l'entre-deux-guerres³¹³.

A. L'essai

Nous avons associé les textes de l'ensemble de notre corpus d'analyse aux genres de l'essai afin de qualifier une production textuelle très diversifiée, offrant de nombreux apports réflexifs sur le cinéma selon une multitude de modalités expressives. Au sein de ce

³¹² Il n'existe pas d'ouvrages exhaustifs sur l'édition de cinéma. L'article d'Emmanuelle Toulet pour l'*Histoire de l'édition française* (Toulet 1991) complète certains jalons posés par l'ouvrage *Cinéma pleine page* (Lherminier 1985), mais demeure insuffisant. Le chantier est immense et bénéficiera certainement des avancées dans le domaine de la recherche sur l'édition. Voir Kalifa *et al.* 2011.

³¹³ Nous adopterons dans ce chapitre un classement différent de celui des chapitres précédents : nous présenterons les ouvrages du corpus de manière chronologique et non pas en fonction des maisons d'édition les ayant publiés. Les informations à ce sujet sont beaucoup trop lacunaires pour envisager un classement exact et fiable par lieu d'édition.

groupement de textes auxquels nous avons apposé une étiquette générique globalisante, réunissant des écrits influencés par l'écriture journalistique, des textes brefs et d'autres plus longs, nous retrouvons de véritables essais, pensés comme tels, autonomes, privilégiant la réflexion par le biais de formes parfois hybrides et publiés grâce au soutien d'éditeurs avisés.

1. *Photogénie* (1920, Louis Delluc)³¹⁴

Publié en 1920 par Maurice de Brunhoff³¹⁵, *Photogénie* (Delluc [1920] 1985) est le deuxième livre de cinéma publié par Louis Delluc³¹⁶. Au moment de sa sortie, Delluc, en passe de devenir un réalisateur estimé³¹⁷, est un cinéphile actif et militant, et un critique de cinéma réputé. En rassemblant principalement des articles parus dans le quotidien *Paris-Midi*, ainsi que quelques textes publiés dans la revue de cinéma *Le Film*, *Photogénie*, sans développer de véritable théorie sur le sujet, explore cette caractéristique précise du cinéma en

³¹⁴ Nous n'avons pu consulter la version originale de *Photogénie*. Nous nous référons donc à l'édition qu'en a faite Pierre Lherminier dans le premier tome des *Écrits cinématographique* de Louis Delluc (Delluc 1985).

³¹⁵ Maurice de Brunhoff lancera la revue *Comœdia illustré* en décembre 1908, à laquelle Louis Delluc collaborera plusieurs années. De 1910 à 1914, Delluc proposera principalement des articles sur le théâtre et les spectacles (music-hall, danse, etc.) et dans sa deuxième phase de collaboration (1919-1921), il introduira le cinéma dans la revue et en fera la critique régulièrement. Il est difficile de trouver des informations précises sur la maison d'édition M. de Brunhoff; nous savons cependant qu'elle a œuvré principalement dans les années 10 et 20, et s'est spécialisée dans l'édition littéraire, ainsi que dans l'édition d'ouvrages sur les arts et les spectacles.

³¹⁶ En 1919, Louis Delluc a publié un premier ouvrage sur le cinéma, *Cinéma et Cie – Confidences d'un spectateur*, aux éditions Grasset, regroupant certains de ses articles publiés préalablement dans *Le Film* et dans *Paris-Midi*.

³¹⁷ Les premiers pas de Louis Delluc vers la réalisation s'effectueront en tant que scénariste pour le film de Germaine Dulac, *La Fête espagnole* (1919). Il se lancera ensuite dans la mise en scène en 1919 avec *Fumée noire* et en 1920, avec *Le Silence*. Sa carrière de réalisateur se poursuivra jusqu'à sa mort, en 1924, avec des films comme *Fièvre* (1921), *La Femme de nulle part* (1921) et *L'Inondation* (1923). L'hommage que Daniel Rops rend à Louis Delluc dans le numéro double des *Cahiers du mois* de 1925 témoigne de l'estime portée au critique et au cinéaste dont la mort prématurée (à 34 ans) met un terme aux promesses exprimées dans ses films : « Et ses précédentes bandes nous avaient assuré en une croyance définitive dans son talent. C'est à tout cela qu'il faut renoncer, alors que nous ne voyons pas en France, un seul homme capable de le remplacer [...] » (Rops 1925, p. 231).

la déclinant selon différents aspects, traités en vingt-sept sections³¹⁸. En détaillant ces aspects (par exemple, la lumière, le décor, les accessoires, la musique, etc.) et en indiquant s'ils sont photogéniques ou non, Delluc tente de circonscrire une notion bien floue, mais néanmoins centrale de la réflexion sur le cinéma et sur sa définition dans les années 20³¹⁹.

Le livre de Delluc est construit comme si les titres de chaque section constituaient des indicatifs théoriques à traiter, précisant des éléments qu'on peut considérer « fondamentaux » à une certaine vision du cinéma. Mais en même temps, les films et les projets des cinéastes cités sont les leviers pour la réflexion. Ainsi, dans la section « L'algèbre de la lumière » (*ibid.*, p. 38-39), il n'est pas directement question de la lumière, mais plutôt de la lumière dans certains films d'Abel Gance (*J'Accuse* (1918), *Mater Dolorosa* (1917), *La Zone de la mort* (1917) et *La Dixième symphonie* (1918)) afin de démontrer par l'exemple certaines possibilités esthétiques des jeux de lumière.

Au final, Delluc ne resserre pas sa pensée autour de la seule notion de photogénie. Par le biais d'une construction hybride et en combinant éléments théoriques et réflexifs, critiques et fictifs, le livre de Delluc, une des premières propositions réflexives sur le cinéma dans le paysage éditorial français, désigne une notion précise, centrale à la cinéologie des années 20. À l'aide d'exemples (titres de films, noms d'acteurs/actrices, noms de réalisateurs) et en se servant de sa propre expérience de critique-spectateur pour appuyer son propos, Delluc donne à lire un essai traitant d'un élément de définition du cinéma en l'explorant par le biais de différents angles, sans pour autant le figer une fois pour toute.

³¹⁸ Parmi ces sections, nous en retrouvons une intitulée « Un studio ». Tout en traitant des interactions dans ce lieu de fabrication du cinéma, Delluc a ici recours à la fiction, développant une sorte de conte cinématographique, comme il en écrira d'autres dans *La Jungle du cinéma* (Delluc 1921).

³¹⁹ Nous reviendrons en détail sur cette caractéristique du cinéma dans le chapitre 10 : Définir le cinéma.

2. *Cinéma*³²⁰ (1921, Jean Epstein)

Quelques mois après avoir publié un premier livre, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (Epstein 1921b)³²¹, aux éditions de La Sirène en avril 1921, Jean Epstein fait paraître *Cinéma* (Epstein 1921a). La maison d'édition de La Sirène, fondée en 1917 par Paul Laffitte (qui avait initié, en 1908, la Société du film d'Art³²²), deviendra un pôle de publication important des années 20. Sensible au cinéma³²³, La Sirène éditera des poètes modernes (Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, etc.) et rééditera des textes d'auteurs classiques (André Chénier, Blaise Pascal, François Villon, etc.). Permettant aux écrivains des collaborations avec des artistes et offrant des publications illustrées (dessin, collages, gravures, etc.), la maison d'édition cherchera à renouveler l'art du livre en proposant des objets esthétiquement audacieux³²⁴. Blaise Cendrars sera sollicité très peu de temps après la création de la maison d'édition pour en devenir le directeur littéraire (il le restera jusqu'en

³²⁰ *Cinéma* de Jean Epstein a traversé l'histoire sous le titre *Bonjour Cinéma*. Nous utiliserons cependant son titre original, tel qu'utilisé dans les textes de l'époque y faisant allusion et tel que référencé dans le catalogue des éditions de la Sirène. Voir Fouché 1984, p. 403.

³²¹ Dédié à Blaise Cendrars, cet ouvrage portait sur la littérature moderne et sur les nouveaux modes de perception que le monde moderne induit. Jean Epstein, estimant que « [l]e cinéma sature la littérature moderne » (Epstein 1921b, p. 169), proposait, dans un chapitre consacré au cinéma (*ibid.*, p. 169-180) de superposer et de mélanger les esthétiques respectives des deux formes d'art.

³²² L'implication de Paul Laffitte dans le milieu du cinéma ne s'est pas restreinte au Film d'Art : « En 1907, Paul Laffitte a investi dans la Compagnie des cinématographes Théophile Pathé et dans la Compagnie des Cinéma-Halls, qu'il dirige avec son frère Léon. Les Cinéma-Halls exploitent plusieurs salles, dont l'Hippodrome de la place Clichy reconverti par leurs soins en salle de cinéma » (Carou 2008). C'est à cet emplacement que Léon Gaumont installera le siège de sa société et édifiera, en 1911, le Gaumont-Palace.

³²³ Le septième art est entré à La Sirène en 1919 par la poésie, avec *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* de Blaise Cendrars et Fernand Léger. Quelques mois plus tard, Max Jacob proposera un recueil de portraits, *Cinématoma* (1920), et en 1921 paraîtront les contes cinématographiques de Louis Delluc dans *La Jungle du cinéma*.

³²⁴ Le catalogue de La Sirène fait état de nombreux exemples de ce type parmi lesquels nous pouvons citer le poème cinématographique de Blaise Cendrars illustré par Fernand Léger, *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* (1919) ou encore, la réédition, en 1920, des *Contes de fées* de Charles Perrault, accompagnés de dessins de Lucien Laforge.

1919) et, après avoir rencontré Jean Epstein qui avait sollicité son avis pour le manuscrit de *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, il décidera de publier le jeune auteur.

Texte hybride, associant poésie et théorie, illustrations typographiques et collages – ces deux derniers éléments étant réalisés par l'auteur lui-même et par l'illustrateur Claude Dalbanne –, *Cinéma* constitue le premier essai sur le cinéma d'Epstein. La partie essayistique du texte offre des jalons réflexifs majeurs, permettant la mise en place de bases théoriques novatrices, en prise avec les préoccupations esthétiques d'Epstein³²⁵. Cette partie se compose de trois articles préalablement publiés dans différentes revues : « Ciné mystique »³²⁶ et « Le sens 1 bis »³²⁷, tous deux parus dans la revue de cinéma *Cinéa*, et « Grossissement »³²⁸, publié dans *Le Promenoir*, petite revue d'avant-garde lyonnaise dirigée par Epstein³²⁹. Malgré quelques différences entre les textes d'origine et leur reprise, les essais présentés dans *Cinéma* développent une sorte de philosophie du cinéma au cœur de laquelle se trouvent la photogénie et le gros plan, et mettent de l'avant les ambitions d'Epstein pour le cinéma.

La forme proposée est aussi représentative d'une pratique cinéphilique singulière puisque l'ouvrage se présente comme la mise en scène d'une expérience de spectateur de cinéma, transformée en une expérience de lecture : on commence par un *programme* annonçant les différentes parties du livre, une répétition du mot *sensationnel* annonçant l'entracte et, au terme de l'ouvrage, les mots *bonsoir* et *merci* sur fond de pellicule noire,

³²⁵ *Cinéma* est rarement abordé dans son ensemble. Jean Epstein avait d'ailleurs demandé que soient supprimés, dans les rééditions du texte, les poèmes qui l'accompagnaient, considérant ces derniers comme des brouillons inaboutis. Pourtant, c'est précisément cet entrelacement de poèmes, d'illustrations et de textes théoriques qui compose ce que Francis Ramirez, dans son article « Jean Epstein, poète », appelle une « cantate à la gloire du cinéma » (Ramirez 1998, p. 22).

³²⁶ *Cinéa* (10 juin 1921), n° 6, p. 12.

³²⁷ *Cinéa* (22 juillet 1921), n° 12, p. 13-14.

³²⁸ *Le Promenoir* (février 1921), n° 1.

³²⁹ Voir Bonnike et Massuard 1989-1990.

marquant la fin du film – la fin du livre. Ce parcours de spectateur/lecteur, accompagné de nombreuses illustrations autour de cinq figures d'acteurs (Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Sessue Hayakawa, Alla Nazimova et Charles Ray), est également caractérisé par une pluralité de formes (poésies et essais) permettant d'imaginer le passage de l'écran au texte.

Avec *Photogénie* de Louis Delluc, *Cinéma* sera l'autre grand livre de cinéma du début des années 20. Bien que l'essai d'Epstein s'articule autour de plusieurs composantes qui en font à la fois un livre de cinéma et une œuvre littéraire, les deux ouvrages seront présentés comme des incontournables du « répertoire du cinéphile »³³⁰. Ensemble, ils marqueront non seulement la réflexion de leurs auteurs sur le cinéma, mais ils agiront également comme point de départ pour la prise de conscience des potentialités esthétiques du cinéma.

3. *L'ABC du cinéma* (1926, Blaise Cendrars)

Publié dans la série « Tout autour d'aujourd'hui » aux éditions des Écrivains réunis³³¹, *L'ABC du cinéma* (Cendrars 1926) est le premier essai de Blaise Cendrars sur le cinéma. À cette époque, Cendrars est un écrivain reconnu³³², aux activités multiples. Il sera

³³⁰ Dans son « Répertoire du cinéphile » de juillet 1923, *Ciné pour tous* présente les sujets traités par la revue et recense quelques titres de livres de cinéma. Ces derniers sont présentés selon trois catégories (technique, art, divers) : *Photogénie* de Louis Delluc et *Cinéma* de Jean Epstein y apparaissent dans la section « Art », aux côtés d'autres titres de Delluc (*Cinéma et Cie*, *Charlot*, *Drames de cinéma*) et du livre de Philippe Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, publié en 1923 aux éditions Payot.

³³¹ Nous avons peu d'information sur cette maison d'édition, si ce n'est qu'elle a été fondée en 1925 par Armand Henneuse et a publié de nombreux écrivains proches des avant-gardes littéraires (Louis Aragon, Paul Éluard, Blaise Cendrars, etc.). Les Écrivains réunis publieront également, en 1926, le livre de Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna* (Epstein [1926] 1974). Dans *French Film Theory and Criticism : A History/Anthology, 1915-1960*, Richard Abel indique que la maison d'édition est associée au Parti communiste. Voir Abel 1988b.

³³² Il a, entre autres, publié d'importants textes de son œuvre poétique (comme *Les Pâques* (1912), *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919), *Kodak* (1924)) et a amorcé sa carrière de romancier avec des textes comme *J'ai tué* en 1918 et surtout, *L'Or, la merveilleuse histoire du Général Johann August Suter* (1925), son premier grand succès international.

directeur littéraire des éditions de La Sirène de Paul Laffitte de 1917 à 1919 et, par le biais de ce dernier, rencontrera Abel Gance dont il sera l'assistant pour les films *J'Accuse*³³³ (1918) et *La Roue* (1921).

Le cinéma aura une place importante dans la vie de Cendrars dans les années 10 jusqu'au milieu des années 30. Après une phase d'enthousiasme traduite par des textes poétiques à l'ambition filmique (comme *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) et *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* (1919)) et une période d'engagement dans la pratique du cinéma auprès d'Abel Gance³³⁴, Cendrars se détournera progressivement du septième art après son reportage de 1936 sur Hollywood (***Hollywood, la Mecque du cinéma*** (Cendrars [1936] 2001)).

La version finale de ***L'ABC du cinéma*** sera publiée en 1926, mais l'essai de Cendrars connaîtra une première publication en 1919, dans *Les Hommes du jour*³³⁵ et en 1921, dans *Le Promenoir*. La version de 1926, largement augmentée, se présentera comme un texte manifeste à la facture poétique, réclamant pour le monde nouveau se déployant sous les yeux de l'homme moderne, un langage capable d'en traduire les mouvements. Ce langage sera le cinéma, agent d'une révolution qui se déploiera en quatre temps (selon le début d'abécédaire proposé par Cendrars (***ibid.*, p. 23-24**)) : A – sur le terrain, B – dans les salles, C – sur la terre et Z – au fond du cœur. Ainsi, le cinéma représentera le mouvement du monde (A – sur le terrain), dialoguera avec un spectateur mobile (B – dans les salles), façonnera son imaginaire

³³³ Blaise Cendrars apparaît également comme figurant dans le film d'Abel Gance, en tant que mutilé de guerre.

³³⁴ Blaise Cendrars s'essaiera aussi à la réalisation, en 1921, avec *La Vénus noire* (un projet qui ne connaîtra pas de suite) et il proposera, en 1923, une sorte de *making-off* du tournage de *La Roue*.

³³⁵ Publication hebdomadaire à tonalité libertaire, présentant des dessins et des caricatures d'Aristide Delannoy.

au-delà des frontières (C – sur la terre) et s’installera définitivement dans les habitudes des jeunes générations (Z – au fond du cœur)³³⁶.

4. *Le Cinématographe vu de l’Etna* (1926, Jean Epstein)³³⁷

Deuxième essai important sur le cinéma rédigé par Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l’Etna* (Epstein [1926] 1974)³³⁸ regroupe plusieurs textes de provenance variée³³⁹. Composant les cinq parties de l’essai, ces textes sont à recouper avec d’autres publications d’Epstein, par exemple avec « **Le regard du verre** » (Epstein 1925) paru en 1925 dans le numéro double sur le cinéma des *Cahiers du mois*. Nous retrouvons à nouveau dans *Le Cinématographe vu de l’Etna* les préoccupations d’Epstein pour la photogénie – qu’il se risque à définir un peu plus précisément qu’ailleurs³⁴⁰ – ainsi que son admiration pour le personnage de Charlot³⁴¹. À cela s’ajoutent d’autres éléments caractéristiques de la pensée

³³⁶ Le petit tirage du livre de Cendrars (550 exemplaires) ne permet pas de s’avancer sur la diffusion des idées qui y sont proposées. Jean Prévost parlera – sans le nommer – de *L’ABC du cinéma* dans son article de janvier 1927, « **Le cinéma et la critique** », en l’incluant dans un ensemble de productions sur le cinéma proposées par les éditeurs. Difficile de dire quel a été le rayonnement d’un tel texte, mais il possède la signature poétique de Cendrars et se veut une tentative originale de parler du cinéma.

³³⁷ Nous n’avons pu consulter la version originale du *Cinématographe vu de l’Etna*. Nous nous référons donc à l’édition qu’en a faite Pierre Lherminier dans le premier tome des *Écrits sur le cinéma* de Jean Epstein (Epstein 1974).

³³⁸ Le texte original a été publié aux éditions Les Écrivains réunis.

³³⁹ S’ouvrant sur un texte biographique sur un voyage en Sicile et sur l’irruption de l’Etna (paru dans *Cinéa-Ciné pour tous réunis* (15 avril 1926), n° 59, p. 9-10), l’ouvrage de Jean Epstein reprend ensuite une conférence prononcée au Salon d’Automne de 1923, « De quelques conditions de la photogénie ». La deuxième partie, « Langue d’or », a été publiée une première fois en décembre 1922, dans *La Revue mondiale*; la troisième partie, « L’élément photogénique » reprend une conférence donnée au Club des Amis du Septième Art (CASA) en avril 1924; la quatrième partie, « Pour une nouvelle avant-garde » reprend une conférence donnée au Vieux-Colombier en décembre 1924; la cinquième partie, « Amour de Charlot » semble avoir été spécifiquement rédigée pour *Le Cinématographe vu de l’Etna*. Nous renvoyons ici aux références données par Pierre Lherminier dans son édition des *Écrits sur le cinéma* de Jean Epstein (Epstein 1974). Nous précisons également que des éléments de la conférence du CASA, « **L’élément photogénique** », ont été publiés dans *Cinéa-Ciné pour tous réunis* en mai 1924. Cet article (Epstein 1924) – intégré à notre corpus d’analyse – est substantiellement différent de sa reprise, quelques années plus tard, dans *Le Cinématographe vu de l’Etna*.

³⁴⁰ « J’appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n’est pas majoré par la reproduction cinématographique n’est pas photogénique, ne fait pas partie de l’art cinématographique » (Epstein [1926] 1974, p. 137).

³⁴¹ « Je l’aimais comme un vice » (Epstein [1926] 1974, p. 151), écrira-t-il.

epsteinienne, par exemple, une réflexion sur la définition et la signification du cinéma (langage, mobilité, espace-temps, poésie, etc.), et sur la recherche d'une nouvelle grammaire pour le cinéma.

En 1926, le cinéma est toujours, pour Epstein, porteur d'espoir³⁴², malgré les difficultés rencontrées pour le faire accepter comme art. Ses défenseurs doivent donc encore militer pour son existence, creuser les différences qu'il entretient avec les autres arts (principalement, le théâtre et la peinture), cesser d'abuser de procédés mécaniques³⁴³ et accéder à « la photographie des illusions du cœur » (**Epstein [1926] 1974, p. 150**). Ce deuxième essai sur le cinéma fournit à Epstein l'occasion d'approfondir son propos et de l'inscrire au cœur des préoccupations des écrivains de cinéma qui cherchent de plus en plus, au milieu des années 20, à concentrer leurs idées et à systématiser leur pensée.

5. « 2x2 » (1928, Benjamin Fondane)

Texte introductif à *Trois scenarii – cinépoèmes*³⁴⁴, publié en 1928 aux Documents internationaux de l'Esprit nouveau, il est difficile de dire avec précision dans quel canal de diffusion « 2x2 » (**Fondane 1928**) a circulé³⁴⁵. La préface de ce livre, présentant trois ciné-poèmes (« Paupières mûres », « Barre fixe » et « Mtsasipol ») accompagnés de deux photographies de Man Ray, peut cependant être isolée de ses autres textes et examinée de

³⁴² « C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir » (**Epstein [1926] 1974, p. 142**).

³⁴³ « Parmi ces procédés comptons principalement la suppression du sous-titre, le montage accéléré, l'importance et l'expressionnisme du décor » (**Epstein [1926] 1974, p. 147**).

³⁴⁴ Il s'agit du premier ouvrage rédigé en français par Benjamin Fondane.

³⁴⁵ Il existe bien une publication – faisant d'ailleurs suite à la revue *L'Esprit nouveau* (1920-1925) – intitulée les *Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, mais elle n'a été éditée qu'une fois en 1927, et sa consultation ne révèle aucun texte de Fondane. Du reste, nous avons examiné le texte de Benjamin Fondane dans sa version originale, une plaquette éditée rue Monge, à 29 exemplaires... ce qui nous porte à croire que l'ouvrage est resté confidentiel et n'a sans doute circulé que dans un milieu d'artistes avant-gardistes très restreint.

manière autonome puisqu'elle constitue un exemple d'essai sur le cinéma, mêlant poésie et considérations sur les capacités du nouvel art. Bien que « **2x2** » introduise trois scénarios *intournables* selon Fondane, cette préface se distancie, dans sa première partie, des interactions possibles entre littérature et cinéma.

Pour Fondane, le cinéma est le véritable traducteur du monde moderne et il possède ainsi les aptitudes nécessaires pour appréhender les nouveautés, en transposant, mieux que la vie, l'intensité de la réalité. Fondane établit également une distinction entre la machine (l'appareil, l'objectif) et le langage, considérant cette dualité comme antinomique. Il estime cependant que l'espace d'un moment, le langage saura reprendre le dessus en permettant une réunion avec la machine, avant de s'en dissocier à nouveau.

6. Cinéma (1929, Alexandre Arnoux)

Critique de cinéma prolifique, Alexandre Arnoux publie, en 1929, *Cinéma (Arnoux 1929)*, aux éditions G. Crès et Cie. Fondée en 1918, cette deuxième maison d'édition de Georges Crès publiera de nombreuses études sur l'art³⁴⁶ et sera un des lieux de croisement des idées du début du siècle. À partir de 1923, les éditions de La Sirène étant en difficulté, elle en assurera la diffusion de certains ouvrages.

Le livre d'Alexandre Arnoux se présente comme un recueil de réflexions personnelles et comme la « chronique d'un esprit [...] attentif, curieux, lourd de bonne volonté et d'erreur » (*ibid.*, p. 5). Sans aucune visée totalisante, son attention se porte précisément sur le cinéma

³⁴⁶ Les quatre premiers volumes de l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure seront réédités en 1921, aux éditions G. Crès et Cie. La maison proposera également une « Collection de l'Esprit nouveau », s'associant à la revue dirigée par Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret.

muet, sur un « temps où l'écran n'avait pas encore appris à parler » (*ibid.*)³⁴⁷. Arnoux a côtoyé de près le cinéma de cette époque et en a régulièrement rendu compte, entre autres dans les *Nouvelles littéraires* (de manière régulière de 1928 à 1936) et dans *Pour vous*³⁴⁸. Lorsque sort *Cinéma*, il a déjà publié un recueil de poésie, un certain nombre de romans et a participé à quelques films en tant qu'adaptateur ou scénariste³⁴⁹.

Le livre d'Arnoux, présenté dans la collection « Maîtres et jeunes d'aujourd'hui » se compose de dix chapitres illustrés de lithographies d'André Foy. Des aspects de l'expérience du cinéma peu traités dans les publications contemporaines sont abordés, ce qui offre une réflexion contrastée par rapport à ce qui s'écrit sur le sujet. Arnoux centre en effet son propos autour du lieu de cinéma, de la salle, de son ambiance et des habitudes des spectateurs. Il offre d'ailleurs, dans un chapitre précisément intitulé « Topographie », un panorama des salles de cinéma parisiennes (de la périphérie aux grandes salles du centre de la ville) en insistant sur deux exemples : le Vieux-Colombier, qui a conservé le public de l'époque de Jacques Copeau, un public qui a quelque chose « de littéraire, d'universitaire, de diplômé » (*ibid.*, p. 46), et le Studio des Ursulines, « salle charmante, exigüe, incommode, qui n'a de moderne qu'un bar » (*ibid.*, p. 49) et qui accueille un public « si naïvement compliqué » (*ibid.*, p. 51). À ces chapitres se joignent un chapitre explorant la dimension collective du cinéma, un inévitable chapitre sur Charlot/Charlie Chaplin, et deux chapitres plus personnels, l'un proposant une

³⁴⁷ En 1946, Alexandre Arnoux consacrera un autre livre au cinéma dans lequel il traitera du muet et du parlant (*Du muet au parlant. Souvenirs d'un témoin*).

³⁴⁸ Hebdomadaire de cinéma s'adressant au grand public et fondé en 1928, Alexandre Arnoux en sera le rédacteur en chef. Nino Frank, Jean-George Auriol et René Clair feront également partie du comité de rédaction.

³⁴⁹ Alexandre Arnoux publiera le recueil de poésie *L'Allée des Morts* en 1906, et dans les années 20, les romans *Indice 33* (1920) et *Le Chiffre* (1926). Il adaptera le roman *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo pour le film éponyme réalisé en 1914 par André Antoine et Albert Capellani. Il sera aussi scénariste pour *L'Âtre* (1922) et *Maldone* (1927). Il poursuivra ses expériences dans les années 30 auprès de George Wilhelm Pabst (pour, par exemple, *L'Atlantide* (1932)) ou encore, de Jacques Feyder (*La Loi du Nord* (1939)). Il sera également dialoguiste pour le film de Marcel L'Herbier, *Les Derniers jours de Pompei*, en 1948.

correspondance imaginaire adressée au Chevalier Wolfgang Hiéronymus von Katzengepaeck par le père Athanase Kircher (l'inventeur de la lanterne magique), et un second, sorte d'adresse à Dieu, dans lequel l'auteur parle de l'élévation que peut procurer le cinéma. L'ensemble du livre d'Arnoux présente, au final, les réflexions d'un spectateur qui a non seulement vécu des expériences variées par le biais des images projetées, mais qui les a couplées à celles vécues dans les lieux de projections.

B. Le livre théorique

Bien qu'associé de près à l'essai, le livre théorique se distingue par sa capacité à rassembler des idées autour d'un fil conducteur. Ainsi, des éléments théoriques précis peuvent être développés, témoignant d'une vision d'ensemble des possibilités du cinéma. Cette catégorie, soulignant la prépondérance du théorique sur le réflexif, n'est opératoire qu'à titre indicatif puisqu'il demeure difficile de départager des propos participant à la fois de la réflexion sur le cinéma et de sa théorisation, les deux catégories s'alimentant en permanence.

1. *Naissance du cinéma* (1925, Léon Moussinac)³⁵⁰

Rassemblant des idées disséminées dans ses articles publiés dans *Cinémagazine*, *L'Humanité* et le *Mercur de France*, Léon Moussinac propose, avec *Naissance du cinéma* (Moussinac [1925] 1983), un essai en trois parties développant certains éléments théoriques, effectuant un bilan de différentes cinématographies et s'intéressant à des éléments périphériques aux seuls films et langage cinématographique. Son livre, publié aux éditions

³⁵⁰ Nous n'avons pu consulter la version originale de *Naissance du cinéma*. Nous nous référons à la réédition qui en fut faite en 1983, aux éditions d'Aujourd'hui.

J. Povolozky³⁵¹ en 1925, répond à un besoin que Moussinac avait lui-même formulé en 1923, dans son article « Théorie du cinéma » (Moussinac 1923 (1^{er} juillet)), en affirmant que « bien peu se sont appliqués à la recherche des lois qui sont à la base de cet art embryonnaire appelé à un rayonnement considérable [...] » (*ibid.*, p. 8).

Pour Moussinac, l'homme moderne croit au mouvement et le cinéma a les capacités d'exprimer cette nouvelle confiance. Mais pour cela, le cinéma, art populaire et donc, art des foules, doit se libérer des chaînes qui le retiennent au capitalisme³⁵² pour ensuite fixer le langage cinématographique. Moussinac donne des exemples de ces *étapes* en fournissant une liste de titres de films qui pourront être retenus comme des classiques du cinéma des années 10 et 20³⁵³, tous pays confondus. Puis, il énonce une série de conceptions théoriques concernant la photogénie, les genres (poème cinématographique, ciné-roman, film-musical, etc.) et la technique (les fondus, les caches, les dégradés, les ralentis, etc.). Il en vient ensuite à aborder la « naissance pratique » (**Moussinac [1925] 1983, p. 57**) du cinéma en parlant du décor, des costumes, de l'interprétation et de l'éclairage. Il double ses développements d'une série de remarques sur le rythme (avec des explications très scientifiques et une série de schémas expliquant son propos) et sur les sous-titres, pour lesquels il fournit des exemples quant à la disposition et à la grandeur des lettres à utiliser à l'écran.

La deuxième partie du livre de Moussinac propose un survol des cinématographies américaine, suédoise, française et allemande, et se termine par un bilan général sur l'état du

³⁵¹ Jacques Povolozky, fondateur des éditions J. Povolozky était « intégré aux groupes moteurs de son époque, depuis les cubistes jusqu'à dada » (Dussert 2009 (septembre)). Sa maison d'édition, à laquelle une galerie d'art, La Cible, était associée, sera l'administratrice de la revue de Ricciotto Canudo, *La Gazette des sept arts*, dont elle s'occupera également de la publicité.

³⁵² « Il [le cinéma] n'atteindra vraiment ses perfections que dans l'indépendance d'un état social meilleur » (**Moussinac [1925] 1983, p. 16**).

³⁵³ Parmi ces titres, nous retrouvons *Forfaiture* (1916), *Les Proscrits* (1917), *El Dorado* (1921), *Fièvre* (1921), *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), *Cœur fidèle* (1923) et *La Nuit de la Saint Sylvestre* (1923).

cinéma. Le verdict de Moussinac est clair : en 1925, le cinéma traverse toujours une crise de qualité et les espoirs, dont sont porteurs des cinéastes comme Germaine Dulac et Jean Epstein, disparaissent derrière les ambitions des sociétés de production et des exploitants.

La dernière partie de *Naissance du cinéma* présente une série d'observations sur des éléments connexes au film : par exemple, les exploitants, la critique – une critique qui, selon lui, en 1925, reste encore à créer –, les rapports entre le cinéma et la censure, le cinéma et l'enseignement, les affiches, etc. Il fournit également une autre liste de films à retenir, cette fois, des documentaires, et des références bibliographiques pour composer une « bibliothèque cinégraphique » (*ibid.*, p. 178)³⁵⁴.

Véritable essai de cinéma dans la mesure où il combine désorganisation et ambition totalisante, cet ouvrage rassemble ce qui caractérise le paysage cinématographique des années 20. Ainsi, en proposant des éléments théoriques permettant de mieux appréhender l'art cinématographique de son époque, le livre de Moussinac fournit également un nombre considérable de titres de films composant une esquisse d'histoire du cinéma³⁵⁵.

2. Polymnie ou les arts mimiques (1929, Jean Prévest)

L'essai de Jean Prévest, *Polymnie ou les arts mimiques* (Prévest 1929), consiste en une anatomie de l'acteur et de son jeu, au théâtre comme au cinéma. Publié en 1929 dans la

³⁵⁴ Dans cette bibliothèque figurent des ouvrages à lire, parmi lesquels des livres de Louis Delluc (*Cinéma et Cie – Confidences d'un spectateur*, *Photogénie*, *Charlot*) et de Jean Epstein (*Cinéma*). La consultation d'ouvrages est également suggérée, tout comme celle de revues (*Le Film*, *Cinéa*, *La Gazette des sept arts*) et de numéros spéciaux (par exemple, le numéro de 1923 du *Crapouillot* consacré au cinéma).

³⁵⁵ *Naissance du cinéma* sera considéré, par exemple, par Maurice Bardèche et Robert Brasillach, comme une source valable pour une histoire du cinéma. L'essai de Léon Moussinac participera ainsi à la constitution d'une histoire cinéphile.

collection « Les Neuf Muses » aux éditions Émile Hazan et Cie³⁵⁶, le livre de Prévost se divise en onze parties détaillant le jeu d'acteur (de son front à sa main, en passant par ses joues et ses cheveux). Dédié au philosophe Alain, *Polymnie* propose dès le départ de réparer une injustice vis-à-vis du statut de l'art de l'écran³⁵⁷ qui serait exclu, selon Alain, du système traditionnel des beaux-arts.

Prévost s'intéresse aux capacités d'expression de l'acteur – qu'il associe au mime³⁵⁸ –, à son corps et aux mouvements qu'il peut provoquer chez le spectateur :

Le mérite du mime, c'est seulement d'être *expressif* et *fidèle*, en imitant certains mouvements humains. Son succès, c'est d'être *imité lui-même* par le spectateur; c'est de produire en ceux qui le regardent, des mouvements sourds, intérieurs, à la ressemblance des siens; de ces mouvements du spectateur naîtra son émotion, et selon la qualité de cette émotion, il jugera le mime (*ibid.*, p. 11-12).

Il poursuit par une archéologie du mime, de sa présence au quotidien et dans les autres arts, à son incarnation à l'écran. Prévost a recours, au fil de sa démonstration, à différents noms d'acteurs pour étayer son propos, les plus récurrents étant John Barrymore et Charlie Chaplin. Il consacre d'ailleurs une partie à ce dernier, « Monographie mimique d'un acteur » (*ibid.*, p. 113-124), inspirée par le film *La Ruée vers l'or* (1925)

Cette dernière partie est une reprise de l'essai que Prévost avait publié en 1926 dans la revue littéraire le *Navire d'Argent*, sous le titre « **Essai sur Charlot** » (**Prévost 1926 (janvier)**). Bien qu'il n'y ait aucune différence entre les deux textes, ils s'insèrent dans des productions bien différentes, ce qui a pour effet de transformer leur signification. La partie sur

³⁵⁶ Libraire et éditeur, Émile Hazan a fondé autour de 1927 la maison d'édition Émile Hazan et Cie. Y seront publiés des auteurs comme Francis Carco, Joseph Kessel ou encore, Pierre Mac Orlan. La première *Anthologie de la prose russe contemporaine* de Vadimir Pozner y sera publiée en 1929.

³⁵⁷ « À mon maître Alain, auteur du *Système des Beaux-Arts* et injuste pour l'art de l'écran » (**Prévost 1929**). Dans son *Système des Beaux-Arts*, publié en 1920, Alain ne fait en effet aucune place au cinéma.

³⁵⁸ Élie Faure, dans *De la cinéplastique* (**Faure 1920 (novembre)**) faisait la même analogie : « Il [le cinéma] présente en effet, entre le public et l'auteur, trois intermédiaires : l'acteur – disons le cinémime – l'appareil du photographe et le photographe lui-même » (**Faure 1920 (novembre), p. 61**).

Charlot, dans *Polymnie*, devient ainsi une sorte de consécration du jeu d'acteur qui a été préalablement disséqué et présente Charlot, dans son avant-dernière production (*La Ruée vers l'or* (1925)), comme la consécration de l'acteur : « Si la réussite pour un artiste est de s'exprimer parfaitement soi-même, Charlie Chaplin aura du mal à faire mieux » (**Prévoist 1929, p. 120**). Cependant, bien que *Polymnie* cible le jeu de Chaplin, Prévoist ne verra plus, en 1929, ce dernier uniquement à travers son personnage de Charlot. Cette activité d'acteur complètera en effet celle de metteur en scène, trait, selon Prévoist, dominant désormais le travail de Chaplin³⁵⁹.

C. Le livre biographique

Sans être d'authentiques biographies derrière lesquelles s'effaceraient complètement leurs auteurs, les livres traités dans cette section ont pour ambition de faire l'éloge de la figure dominant le monde du cinéma de l'entre-deux-guerres : Charlie Chaplin³⁶⁰. Faisant directement appel aux souvenirs de leurs auteurs, ces livres sont généralement empreints d'une véritable admiration à l'égard du réalisateur britannique. S'y confondent également des remarques sur le personnage de Charlot, sur les films et la vie de Chaplin, sur son approche du cinéma, etc., afin de construire un portrait liant intimement l'œuvre à la vie de Chaplin.

³⁵⁹ « [...] ce qu'est avant tout Chaplin, ce n'est pas un acteur, c'est un metteur en scène » (**Prévoist 1927 (17 septembre), p. 8**).

³⁶⁰ Nous reviendrons en détail sur la place de la figure de Charlie Chaplin dans la cinéologie de l'entre-deux-guerres et sur son inscription textuelle dans le chapitre 11 : Charlie Chaplin.

1. *Charlot*³⁶¹ (1921, Louis Delluc)

Deuxième ouvrage publié aux éditions M. de Brunhoff par Louis Delluc, *Charlot* (Delluc 1921) est présenté, dans la presse spécialisée de cinéma de l'époque, comme le premier ouvrage sur le célèbre personnage créé par Charlie Chaplin en 1914. Le numéro de *Cinéa* du 23 septembre 1921 présente ainsi un encart publicitaire annonçant la sortie du nouveau livre de Delluc : « Le premier livre sur “Charlot” par Louis Delluc. Charlie Chaplin, sa vie, ses aventures, ses habitudes, ses films, ses idées, ses projets, etc., avec les meilleures photos de ses productions, de sa vie privée et de son travail ». Quelques années plus tard, le livre de Delluc figurera dans le « Répertoire du cinéophile » proposé dans *Ciné pour tous*³⁶² et il fera évidemment partie de la « Bibliothèque cinégraphique » proposée par Léon Moussinac dans *Naissance du cinéma* (Moussinac [1925] 1983).

Publié en 1921, au moment où Chaplin entame une tournée européenne pour la présentation de son premier long métrage, *Le Gosse* (1921), le livre de Delluc dresse un portrait biographique et artistique de Chaplin et de Charlot. Structuré en sept parties (la dernière se résumant en une phrase³⁶³), *Charlot* est composé de différents articles préalablement écrits par Delluc (publiés dans *Paris-Midi*, dans *Cinéa* ou encore, dans *Comœdia illustré*) ainsi que de textes originaux rédigés pour l'occasion. Alternant remarques, critiques sur les films et photographies, Delluc propose un collage de textes dans lesquels est recensée une sélection de films de Chaplin pour la Keystone (1914-1915), la Essanay (1915-1916) et la Mutual (1916-1917). Pour compléter cette description, Delluc convoque les

³⁶¹ Le titre apparaissant sur l'édition originale du livre de Delluc est *Charlie Chaplin*. Mais la publicité à son sujet et les textes y faisant référence le présentent comme *Charlot*. Nous nous référerons donc à cet ouvrage derrière ce titre.

³⁶² *Ciné pour tous* (juillet 1923), n° 114, p. 18.

³⁶³ « Et voilà tout ce que je sais de Charlie Chaplin, dit Charlot » (Delluc 1921, p. 104).

voix de Max Linder³⁶⁴, Elsie Codd³⁶⁵ et Chaplin lui-même. Il achève de la sorte le portrait d'un cinéaste au travail en donnant la parole à ceux qui le côtoient de près.

2. *Charles Chaplin (1927, Henri Poulaille)*

Quelques années après la publication du livre de Louis Delluc sur Charlot, Henri Poulaille proposera à son tour un autre livre biographique s'organisant comme « une vue d'ensemble de l'œuvre et un portrait de l'auteur à travers [son] œuvre » (**Poulaille 1927, p. XVI**). *Charles Chaplin*, « livre dossier » (Morel 1990b, p. 15) publié en 1927 aux éditions Grasset³⁶⁶ (chez qui Poulaille était directeur de presse), s'inscrit dans ce que Jean-Paul Morel appelle une campagne de défense de Chaplin³⁶⁷, de l'homme et de l'artiste, faisant suite à un numéro spécial élaboré fin 1926, par Poulaille pour les *Chroniques du jour*³⁶⁸.

L'intérêt d'Henry Poulaille pour le cinéma s'est manifesté au début de sa carrière littéraire, vers 1925, et a pris différentes formes, de la réflexion sur le cinéma (par le biais de la critique de films) au livre biographique, en passant par l'écriture d'une dizaine de scénarios

³⁶⁴ Acteur et réalisateur français, Max Linder (1883-1925) a connu une immense carrière internationale, avec par exemple, la série mettant en vedette son personnage de Max. Il aura une grande influence sur Charlie Chaplin, ce que relaie Delluc dans son livre sur Charlot : « Le premier qui nous conta son labeur fut Max Linder qui passe pour avoir servi de modèle animateur à Chaplin [...] » (**Delluc 1921, p. 65-66**).

³⁶⁵ Elsie Codd sera l'agente publicitaire britannique de Charlie Chaplin et écrira de nombreux articles pour des journaux de cinéma anglais et américains.

³⁶⁶ Cette maison, qui avait publié en 1919 le premier livre de cinéma de Louis Delluc, *Cinéma et Cie – Confidences d'un spectateur*, faisait partie des grandes maisons d'édition françaises de l'entre-deux-guerres, adoptant une stratégie publicitaire agressive, lui assurant une visibilité majeure.

³⁶⁷ Jean-Paul Morel, pour qui Henri Poulaille est un « cinégraphe d'intervention » (Morel 1990b, p. 13), identifie trois grandes campagnes de défense du cinéma entreprises par l'écrivain : une première de défense de Chaplin, une deuxième contestant l'interdiction en France du film de Serguei M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (1925), et une dernière à la gloire de l'actrice et réalisatrice allemande, Henny Porten. Voir Morel 1990b.

³⁶⁸ *Les Chroniques du jour* (31 décembre 1926), n^{os} 7-8. Participeront notamment à ce numéro double, Alexandre Arnoux, Blaise Cendrars, Léon Moussinac et Lucien Wahl. En 1926, Henri Poulaille organise ce numéro spécial sur Chaplin afin de le défendre des attaques personnelles dont il est la cible dans la presse. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre 11 : Charlie Chaplin.

jamais tournés³⁶⁹. Les propos sur le cinéma de Poulaille, écrivain s'inscrivant directement dans le sillage de la littérature prolétarienne, dont il a été, en France, l'un des principaux artisans (avec, entre autres, Tristan Rémy)³⁷⁰, seront teintés idéologiquement, ce qui rapprochera sa réflexion des positions de Léon Moussinac. En effet, pour Poulaille, le cinéma, cet *art neuf*, possède une valeur sociale et, à ce titre, doit impérativement s'adresser à tous et communiquer avec le plus grand nombre. Ainsi est relayé en périphérie – sans être rejeté – le cinéma d'avant-garde, divertissement élitiste, éloigné de la juste expression de la vie.

Le livre qu'il consacre à Chaplin en 1927 se place dans une lignée d'ouvrages entre biographie et fiction sur Charlot et son mythe³⁷¹. Précédé d'une préface rédigée par Paul Morand et publiée en primeur dans *Les Nouvelles littéraires* de juillet 1927³⁷², **Charles Chaplin** de Poulaille se présente comme un livre de quatorze chapitres. Il réunit des réflexions sur la création du personnage de Charlot, sur l'œuvre de Chaplin, sur la réception de ses films en France et sur ses imitateurs, ainsi que des références sur les publications diffusées en France ayant comme sujet Charlot-Chaplin. L'ouvrage de Poulaille inscrit également son propos dans l'ensemble des réflexions de l'époque sur le cinéma en faisant abondamment référence à des textes et des articles de ses contemporains³⁷³. À ce portrait de l'artiste se superpose une réflexion sur l'état et l'avenir du cinéma qu'il importe encore et toujours de

³⁶⁹ Voir la bibliofilmographie établie par Jean-Paul Morel et Patrick Ramseyer (Morel 1990a).

³⁷⁰ Il élabore, dans le livre-manifeste *Nouvel Âge littéraire* (1930), les prémisses de la doctrine de la littérature prolétarienne. Voir Ambroise 2001.

³⁷¹ En 1928, René Schwob publiera *Une Mélodie silencieuse*, en 1931, Philippe Soupault proposera sa biographie imaginaire du personnage de Charlot dans un livre éponyme, et en 1935, Pierre Leprohon écrira à son tour un livre sur le mythe de Charlot, *Charlot ou la naissance d'un mythe*.

³⁷² « Une soirée avec Charlot à New York », publié dans le numéro 246 des *Nouvelles littéraires* (2 juillet 1927) se termine d'ailleurs par l'annonce de l'ouvrage de Poulaille à venir.

³⁷³ Citons parmi eux, Jean Cocteau, Louis Delluc, Jean Epstein, Lucien Fabre, Léon Moussinac, ou encore André Salmon.

défendre. Mais, pour Poulaille, à l'aune des bouleversements que provoquera bientôt le cinéma parlant, les seules réalisations de Chaplin sont porteuses d'espoir et ne doivent en aucun cas faire douter de l'avenir du septième art³⁷⁴.

D. Le reportage

Catégorie littéraire ayant connu un important succès dans les années 30³⁷⁵ en raison, entre autres, de l'augmentation des médias de masse et de la professionnalisation des journalistes, le reportage sera un genre exploité par de nombreux écrivains. Il permettra de rapporter des informations tout en explorant un style d'écriture particulier pour cette transmission d'information. Les livres sélectionnés ici témoigneront de cet engouement pour le genre et proposeront l'exploration sur le terrain (les États-Unis pour Georges Duhamel) ou la visite d'un milieu précis (Hollywood pour Blaise Cendrars et Joseph Kessel).

1. *Scènes de la vie future* (1930, Georges Duhamel)

Suite à un voyage aux États-Unis effectué à la fin de l'année 1929, Georges Duhamel publiera en 1930 *Scènes de la vie future* (Duhamel 1930) aux éditions du Mercure de France³⁷⁶, livre dans lequel il dresse un portrait de la civilisation américaine et de ses excès. Parmi ces excès, le cinéma – auquel Duhamel consacra un chapitre particulier, « Intermède cinématographique ou le divertissement du libre citoyen » (*ibid.*, p. 47-65) – sera identifié par son auteur comme un condensé de la vulgarité et de la déchéance américaines.

³⁷⁴ « Pourquoi douter de demain devant les réussites d'aujourd'hui. Devant les seules réalisations d'un Chaplin... Elles autorisent tous les espoirs » (Poulaille 1927, p. 203).

³⁷⁵ Voir Aron 2011 et Aron 2012.

³⁷⁶ Écrivain de la maison, Georges Duhamel fera logiquement publier son reportage aux éditions du Mercure de France, dont il deviendra le directeur en 1935. Certains extraits de son reportage avaient été publiés préalablement dans la revue littéraire *La Revue de Paris*, à partir d'avril 1930.

Au moment de la publication des *Scènes de la vie future*, Georges Duhamel est un écrivain reconnu et estimé dans certains milieux conservateurs. Il a déjà publié un reportage sur l'U.R.S.S. en 1927, *Le Voyage de Moscou*, et a amorcé son grand cycle romanesque, *Vie et aventures de Salavin*. Immense succès à sa sortie, *Scènes de la vie future* suscitera de vives réactions, particulièrement de la part des défenseurs du cinéma qui n'acceptent pas que Duhamel qualifie cet art de « divertissement d'ilotes » et de « passe-temps d'illettrés » (*ibid.*, p. 58). Léon Moussinac, dans un article paru dans *L'Humanité*, rappellera cependant la réaction de Duhamel devant le film *La Mère* (1926) de Poudovkine : « [...] nous voulons spécialement nous souvenir [...] qu'ayant connu quelques films soviétiques, à Moscou, c'est ce même écrivain qui a écrit, en 1927, à propos du film *La Mère* de Poudovkine : “Comme humanité, je n'ai rien vu à l'écran d'égal à cet excellent ouvrage...” » (Moussinac 1930 (1^{er} juin), p. 4)³⁷⁷.

Georges Duhamel consacrera en effet, dans *Le Voyage de Moscou* (Duhamel 1927), quelques pages beaucoup plus tempérées que dans *Scènes de la vie future*, au cinéma soviétique :

Un autre film mérite une mention particulière. Il est tiré de l'ouvrage de Gorki : *La Mère*. On connaît cet épisode tragique qui nous reporte aux plus mauvais jours de la monarchie. À mon avis, voilà le chef-d'œuvre de la propagande, car elle s'y montre si modérée, elle se borne si sobrement à suivre la chronique, c'est-à-dire la vérité, que, même à des spectateurs peu sensibles aux artifices de l'écran, il est difficile de réprimer une émotion poignante. Ce qui me frappe surtout, au point de vue technique, c'est que les personnages, à deux ou trois exceptions près, ne sont pas figurés par des acteurs professionnels. Les types sont choisis avec soin dans la vie même; et ces amateurs font merveille. Plus de ces cabotins grimés, affublés de fausses barbes ou de

³⁷⁷ Jean Tédesco répondra lui aussi à Duhamel dans un article publié dans *Cinéa-Ciné pour tous réunis* (Tédesco 1930 (août-septembre)), regrettant que ce dernier confonde « le cinéma moyen américain avec le cinéma » (*ibid.*, p. 6). Il terminera sa réponse en réaffirmant la puissance d'un cinéma, art populaire rempli de poésie : « Une fois de plus nous touchons au vif du sujet. Duhamel, aristocrate, n'a pas voulu voir qu'un nouvel art s'impose à notre temps, un art vulgaire et magnifique. Et s'il dénie à cet art unanime toute valeur individuelle, nous ne pourrions que répondre par deux noms : Chaplin, mime; Keaton, poète » (*ibid.*, p. 7).

fausses calvitie; mais la nature. En sorte que, comme humanité, je n'ai jamais rien vu, sur l'écran, d'égal à cet excellent « ouvrage » (Duhamel 1927, p. 139).

Reconnaissant la puissance sur le foule de l'écran, Duhamel ne semble pourtant pas insensible aux pouvoirs du cinéma. Ce qui nous laisse soupçonner que les attaques formulées à son encontre dans *Scènes de la vie future* (« un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besoin, et leurs soucis » (Duhamel 1930, p. 58), « [u]n spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème » (*ibid.*)) ne sont pas tant des griefs contre le cinéma, mais plutôt contre ce qu'est devenu le cinéma avec le parlant.

2. *Hollywood, la Mecque du cinéma* (1936, Blaise Cendrars)

La ville d'Hollywood a retenu l'attention de nombreux écrivains français de l'entre-deux-guerres, à tel point que le « voyage à Hollywood » est devenu une sorte de lieu commun du discours journalistique et littéraire des années 30³⁷⁸. Les ouvrages de Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma* (Cendrars [1936] 2001) et de Joseph Kessel, *Hollywood, ville mirage* (Kessel [1936] 1989) témoignent de cette tendance et s'inscrivent directement dans la lignée de ces reportages témoignant du microcosme hollywoodien et de son cinéma³⁷⁹.

En janvier 1936, Blaise Cendrars, envoyé aux États-Unis par Pierre Lazareff pour le compte de *Paris Soir*, se rend directement à Hollywood afin de réaliser un reportage sur la ville. À la même époque, Universal Pictures termine le tournage de *Sutter's Gold* (1936)

³⁷⁸ Nous pourrions citer à ce sujet les allusions que Michel Leiris en fait dans son *Journal* (août 1929), l'article de Georges Bataille sur Hollywood, « Lieux de pèlerinage, Hollywood », écrit en 1929 pour *Documents*, les *Dames de Hollywood* (1939) de Paul Bringuier ou encore *Usine de rêve* (1936) d'Ilya Ehrenbourg.

³⁷⁹ Ces deux textes n'ont pu être consultés dans leur version originale. Nous nous référons donc à leur réédition.

d'après son roman *L'Or, la merveilleuse histoire du Général Johann August Suter*. Malgré l'effervescence qui aurait pu entourer son passage dans les studios, Cendrars quittera rapidement cette *Mecque du cinéma*, saturé et asphyxié par Hollywood. Le reportage qu'il tire de ce séjour paraîtra dans *Paris-Soir*, du 31 mai au 13 juin 1936, sous le titre « Hollywood 1936 ». Un peu plus tard, Grasset en publiera une édition intitulée ***Hollywood, la Mecque du cinéma***, composée de sept parties et de 29 dessins de Jean Guérin, portraitiste français installé à Hollywood que Cendrars a connu lorsque l'illustrateur était encore enfant. Grâce à ce dernier, Cendrars pourra pénétrer un peu mieux Hollywood.

Dès la préface, Cendrars indique que son texte est incomplet et ne fournit pas, à son avis, une vision complète de ce qu'est et représente Hollywood : par exemple, il n'est pas, dit-il, question de son « vieux copain Charlot » (*ibid.*, p. 11)³⁸⁰, il n'y a pas de chapitre consacré à une star en particulier, pas de chapitre sur la vanité des producteurs, sur les metteurs en scène, sur les financiers du cinéma, sur les écrivains sous contrat, sur Walt Disney, sur la couleur ou sur le relief, rien sur la drogue, ni sur les scandales, les divorces, etc. Au final, la description que fait Cendrars d'Hollywood est faite d'une série de rendez-vous manqués, présentant le cinéma par le biais de ceux qui demeurent dans l'ombre, mais qui en sont parfois les véritables artisans.

3. *Hollywood, ville mirage* (1936, Joseph Kessel)

Se présentant également comme un reportage sur la « Babylone de Celluloïd » (Don Blanding cité dans Anger 2013, p. 13), ***Hollywood ville mirage* (Kessel [1936] 1989)** sera

³⁸⁰ Blaise Cendrars, dans l'article « La naissance de Charlot », publié en 1926 dans *Les Chroniques du jour* parle d'une rencontre avec Chaplin. Cette rencontre que l'on peut soupçonner fictive réapparaîtra au fil de l'œuvre de Cendrars et contribuera à la légende de cette amitié imaginaire. Voir Masson 1985.

publié en 1936 aux éditions Gallimard. La maison d'édition, concurrente des éditions Grasset (qui publie au même moment le reportage de Cendrars sur Hollywood), s'est intéressée au cinéma quelques années plus tôt³⁸¹, mais au début des années 30, elle ne semble proposer de livres sur le cinéma que s'ils s'inscrivent dans la production de ses auteurs.

Ce sera dans cette logique que sera publié en 1936 l'ouvrage *Hollywood, ville mirage* de Joseph Kessel, auteur à succès de la maison³⁸² ayant débuté en littérature au début des années 20. La carrière littéraire de Kessel se doublera d'une féconde activité de reporter, le menant aux quatre coins du globe. Il relatera parfois ses voyages dans les colonnes de *Paris-Soir*, pour lequel il était grand reporter, et s'en inspirera quelques fois pour l'écriture de ses romans. Kessel ne se tiendra pas non plus à distance du cinéma : il écrira quelques scénarios mis en scène par Anatole Litvak³⁸³ – *L'Équipage* en 1935, *Mayerling* en 1936 – et certains de ses romans ont été adaptés avec succès au cinéma comme *Belle de jour* (1967) ou *L'Armée des ombres* (1969).

Invité, avec Anatole Litvak, pour un séjour de six semaines aux États-Unis à l'initiative d'Irving Thalberg, Kessel, tout comme Cendrars, s'ennuiera à Hollywood et n'y restera pas très longtemps, regrettant de ne pouvoir parler d'autre chose que de cinéma avec ces hommes et ces femmes qui ne vivent que par et pour lui. Son texte met l'accent sur l'irréalité et le mirage que représente cette ville que l'auteur compare à une cité ouvrière, où les producteurs et les techniciens en sont venus à considérer leur *intoxication* comme un état

³⁸¹ Gallimard avait, entre autres, créé les collections « Cinario » en 1925 et « Le cinéma romanesque » en 1928 (proposant des novellisations). Elle avait aussi racheté en 1929 la revue *Cinéma* à José Corti pour en faire *La Revue du cinéma*, et elle avait été impliquée dans le projet de production du Film Parlant Français.

³⁸² Avec des romans comme *La Steppe rouge* (1922), *L'Équipage* (1923), *Belle de jour* (1929) et plus tard, *Tour du malheur* (1950) et *Le Lion* (1955).

³⁸³ À qui il dédie son livre *Hollywood, ville mirage* (Kessel [1936] 1989).

naturel. Kessel cherchera à expliquer cette aliénation et la justifiera par l'ennui que ressentent, à son avis, les Américains. Dans un récit se présentant en quatorze parties, Kessel tentera alors de transcrire la folie animant cette fourmilière de création, tout en relatant, au final, une expérience hollywoodienne marquée par la déception.

Notre classification ne dresse pas un panorama exhaustif des livres de cinéma, mais montre cependant une tendance se déployant dans un vaste réseau éditorial. Nous ne sommes pas en mesure d'évaluer quelles maisons d'édition se sont spécialisées dans le domaine du cinéma (mis à part, peut-être, La Sirène), mais notre repérage montre qu'à partir du début des années 20, de grandes maisons comme de plus petites ont progressivement cherché à relayer ce qui se disait sur le cinéma. Ces réflexions, développées par des auteurs qui n'ont pas débuté en littérature avec des ouvrages sur le cinéma (à l'exception, peut-être, de Jean Epstein), mais qui sont avec le temps, devenus des spécialistes du sujet, ont su donner à lire des pans d'une histoire du cinéma en train de s'écrire et faite par ceux qui l'ont aimé ou critiqué.

Partie 2 :
Qu'est-ce que le cinéma?

Entre 1918 et 1939, la dissémination des réflexions sur le cinéma s'opère par le biais d'une série de dispositifs éditoriaux qui occupent des positions stratégiques dans les réseaux de diffusion des idées. Nous avons partiellement rendu compte, dans la partie précédente, d'un certain nombre de textes provenant de ces espaces de diffusion afin de dresser une cartographie de différents lieux de publication, allant de la revue spécialisée de cinéma à la revue littéraire, de la revue culturelle et de la revue d'art à la presse généraliste, en passant par des lieux de publication inusités et ayant peu à voir avec le cinéma, et par l'édition spécifique de livres de cinéma. Ces publications ont été abordées non comme de simples supports, mais comme de véritables relais de la prise de position, participant activement (dans le cas des revues de cinéma) à la défense du cinéma comme art ou contribuant à sa définition et à sa théorisation.

Même si la cinéologie de l'entre-deux-guerres montre une certaine dépendance à l'égard des autres discours, ce qui se traduit par l'inscription de la réflexion sur le cinéma dans les revues littéraires ou les revues d'art afin de la positionner à l'égal des idées sur un art reconnu, le parcours que nous avons proposé montre la portée culturelle des lieux de publication et de leurs auteurs, ainsi que l'autonomisation du propos au fur et à mesure qu'il s'intègre dans les préoccupations générales de l'époque. De même, les questions posées par le nouveau média et les enjeux débattus évolueront au fil des années, s'articulant autour de deux grands temps forts : la défense du cinéma comme art et la place à accorder au cinéma parlant. Sous-jacentes à ces deux thématiques, une diversité de réflexions a été formulée (sur les genres, les acteurs, les décors, la musique, le cinéma américain, le cinéma pur, la photogénie, etc.), ce qui témoignera d'une progressive précision des propos, et du développement tout comme de l'évolution du cinéma.

Le corpus de textes analysés, tout en demeurant sélectif et en procédant de certains choix, montre une intervention régulière et constante des écrivains, autant ceux reconnus dans le domaine des lettres et ceux reconnus dans le milieu du cinéma. Cependant, on remarque qu'une grande quantité de gens de lettres se sont prononcés en faveur du cinéma dans les revues culturelles et les revues d'art, au détriment des écrivains s'étant illustrés dans le domaine du cinéma. La résistance que l'on peut déceler ne relève pas du sujet cinéma – puisqu'il a été traité par de nombreux écrivains et ce, de manière assez régulière (avec, par exemple, les chroniques de Robert Desnos et d'André Delons), mais plutôt d'une méfiance vis-à-vis de plumes un peu moins aguerries et certes moins reconnues dans le domaine des lettres... Mais de façon générale, nous constatons de nombreux passages d'écrivains d'un lieu de publication à un autre (par exemple, Jean Epstein, Benjamin Fondane, Jean Prévost), ce qui multiplie les possibilités de diffusion des idées, sans pour autant adapter le style utilisé pour défendre ces idées. L'exemple de Germaine Dulac, personnalité centrale du cinéma de l'époque, participant activement au mouvement cinéophile des années 20 (interventions en ciné-clubs, participation à des ouvrages collectifs sur le cinéma) – et qui, rappelons-le, écrira aussi bien dans les revues de cinéma que dans la presse généraliste ou dans des revues s'adressant aux parlementaires – est à ce sujet révélateur du désir de conversion des publics les plus variés aux idées animant les milieux de cinéma. Adoptant une posture résolument plurielle (praticienne, théoricienne, pédagogue, spectatrice) et affirmant avec conviction ses prises de position, elle placera en tête de ses préoccupations la défense du cinéma comme art, et écrira des textes sans concession, guidés par cette seule ligne directrice.

Après avoir dressé cette cartographie suffisamment représentative des lieux de discussion et de débat des idées de l'époque, voyons maintenant, sur la base de cette

cartographie, quelles idées ont circulé. Cela devrait nous permettre de constater que les écrivains sélectionnés poursuivent, nuancent ou remettent en question leurs réflexions sur le cinéma. Notre objectif est de montrer comment la cinéologie de l'entre-deux-guerres se déploie d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre, en faisant écho en permanence à ce qui se dit et s'écrit sur le cinéma, sans pour autant être freinée par une quelconque frontière éditoriale.

CHAPITRE 7 : « LE CINÉMA EST UN ART NEUF »

« Le cinéma est un art neuf », écrira Germaine Dulac en 1925 dans l'article « **L'essence du cinéma** » proposé au numéro double sur le cinéma des *Cahiers du mois*³⁸⁴. Ainsi posera-t-elle avec vigueur l'optique dans laquelle sera désormais abordé le cinéma : comme un art et comme une nouveauté. Sans être exceptionnelle, cette déclaration constituera une prise de position forte annoncée quelques années plus tôt par Ricciotto Canudo, dans « La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe » (1911) ou encore, par Abel Gance, dans « Qu'est-ce que le cinématographe » (1912), et relayée par plusieurs écrivains et gens de cinéma tout au long de la décennie.

Même si cette perspective est largement diffusée par les écrits de l'époque, elle ne va pas de soi. Certains voient toujours le cinéma comme une simple découverte mécanique ou comme un « hermaphrodite de science et d'art » (**Epstein 1921a, p. 27**) et, à ce titre, y résistent. De plus, le fait que le cinéma soit associé à un loisir populaire entrave son acceptation par les élites culturelles. Mais nombreux sont ceux estimant que le cinéma constitue un mariage parfait entre la technique et les arts, et qu'ainsi, il est cet art neuf correspondant aux idées de l'époque moderne:

Nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et sentimentale, me disait Canudo. Nous avons marié la science et l'art en les appliquant l'un à l'autre, pour capter et fixer les rythmes de la lumière. C'est le cinéma. Le septième art concilie ainsi tous les autres. Nous vivons la première heure de la nouvelle danse des muses autour de la nouvelle jeunesse d'Apollon, la ronde des lumières et des sons autour d'un incomparable foyer : notre âme moderne (**Gance 1929 (5 septembre), p. 290**).

³⁸⁴ Voir à ce sujet le chapitre 5 : Les autres lieux de publication.

Progressivement, le caractère artistique prendra le dessus sur l'aspect technique, même si un des attraits du cinéma restera pour certains (comme les surréalistes) ce qui le sépare des autres formes d'art. Mais derrière ces différentes positions demeurera la nécessité de faire admettre le cinéma comme un média pouvant accueillir des préoccupations contemporaines et, à ce titre, constituer une forme de représentation digne d'intérêt.

Ce soutien se manifestera, dans les années 20, par l'élaboration de discours supportant cette nouvelle forme et par des prises de position à son égard (pour ou contre le cinéma?). Au tournant des années 30, après avoir acquis une certaine légitimité dans la sphère culturelle, le propos se déplacera et se cristallisera autour de questions relatives au son (pour ou contre le parlant?) et à tout ce qui risquerait d'associer à nouveau le cinéma à ce théâtre dont il a tant cherché à se démarquer³⁸⁵.

A. Le cinéma : un nouvel art

1. Un nouvel art pour une nouvelle génération

« Il y a deux sortes d'hommes, les vieux et les jeunes;
le cinéma les partage. Les vieux sont nés avant lui,
les jeunes, après » (**Arnoux 1929, p. 9**).

La notion de génération peut être approchée selon différentes perspectives – historique, sociologique, anthropologique, littéraire – et mettre ainsi en lumière certains aspects rassembleurs. De ces aspects, nous retiendrons l'idée que la génération est constituée

³⁸⁵ La méfiance de plusieurs écrivains à l'égard du parlant résidera dans cette éventuelle filiation entre théâtre et cinéma, comme l'indiquera Jean Tédesco, dans son article « Pour ou contre le film sonore? » : « On comprend aussi leur inquiétude [aux intellectuels]. Est-ce en vain que notre génération vient de passer sa jeunesse à dégager le cinéma du théâtre, à lui donner ses propres lettres de noblesse, ses lois de beauté, sa grandeur silencieuse, pour que, se riant de nos rêves, on nous brise les ailes une fois pour toutes en nous imposant pour tout idéal la reproduction du *jeu parlé* de la scène dramatique? » (Tédesco 1928 (1^{er} août), p. 5).

de groupes « façonnés et déterminés par les mêmes circonstances et le même contexte » (Denis 2002, p. 254). Ces groupes, dans le corpus de textes qui nous intéressent, rassemblent des écrivains « “nés avec le Ciné” » (**Carco 1938 (février)**) et généralement contemporains de son invention ou alors, formés par lui³⁸⁶. Le cinéma leur a en effet donné leurs premiers frissons, leur a appris la vie³⁸⁷ et bien souvent, l’amour³⁸⁸, et a forgé leur imaginaire³⁸⁹. Mais cette génération constituée d’« hommes dont l’enfance et la jeunesse furent influencées par les spectacles cinématographiques » (Béraud 1926 (15 octobre), p. 730) côtoie des écrivains qui, bien que nés avant 1890, voient le cinéma comme un média tout à fait susceptible de traduire et de révéler le monde moderne. Bien sûr, certains d’entre eux considèrent que « le cinéma n’est, au bout du compte, qu’une invention mécanique, admirable sans doute, mais aussi étrangère aux lois de l’esthétique que le sont le gramophone, l’avion, les tanks et la T. S. F. » (*ibid.*, p. 730). Mais d’autres présumeront qu’il s’agit d’un extraordinaire mode d’expression et deviendront parfois de véritables militants du cinéma, soutenant son développement esthétique et plaidant pour l’acquisition d’un statut qui le placerait aux côtés des autres formes d’art.

Le potentiel du cinéma ne se révélera pas de prime abord pour tous et l’adhésion au nouveau spectacle sera le fruit d’une conversion initiée par les « missionnaires du cinéma »

³⁸⁶ La plupart des textes analysés ont été écrits par des auteurs nés après 1890, ayant donc grandi avec le cinématographe. Cependant, sur les 29 auteurs abordés, sept sont nés dans les années 1880 et cinq, dans les années 1870. Ils appartiennent à une génération différente, mais complice de celle de 1890 au regard de leur passion commune pour le cinéma.

³⁸⁷ « L’idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c’est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout [*sic*] entière amoureuse de Musidora, dans *Les Vampires* » (Aragon [1922] 1994, p. 7).

³⁸⁸ « Parlons si vous voulez de l’influence du cinéma sur les mœurs : elle est réelle. L’amour moderne découle directement du cinéma [...] » (Desnos 1925, p. 148).

³⁸⁹ « La génération qui commence à risquer sur le marché des lettres sa “nouvelle” vision et sa “nouvelle” syntaxe ne sort-elle point – qu’elle en veuille convenir ou non – du cinéma? » (Baroncelli [5 avril 1923] 1996, p. 107).

(Epstein 1924 (1^{er} mai), p. 6) que seront Ricciotto Canudo et Louis Delluc³⁹⁰. Sans savoir ce que peut exactement le cinéma, certains écrivains auront le sentiment d'être face à un moyen d'expression plein d'avenir : « Il [le cinéma] est mauvais peintre, mauvais sculpteur, mauvais romancier. Il se pourrait qu'il ne soit pas un art, mais autre chose, mais mieux » (Epstein 1921a, p. 115). Dès lors, sans avoir la certitude de ses qualités artistiques, ils auront l'intuition d'avoir affaire à une invention chargée de potentiel. Benjamin Fondane le rappellera en 1929, dans le texte d'une conférence présentée en Argentine dans lequel il propose une défense du cinéma pur :

Nous sommes quelques-uns dans ce monde à avoir accordé au cinéma, comme moyen d'expression, une confiance d'autant plus considérable qu'elle fut accordée in extremis : je ne saurais vous dire avec précision ce que nous attendions de lui – rien de précis en tout cas... (Fondane [1929] 2007, p. 67)

Pour Fondane, cette *imprécision* quant à ce que peut le cinéma a ainsi une valeur dans la mesure où peu importe son avenir, il a la capacité d'embrasser les préoccupations de l'homme moderne.

Pour d'autres, le cinéma montrera avec plus de finesse ces préoccupations et traduira ce qui mobilise l'imaginaire de la nouvelle génération :

Avant l'apparition du cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante notre vie, et non point quelque artificielle convention, ignorante du corned-beef et des boîtes de cirage. Ces courageux précurseurs, qu'ils fussent

³⁹⁰ Louis Delluc, après avoir rejeté le cinéma, s'y *convertira* autour de 1916, grâce au cinéma américain et plus précisément, grâce à *Forfaiture* (1915) de Cecil B. DeMille : « Dans ce Paris mort au plaisir, voué au silence et à l'angoisse de la guerre, les spectateurs tendus depuis des mois sur un objectif de cauchemar, se détendaient enfin devant ce drame exotique, entraînant, admirablement mené dans un esprit nouveau, un mouvement accéléré, un dynamisme jamais senti. [...] Quelle révélation, quel bouleversement. La machine cinématographique avait trouvé un dynamisme inattendu, elle créait de l'émotion et avait découvert le rythme. Delluc à côté de moi est frémissant. [...] Tout Paris sortit de sa douloureuse apathie pour venir vers le film. Pour Delluc ce fut le coup de foudre. Il découvrit les possibilités incommensurables du cinéma et s'y voua » (Ève Francis cité dans Lherminier 2008, p. 35).

peintres ou poètes, assistent aujourd'hui à leur propre triomphe, eux qu'un journal ou un paquet de cigarettes savait émouvoir, quand le public tressaille et communit avec eux devant tels décors dont ils avaient prédit la beauté (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 9**).

Aragon indiquera ici qu'il y a un *après* le cinématographe marqué par le « triomphe » d'un nouvel imaginaire moderne. Le cinéma devra être ce « nouveau serviteur [...] à la disposition de son imagination [celle du poète] » (Soupault 1918 (janvier), s.p.). À cela correspond également le développement d'une sensibilité renouvelée qui nécessite de nouveaux moyens pour s'exprimer. Le cinéma s'avérera parfois le canal le plus adapté pour traduire les émotions et les désirs qui en résultent. Il sera alors, selon l'expression de Pierre Mac Orlan « le cinéma révélateur » (**Mac Orlan 1924 (26 avril), p. 13**) :

[...] le cinéma a été créé instinctivement par l'époque afin de répondre aux désirs des plus ardents de ceux qui s'adaptent aux rythmes de la vie. Une pensée inexprimée perce en dedans comme un abcès. Le cinéma permettra de réaliser intellectuellement le mal de ce temps que les plus sensibles nourrissent clandestinement (*ibid.*).

Nouveau moyen d'expression, le cinéma permettra aussi de nouveaux apprentissages et deviendra parfois une modalité d'éducation³⁹¹. Il aura sa place dans la découverte de l'amour et de l'érotisme, et façonnera de nouvelles figures du désir³⁹². Ces figures auront pour nom Lilian Gish, Musidora, Pearl White et surtout, Nazimova³⁹³, et seront considérées, non

³⁹¹ « C'est au cinéma, par lequel nous fûmes éduqués, que revient toute la gloire de cette ère nouvelle » (**Desnos [3 mai 1929] 1992, p. 178**); « Quelle idée de l'amour peuvent se faire les jeunes générations qui reçoivent au cinéma le principal de leur éducation? » (Aymé [décembre 1933] 1988, p. 64-65).

³⁹² Nous nous intéressons ici à une production écrite particulière (les textes de réflexion sur le cinéma aux prémisses essayistiques, proposés dans des types de publications spécifiques passés en revue dans la première partie de cette thèse). La fascination exercée par certaines personnalités sur le public de l'époque se traduira cependant par le succès d'autres types de publications, par exemple, le *fan magazine*, ou encore par la présence dans les pages de revues spécialisées de cinéma d'articles sur certaines stars du moment.

³⁹³ Dans le numéro 92 de *Cinéa* (18 mai 1923) consacré à Alla Nazimova, nous retrouvons une grande quantité de photographies présentant l'actrice dans différentes pauses et on lui consacre une série reproduisant ses mains et son visage, accompagnée de l'indication suivante : « Nous présenterons cette page, où se voient si clairement les mains caractéristiques de la grande artiste, à quelques chiromanciennes célèbres. Leurs pronostics seront publiés dans le prochain numéro de *Cinéa* (1^{er} juin 1923) » (*Cinéa* (18 mai 1923), n° 92, p. 17) – ce qui montre que même une revue spécialisée comme *Cinéa* devait faire quelques concessions pour conserver son lectorat.

plus comme des actrices ayant fait le saut du théâtre au monde de l'écran, mais comme de véritables actrices *faites* pour le cinéma. Nous les retrouverons sous la plume d'Aragon, Delluc, Desnos, Epstein et Prévost, bien souvent présentées comme des modèles de jeu et comme l'incarnation de la femme moderne. Elles seront également convoquées dans les textes pour traduire la beauté et la sensualité, et parfois, pour rappeler qu'avec elles, toute une génération a été éveillée à l'amour : « [...] Pearl White fut le symbole des désirs sensuels de toute une génération que la guerre sevrerait de joies légitimes et nécessaires, je parle de la génération de 1900 » (**Desnos [3 mai 1929] 1992, p. 179**). Elles auront aussi comme mérite d'avoir révélé la jeune génération à la vie et de lui avoir montré le nouveau monde se dessinant sous leurs yeux :

Nous nous précipitâmes dans les cinémas et nous comprîmes que tout était changé.//Le sourire de Pearl White apparut sur l'écran; ce sourire presque féroce annonçait les bouleversements du nouveau monde.//Nous comprenions enfin que le cinéma n'était pas un jouet mécanique perfectionné mais le terrible et magnifique drapeau de la vie (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**).

Ce *drapeau de la vie* devra néanmoins être façonné par cette génération qui a l'âge du cinéma³⁹⁴. Il sera de sa responsabilité de le penser, de le faire progresser, de le développer selon de nouveaux idéaux et de le tirer vers des modèles inusités. Permettant l'expression de nouvelles sensibilités et regorgeant de possibilités artistiques, certains, comme le rappellera Jean Epstein, mettront en lui de nombreux espoirs³⁹⁵. Ses progrès se feront à tâtons et ses disciples iront parfois au-devant de grande déception, mais ces derniers chercheront obstinément à l'appréhender comme un art parmi les arts et à en dégager les particularités.

³⁹⁴ « La génération qui arrive à l'âge du cinéma; elle ouvre les yeux pour voir des villes entières poursuivre des citrouilles en folie et pour rire aux facéties du petit ramoneur et du marmiton. Peut-être est-il permis de croire qu'elle en comprendra mieux les ressources. Le cinéma semble, en effet, aller à sa perte : sa prospérité même l'entrave » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 23**).

³⁹⁵ « C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir » (**Epstein [1926] 1974, p. 142**).

2. Un art parmi les arts

Le cinéma possède, selon Canudo, ses domaines exclusifs³⁹⁶, tels qu'identifiés dans différents articles proposés à la revue *L'Amour de l'art* en 1922. Mais ces domaines ne pourront se déployer pleinement qu'une fois le cinéma compris comme un art à part entière, possédant sa place au sein du système des arts. Pour Canudo, cette revendication est possible, car le cinéma permet la conciliation entre les « Rythmes de l'Espace (les Arts plastiques) et [l]es Rythmes du Temps (Musique et Poésie) » (Canudo 1911 (25 octobre), p. 169). Autrefois, le théâtre accomplissait cette conciliation, mais pour Canudo, ce sera désormais le mandat de ce qu'il appelle en 1911 le *sixième art*, c'est-à-dire, cette nouvelle expression artistique synthétisant le mouvement et s'adressant à l'ensemble de l'humanité³⁹⁷. Mais s'il importe, au début des années 20, d'appréhender le cinéma comme un art, force est de constater qu'il est un « nourrisson » (Prévost 1926 (10 avril), p. 7)³⁹⁸ à la recherche d'une place et de filiations artistiques. Dès lors, il sera primordial de l'associer aux autres formes et de parfois l'opposer à ces dernières afin de le définir plus clairement et de lui attribuer de véritables spécificités.

Le cinéma, pour les écrivains qui ont grandi avec lui, apparaîtra comme un mode de représentation adapté à un monde qui se transforme et qui requiert de nouvelles formes pour

³⁹⁶ Ces trois domaines sont la Nature-personnage, le Subconscient et l'Immatériel (Canudo 1921 (décembre), p. 404).

³⁹⁷ Même si quelques années plus tard, il reverra son décompte des arts en faisant du cinéma non pas le *sixième*, mais le *septième art*, il reprendra toujours cette idée de conciliation et de synthèse des arts associée au cinéma.

³⁹⁸ Si Jean Prévost utilise le terme « nourrisson », il est question, chez Louis Aragon, de « dernier-né » (Aragon 1919 (22 janvier), p. 15), de « nouveau-né fabuleux » chez Ricciotto Canudo (Canudo 1923 (25 janvier), p. 2), de « jeune énigme » chez Jean Epstein (Epstein [1926] 1974, p. 138), d'« art jeune et primaire » chez Émile Vuillermoz (Vuillermoz 1927b, p. 44). Germaine Dulac (Dulac 1927), Benjamin Fondane (Fondane 1933) et Abel Gance (Gance 1927) insistent aussi sur sa jeunesse alors qu'Antonin Artaud (Artaud [1927] 1949) et Georges Duhamel (Duhamel 1930) rappellent qu'il est encore dans l'enfance. Ces quelques exemples soulignant à la fois l'enfance et la jeunesse du cinéma constituent une modalité de désignation omniprésente dans la cinéologie de l'entre-deux-guerres.

être exprimé. Ainsi pourra-t-il être considéré comme un territoire à défricher et à investir³⁹⁹, capable de transposer des émotions nouvelles souvent délaissées par les arts traditionnels. La volonté de l'inscrire dans le système des arts marquera également un désir de le dissocier du divertissement populaire et de le protéger des seules aspirations de l'industrie⁴⁰⁰. Cependant, cette distinction ne tient manifestement pas compte de la réalité du cinéma, à la fois art et industrie :

[...] le cinéma est un art, puisqu'il fait appel pour exister à la création intellectuelle et sensible d'artistes dont le cerveau conçoit et réalise les images et les sons qui le composent. Il est aussi une industrie, puisque, matériellement, il dépend de sociétés financières qui le soutiennent, l'exploitent commercialement et que son développement est soumis aux lois économiques **(Dulac 1932 (février), p. 8)**.

Pour Germaine Dulac, les deux éléments sont intrinsèquement liés, et ce, même si la part créatrice doit prendre le dessus, puisque le cinéma demeure « le reflet intellectuel et sensible de toute une race, une expression qui demande pour se développer une pensée créatrice, par conséquent un auteur » (*ibid.*). Dans cette perspective, les écrivains chercheront dans leur texte à défendre l'idée que le cinéma a une place en tant qu'art et qu'il importe de la conquérir.

Même s'il n'est pas complètement achevé⁴⁰¹ et même si « [s]a naissance, en tant qu'art est trop récente, et encore trop confuse » **(Canudo 1921 (octobre), p. 340)**, plusieurs

³⁹⁹ « La merveilleuse barbarie de cet art me charme. Enfin, voici des terres vierges. Il ne me déplaît pas d'ignorer les lois de ce monde naissant que n'accable aucun esclavage de pesanteur » **(Clair 1925, p. 15)**.

⁴⁰⁰ « Il existait pourtant une bonne façon de protéger le film contre les inventeurs : c'était de le considérer, moins comme une industrie nationale ou non, que comme un art » **(Carco 1938 (février), s.p.)**.

⁴⁰¹ Ricciotto Canudo écrit, en 1911, que le cinéma « n'est pas encore de l'art, car il lui manque la possibilité du choix typique de l'interprétation plastique » (Canudo 1911 (25 octobre), p. 173) et qu'« il est asservi à la copie d'un sujet » (*ibid.*) – tout comme la photographie qui n'est pas, selon Canudo, un art. Même si le cinéma progresse au fil des années et est largement accepté comme art au tournant des années 30, certains le considèrent encore, à ce moment, comme « un art d'esquisse, une technique pour laquelle la suggestion est trop facile » **(Delons 1933 (mai), p. 3)**, comme un art à qui il « manque et manquera toujours ce qui crée la vie éternelle des autres, le recrutement perpétuel d'un public devant les chefs-d'œuvre qui restent » **(Thibaudet 1938 (janvier), p. 47)**.

écrivains souligneront ses potentialités artistiques⁴⁰² et la nécessité d'avoir l'audace de ses ambitions⁴⁰³. D'autres l'inscriront de prime abord parmi les arts⁴⁰⁴ et feront référence à des artistes ou de grandes œuvres pour construire des analogies : Élie Faure associera les animations de l'écran à Courbet et à Manet⁴⁰⁵, Robert Desnos écrira attendre avec impatience le « *Hernani* de l'écran »⁴⁰⁶, Louis Delluc comparera le film de Cecil B. DeMille, *Forfaiture* (1915), à la *Tosca* de Giacomo Puccini⁴⁰⁷, Ricciotto Canudo attendra « le Wagner de l'Écran » (**Canudo 1922 (mai), p. 158**) et il qualifiera Abel Gance de « Walt-Wittman [*sic*] de l'Écran » (*ibid.*, p. 159), etc. Ces comparaisons auront pour effet d'éclairer et d'intensifier les propos, mais elles devront aussi être comprises comme une volonté d'inscrire le cinéma aux côtés des grands classiques de la peinture, de la poésie, du théâtre et de la musique.

⁴⁰² Pour Jean Epstein, le cinéma menace de devenir un art (« La philosophie du cinéma est toute à faire. L'art ne se doute pas de l'éruption qui menace ses fondements » (**Epstein 1921a, p. 35**)); pour Léon Moussinac, le cinéma sera éventuellement un art, mais le théoricien se demande à quel moment cela se produira (« Bilan du cinéma! Art, certes, mais quand? » (**Moussinac 1925, p. 218**)); pour Germaine Dulac, le cinéma n'a « pas encore [...] conquis sa place réelle d'art intrinsèque » (**Dulac 1925, p. 61**).

⁴⁰³ « Si le cinéma veut être un art, il faut qu'il ose autant et aussi loin qu'ont fait les autres arts » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 15**). Abel Gance abondera dans le même sens, en rappelant que le cinéma a quelque chose d'unique et qu'il « ne faut pas craindre d'aller en avant » (**Gance 1929 (5 septembre), p. 286**).

⁴⁰⁴ Élie Faure considère le cinéma comme un art plastique (« Que le départ de cet art-là soit d'abord plastique, il ne semble par conséquent pas qu'on en puisse douter [...]. Art, je dis bien, et non science. Art doublement, triplement même, car il y a conception, composition, création et transcription sur l'écran de la part de trois personnes, l'auteur, le metteur en scène, le photographe, et d'un groupe de personnes, les cinémimes » (**Faure 1920 (novembre), p. 64**)); Abel Gance estime qu'il appartient définitivement au monde des arts (« Jamais l'œuvre d'art n'aura mieux démontré son omnipotence dans l'Espace et dans le Temps.//Oui, un Art est né, souple, précis, violent, rieur, puissant. Il est partout, en tout, sur tout. Toutes les choses courent à lui, plus vite que les mots ne se rangent sous la plume lorsqu'une pensée les appelle » (**Gance 1927, p. 98**)).

⁴⁰⁵ « [...] j'assistai à une brusque animation, à une descente dans la foule de personnages que j'avais déjà vus, immobiles, sur les toiles de Greco, de Franz Hals, de Rembrandt, de Vélasquez, de Vermeer, de Courbet, de Manet. Je n'écris pas ces noms au hasard, les deux derniers surtout. Ce sont ceux que, d'abord, m'a suggérés le cinéma » (**Faure 1920 (novembre), p. 63**). Les références à des peintres est logique, dans la mesure où Élie Faure est historien de l'art. Mais ces comparaisons peuvent aussi être comprises comme une volonté d'envisager les œuvres cinématographiques et les œuvres picturales dans une perspective commune.

⁴⁰⁶ « Aurons-nous la chance d'assister à une révélation cinématographique? C'est le vœu que je forme en donnant rendez-vous aux admirateurs de l'art muet devant l'*Hernani* de l'écran » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 25**).

⁴⁰⁷ « *Forfaiture* est la *Tosca* du cinéma » (Delluc [1919] 1986, p. 25).

Il importe cependant de veiller à ce que cette catégorisation ne limite ni ne restreigne le cinéma. Germaine Dulac, bien que considérant le cinéma comme un art, estimera qu'il a peu à voir avec les autres et qu'il a été confiné à une place qui n'est pas la sienne :

Or, le cinéma n'est fait d'aucun des éléments de ces arts [théâtre, littérature, peinture, architecture, sculpture]. On le tient injustement prisonnier dans l'armature de ce qui existe, on l'enchaîne, on le réduit à des conceptions anciennes alors qu'il faudrait chercher, dans ce qu'il apporte, l'agrandissement de notre être sensible dans une forme inexplorée. // Le cinéma est un art neuf et même dans les formes que la tradition et le commerce lui ont imposées son apport est des plus importants (**Dulac 1925, p. 62**).

Benjamin Fondane insistera aussi sur le danger de l'enfermement du cinéma dans la seule catégorie de l'art, mais pour des raisons différentes. Le cinéma étant pour lui le « premier art non noble depuis l'existence du monde » (**Fondane [1929] 2007, p. 66**), il importera qu'il conserve cette richesse qui fait « sa véritable valeur, sa fécondité » (*ibid.*).

Néanmoins, certains écrivains rejeteront avec conviction cette assimilation⁴⁰⁸. Par exemple, Roger Gilbert-Lecomte jugera que le cinéma pourrait devenir un art s'il était dégagé des impératifs financiers⁴⁰⁹ – les deux aspects étant pour lui inconciliables. Pour Georges Duhamel, le cinéma ne répondra absolument pas à des exigences artistiques, c'est-à-dire à une ambition d'élévation et d'amélioration : « Le cinéma parfois m'a diverti, parfois même ému; jamais il ne m'a demandé de me surpasser. *Ce n'est pas un art, ce n'est pas un art* » (**Duhamel 1930, p. 61**). Plus modérée sera la position d'Alexandre Arnoux, estimant que le cinéma n'est ni un art, ni une industrie, mais plutôt un métier⁴¹⁰. L'écrivain mettra ainsi

⁴⁰⁸ Même s'ils traduisent un refus d'associer le cinéma à un art, les propos que nous relevons ici ne sont pas formulés par des cinéphobes qui « déteste[nt] le cinéma », qui y sont « hostile[s] » (Giraud 1958, p. 75) et qui estiment bien souvent que le cinéma est un avilissement du public.

⁴⁰⁹ « “Le cinéma est-il un art?” Il est trop évident qu'à cette fréquente et sinistre question il faudrait répondre sans réserves par l'affirmative, si miraculeusement le cinéma était soudain délivré de toutes les contraintes matérielles qui pèsent sur lui » (**Gilbert-Lecomte 1933, p. 26**).

⁴¹⁰ « Le cinéma n'est pas un art; le cinéma n'est pas une affaire : le cinéma est un métier » (**Arnoux 1929, p. 31**).

l'accent sur la dimension artisanale que peut prendre la création cinématographique puisque cette dernière demeure le résultat d'un effort collectif, rassemblant de nombreux savoir-faire techniques.

Malgré ces divergences, une tendance générale se dessine, cherchant à arrimer le cinéma à l'art, à concilier ses dilemmes constitutifs – création, finance, technologie – et à affirmer des filiations avec les autres formes. L'idée dominante, insufflée par Canudo, sera celle du cinéma comme synthèse de tous les arts : « [...] le Cinéma nous apparaîtra comme la synthèse de tous les arts et de l'aspiration profonde qui les détermine » (**Canudo 1922 (mai), p. 158**). Ce rôle, confié traditionnellement au théâtre, sera désormais celui du cinéma, conciliateur des arts plastiques et des arts rythmiques⁴¹¹. Des associations seront ainsi faites, entre musique et cinéma pour Abel Gance ou Émile Vuillermoz, entre arts plastiques et cinéma pour Élie Faure, ou encore entre littérature et cinéma.

Il existe en effet un lien entre ces deux domaines, qu'il importera, pour certains, de dépasser. Par exemple, pour Ricciotto Canudo, le cinéma souffre de l'association avec la littérature (association factice, reposant sur une sécurité que confère l'adaptation littéraire au film), freinant son autonomisation et son développement : « Ailleurs, on perpétue cette fervente erreur, qui consiste à chercher dans les œuvres livresques du passé des scénarios de tout repos, couverts par des noms “universellement connus” » (**Canudo 1921 (avril) s.p.**). Pour Germaine Dulac, il importera également d'aller au-delà des filiations artistiques, puisque la véritable esthétique cinématographique ne peut se trouver qu'en dehors des arts traditionnels : « Nous pouvons dire, sans crainte d'être taxé d'utopie, que l'expression du

⁴¹¹ « L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique » (**Canudo 1923 (25 janvier), p. 2**).

Cinéma, sa véritable esthétique, nous la trouvons, hors la littérature, hors la plastique, hors la musique (surtout depuis l'invention qui nous permet de capter directement les sons) *hors d'intellectualisme*, dans le mouvement et sa cause » (**Dulac 1931 (décembre), p. 1058**). Pour Jean Prévost encore, le cinéma enlèvera quelque chose à la littérature : « Le cinéma n'ajoutera rien à la littérature, bien au contraire il lui ôtera une partie de son domaine » (**Prévost 1926 (10 avril), p. 7**). Mais pour d'autres, le cinéma pourra constituer un apport, offrant des possibilités de renouvellement. Par exemple, pour Albert Thibaudet, le cinéma aura le pouvoir d'enrichir la littérature : « En lisant *L'Enfant de la nuit* et un certain nombre de romans de jeunes gens, on voit très bien ce que le cinéma muet a pu apporter normalement de nouveau et de sain à la littérature » (**Thibaudet 1936 (février), p. 252**). Et parfois, il parviendra avec plus de force que la littérature, à conduire « [l]es forces secrètes du présent, de l'avenir et du passé » (Mac Orlan 1932 (14 janvier), p. 8) et à dévoiler l'homme⁴¹².

Toutefois, ces associations ne seront pas toujours durables et les jugements d'un jour feront parfois place à leur contraire quelques années plus tard. Mais bien que des rapprochements, des points de vue de l'imaginaire et de la technique, soient envisageables, la plupart des écrivains se prononçant sur le cinéma insisteront sur le fait que l'autonomie du cinéma se gagnera par la découverte de ses propres spécificités⁴¹³. Le cinéma possède ainsi ses

⁴¹² « L'homme se révèle encore mieux dans un film que dans un livre » (Mac Orlan 1932 (14 janvier), p. 8).

⁴¹³ Nous nous contenterons ici de relever en quoi le cinéma se distingue des autres arts afin de préciser un peu plus sa place au sein des arts. Nous verrons cependant de manière spécifique dans le chapitre 10 : Définir le cinéma, quelles avenues définitionnelles sont proposées et en quoi elles illustrent certaines spécificités du cinéma.

propres caractéristiques distinctives⁴¹⁴ et même si ces dernières ne sont pas toujours clairement énoncées, le cinéma possède des capacités d'innovation et d'invention uniques qu'il doit impérativement conquérir :

Car tout art édifie sa ville interdite, son domaine propre, exclusif, autonome, spécifique et hostile à tout ce qui n'est pas lui. C'est assez étonnant à dire, mais la littérature doit d'abord être littéraire : le théâtre, théâtral; la peinture, picturale; et le cinéma, cinématographique (**Epstein [1926] 1974, p. 137**).

Parfait pour traduire de nouveaux phénomènes, sa force réside aussi dans son accessibilité et son universalité. Il est, en effet, le « premier art des temps modernes, à la portée de tous » (**Fondane 1930, p. 143**), art du peuple pour Abel Gance, art populaire pour Léon Moussinac, art de la foule pour Benjamin Fondane. Son universalité – qui sera mise à mal avec l'apparition du parlant – sera soulignée par les écrivains, faisant de lui une langue universelle comparable à l'esperanto. Du reste, cette équivalence sera utilisée par certains auteurs; par exemple, par Jean Cocteau, qui parlera d'« esperanto surnaturel » (**Cocteau 1930 (9 novembre), p. 6**), par Jean Epstein, qui associera le développement de l'esperanto à la naissance de la « langue universelle » du cinéma (Epstein 1925 (15 janvier), p. 9), ou encore par Jacques Baroncelli, qui parlera lui aussi du cinéma comme esperanto (Baroncelli 1925, p. 221).

Ce désir d'inscrire le cinéma au sein des arts et la revendication de ses caractéristiques propres mèneront à un décompte régulier des arts. En effet, si le cinéma est un art, s'il est la synthèse de tous les arts et le meilleur espoir de concrétisation de l'art total (tel

⁴¹⁴ « Il faut que ce dernier-né dépasse ses frères, puisqu'il possède des moyens de réalisation qui ne sont l'apanage d'aucun d'entre eux » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 15**). Des idées similaires sont présentes chez Germaine Dulac (« Le septième Art ne s'arrête pas à la stylisation d'une impression, ainsi que le font la sculpture et la peinture. Il développe un fait en y greffant des sentiments avec une méthode qui lui est propre, parallèlement à la littérature, au théâtre, à la musique » (**Dulac 1924 (4 juillet), p. 15**)) ou encore, chez Léon Moussinac (« Dans le grand trouble moderne, un art naît, se développe, découvre une à une ses lois propres, marche lentement vers sa perfection, un art qui sera l'expression même, hardie, puissante, originale, de l'idéal des temps nouveaux » (**Moussinac [1925] 1983, p. 7**)).

que le rappelle Ricciotto Canudo dans son « **Manifeste des Sept Arts** »⁴¹⁵), à quoi se confronte-t-il précisément? Où le situe-t-on dans la hiérarchie des arts traditionnels?

3. Le décompte des arts

Énumérer les arts afin d'y intégrer le cinéma dans un décompte précis est une pratique régulière des écrivains dans les années 20. Elle participe d'une double nécessité : inscrire le cinéma dans l'ensemble du système des arts et le désigner sous une appellation qui traduirait cette association. Cet exercice est largement réalisé par les écrivains s'étant illustrés dans le milieu du cinéma et, même s'ils ne se sont pas appropriée cette pratique et n'ont pas précisément réfléchi à la place ordinale à donner au cinéma, les écrivains reconnus dans le champ des lettres ont repris dans leurs textes les expressions issues de ces débats.

Avant d'être le septième art, le cinéma sera présenté comme cinquième, puis sixième art. Émile Vuillermoz, dans l'article « *Devant l'écran* » (Vuillermoz 1917 (29 août), p. 3) en parlera comme du *cinquième art*, tout comme Louis Delluc dans *Cinéma et Cie* (Delluc [1919] 1986). Cependant, ni l'un ni l'autre n'expliqueront véritablement ce qui précède cette désignation. Du reste, Delluc est réticent à l'idée de hiérarchiser ainsi les arts et d'octroyer au cinéma une place qu'il estime bancale : « Le cinéma est une merveille. On s'est mis à l'appeler le cinquième art. D'où vient cette hiérarchie? Je n'aime pas beaucoup ce chiffre – numéro qui évoque la proverbiale cinquième roue du carrosse. Si c'est un art, il n'est ni premier ni cinquième, il est soi, et voilà tout » (*ibid.*, p. 24)⁴¹⁶.

⁴¹⁵ « Nous avons besoin du Cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu » (Canudo 1923 (25 janvier), p. 2).

⁴¹⁶ Cette idée d'inutilité du cinéma, considéré comme « cinquième roue du carrosse », sera également rappelée par Marcel L'Herbier en 1925 dans « **Esprit du cinématographe** ».

Quelques années plus tôt, la place de *sixième art* avait été donnée au cinéma par Ricciotto Canudo (Canudo 1911 (25 octobre))⁴¹⁷. Opérant la fusion entre la musique et la poésie (les rythmes du temps) et les arts plastiques, c'est-à-dire la sculpture, l'architecture et la peinture (les rythmes de l'espace)⁴¹⁸, le cinéma reproduit à ses yeux le mouvement et fixe « la représentation enchaînée d'une série successive de tableaux » (*ibid.*, p. 179). Au début des années 20, Canudo reverra son énumération en donnant la place de septième à l'art de l'écran :

Il me faut peut-être encore expliquer ce chiffre ordinal de « Septième » appliqué à l'Art de l'Écran, et qui paraît avoir eu l'insigne fortune d'entrer déjà dans le langage courant, à la place de l' « Art muet », trop exclusivement révélateur de gestes et de pantomimes. On me demande encore si ce n'est pas arbitraire. Il suffit de réfléchir que deux arts existent vraiment, englobant tous les autres. Ce sont les deux foyers de la « sphère en mouvement », de l'ellipse sacrée de l'Art, où l'homme a jeté depuis le meilleur de son émotion, le plus profond de sa vie intérieure, les signes les plus intenses de sa lutte contre le « fugitif » des aspects et des choses : l'Architecture et la Musique. La Peinture et la Sculpture ne sont que « compléments » de l'Architecture; elles n'en sont que la figuration sentimentale, de l'homme ou de la nature; et la Poésie n'est que l'effort de la Parole, et la Danse, l'effort de la Chair, pour devenir Musique. Voilà pourquoi le Cinéma, qui résume ces arts, qui est de l'Art plastique en mouvement, qui participe des « Arts immobiles » en même temps que des « Arts mobiles », selon l'expression de V[alentine] de Saint-Point, ou des « Arts du Temps » et des « Arts de l'Espace », selon celle de Schopenhauer, ou encore des Arts plastiques et des Arts rythmiques, en est le « Septième » (**Canudo 1921 (mai-juin), p. 64**).

La danse fait son apparition dans cette hiérarchie, agissant comme succursale de la musique au sein de ce qui deviendra ici les « Arts du Temps ». Le « **Manifeste des Sept Arts** » de janvier

⁴¹⁷ La désignation de *sixième art* précédait celle de *cinquième art* depuis une dizaine d'années. Le texte « La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe » (Canudo 1911 (25 octobre)) est en effet une version remaniée du texte « Trionfo del cinematographo », publié le 25 novembre 1908 dans *Il Nuovo Gironale*.

⁴¹⁸ « Chez tous les peuples, depuis le plus ancien de l'Orient jusqu'au plus récemment découvert par nos héros géographiques, nous pouvons remarquer les mêmes expressions du fantôme esthétique : la Musique, avec son complément, la Poésie; et l'Architecture, avec ses deux compléments, la Sculpture et la Peinture. Dans ces cinq expressions de l'Art, s'est déroulée toute la vie esthétique du monde. Il est certain qu'une sixième expression d'art nous paraît immédiatement absurde, voire même inconcevable; aucun peuple n'a pu la concevoir, depuis des milliers d'années. [...] Mais le sixième art s'impose à l'esprit inquiet et scrutateur. Et il sera la superbe conciliation des Rythmes de l'Espace (les Arts plastiques) et des Rythmes du Temps (Musique et Poésie) » (Canudo 1911 (25 octobre), p. 169).

1923 tentera une théorisation de ces idées et consacrera une expression qui a encore cours au XXI^e siècle.

Même si la question du décompte des arts a été définitivement tranchée par Canudo en 1923, certains auteurs prendront de la distance vis-à-vis de cet exercice. Ce sera le cas de Marcel L'Herbier qui soulignera l'inefficacité de ces décomptes :

Voulez-vous, regardons ensemble ces magnifiques visages du passé : les Arts. Sont-ils neufs selon les Muses, six selon Canudo⁴¹⁹, cinq selon Vuillermoz? Qu'importe! On en discutera jusqu'à la consommation des Nombres. Et nous, nous n'en verrons jamais que Trois, et qui les résument tous : Architecture (peinture, sculpture), Poésie (livre, théâtre), Musique (danse) (**L'Herbier 1925, p. 30**).

Du reste, d'autres écrivains se prêteront à l'inventaire des Muses, faisant régulièrement référence à ces dernières pour qualifier le cinéma et ainsi, le faire accepter aux côtés des grands arts. Émile Vuillermoz en parlera comme de la plus jeune Muse⁴²⁰, Abel Gance et Francis Carco rappelleront qu'il est célébré par ces dernières⁴²¹, Jean Cocteau le désignera comme la « dixième muse »⁴²² et Louis Aragon qualifiera, par extension, Musidora comme la dixième muse⁴²³.

⁴¹⁹ En 1925, Marcel L'Herbier rappellera que Ricciotto Canudo a donné la sixième place au cinéma, même si ce dernier parle depuis plusieurs années de septième art. En 1938, dans « **Mouvement** », Albert Thibaudet parlera lui aussi de sixième art (« Il n'y a pas de sixième art, parce qu'à ce prétendu sixième art, celui de l'écran, manque et manquera toujours ce qui crée la vie éternelle des autres, le recrutement perpétuel d'un public devant les chefs-d'œuvre qui restent » (**Thibaudet 1938 (janvier), p. 47**)). Ces exemples nous font dire que les débats autour du décompte des arts se sont poursuivis au sein des textes sur le cinéma et que de nombreux flottements lexicaux ont persisté, même si *a posteriori*, le « **Manifeste des Sept Arts** » de Canudo marque un point final dans ces énumérations.

⁴²⁰ « Et c'est pourquoi le rapprochement que nous établissons aujourd'hui, entre la plus âgée des Muses [la musique] et la plus jeune [le cinéma], ne saurait passer pour une fantaisie arbitraire » (**Vuillermoz 1927b, p. 46**).

⁴²¹ « [...] ce sont les Muses qui dansent autour de lui et le célèbrent à l'envi » (**Gance 1927, p. 98**); « Nous l'appelions le Septième Art. Toutes les Muses, toutes les fées étaient penchées sur son berceau » (**Carco 1938 (février), s.p.**).

⁴²² « *Cinéma*, la dixième muse, préside aux métamorphoses de cette vierge sensible à l'extrême et fécondée par la lumière » (Cocteau 2003a, p. 32).

⁴²³ « Je pourrais dire quelle exaltation nous allions chercher à quelques-uns, amis jeunes et insoucieux des préjugés littéraires, quand la dixième Muse, Musidora, jouait à l'écran l'épopée hebdomadaire des *Vampires* » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 13**).

Tous ces efforts pour situer le cinéma dans le système des arts et ainsi lui fournir une généalogie distinguée et raffinée, l'éloignant du divertissement populaire, de l'invention scientifique et du commerce, se doubleront d'une nécessité de mettre en place un discours adapté pour en parler. Ainsi construira-t-on de nouveaux discours et une terminologie appropriée pour aborder ce nouvel art dans lequel les plus grands espoirs seront investis.

B. De nouveaux discours pour un nouvel art

1. Écrire sur le cinéma

Dans les années 20, les discours critiques sur le cinéma se construiront, en allant au-delà de la remarque ponctuelle sur tel ou tel film, et se développeront dans les revues et les journaux, ainsi que dans un certain nombre d'ouvrages et de numéros spéciaux portant précisément sur le cinéma. Cependant, la différence entre critique et théorie ne sera pas clairement marquée, et la critique demeurera bien souvent le point de départ d'une réflexion théorique. À la recherche de modèles neufs soigneusement ciselés pour appréhender une nouvelle pratique de la représentation marquée par le mouvement et la vitesse s'ajoutera le désir de forger un style et une écriture particulière qui permettront de prendre de la distance vis-à-vis des modèles littéraires et de s'affirmer comme un discours original traitant d'un nouvel objet.

À la fin des années 20, la fondation de l'Association amicale de la critique cinématographique, constituée à la suite du procès intenté à Léon Moussinac pour sa critique du film *Jim le Harponneur* (1926) mettra de l'avant la nécessité de la liberté d'expression en matière de critique de cinéma. La motion du 18 octobre 1928 réclamera « [...] que soit

confirmé le droit absolu de tout critique cinématographique, au même titre que tout critique littéraire, théâtral ou musical, de juger en toute indépendance les œuvres qui sont représentées en public, donc, de ce fait même, relèvent du jugement de la critique » (Jeancolas 1991, p. 117). Ainsi se joindra au désir d'éduquer le spectateur aux choses de l'écran⁴²⁴ la volonté d'aborder sérieusement et librement un art méritant un traitement similaire à celui réservé aux arts traditionnels.

Les premières réflexions sur le cinéma se construiront autour de comparaisons entre la littérature et le cinéma. Il y aura en effet recherche d'un modèle d'écriture adaptée au cinéma, et cette prospection penchera bien souvent vers les modèles de la critique littéraire, ce qui aura pour effet d'inscrire l'exercice de réflexion sur le cinéma aux côtés de la critique des *Grands Arts* et sur la voie de la légitimation. Christophe Gauthier, dans son article « L'introuvable critique » (Gauthier 2008), fait à ce propos référence à Antoine Albalat, critique littéraire de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, précisant que ses *préceptes* seront adoptés par certains critiques comme, par exemple, Émile Vuillermoz, chroniqueur cinéma dès 1916 dans le quotidien *Le Temps* :

Lorsque Antoine Albalat distribue conseils et recommandations à propos de « ce que doit être la critique littéraire », il suggère de procéder en trois temps : il convient en premier lieu de se demander d'où vient le livre, « à quelle école il se rattache, en quoi consiste son originalité, ce qu'il apporte de nouveau, sa genèse, son histoire, son but, ses idées et son art ». Il faut ensuite « examiner la valeur du sujet, la vie des personnages, la vérité humaine, la qualité de la facture et du dialogue, les rapprochements que dégage l'œuvre », avant de s'attacher plus particulièrement à la forme, au « style », car « l'anatomie du style doit être le grand principe des études littéraires comme l'anatomie humaine et la dissection sont le fondement des bonnes études médicales » (Gauthier 2008, p. 67).

La critique littéraire ne devra cependant pas être la seule à fournir des modèles d'écriture et de

⁴²⁴ Il sera question de cet apprentissage dans le chapitre 8 : Les relations entre théâtre et cinéma.

traitement critique du cinéma. Pour Ricciotto Canudo, il faudra emprunter aux « esthéticiens, ces philosophes de l'art » (**Canudo 1921 (avril), s.p.**)⁴²⁵, méthodes et catégories. Mais pour Germaine Dulac, cette imitation n'aidera en rien le cinéma puisqu'elle calquera sur un art neuf d'anciennes catégorisations⁴²⁶.

Même si les influences et des inspirations à imiter ne peuvent être clairement délimitées, la réflexion théorique sera largement alimentée par la critique – qu'elle concerne le cinéma en général ou les seuls films. Lucien Wahl tentera de cerner les contours de cette pratique dans un article proposé au numéro spécial sur le cinéma des *Cahiers du mois*, « La critique de films » (Wahl 1925). Il y soulignera, entre autres, l'importance de parler des films en y ajoutant des principes généraux sur le cinéma, rappelant que la critique doit tenir compte de l'évolution du cinéma et que ce dernier ne doit pas être isolé des autres formes artistiques. Il spécifiera également l'importance d'informer le lecteur, de donner son avis et le défendre sans qu'il ne soit pour autant question d'imposer ou de vendre quoi que ce soit. La nécessité de parler et d'écrire librement sur les films sera donc ici réitérée comme un des enjeux majeurs de l'écriture sur le cinéma.

Nous retrouvons aussi, dans certains textes du corpus à l'étude, des propositions précises pour traiter du cinéma à l'écrit. André Delons considérera ainsi qu'il ne faut pas, lorsque vient le temps de discuter des films, séparer le fond de la forme et surtout, utiliser la

⁴²⁵ « Nous appliquerons au Cinéma les méthodes que les “esthéticiens”, ces philosophes de l'art, appliquent à l'étude évolutive des autres arts » (**Canudo 1921 (avril), s.p.**).

⁴²⁶ « Souvent, à nous créateurs, on nous dit : “Le cinéma n'est pas un art. Il n'apporte rien.” Il n'apporte rien! Comment le pourrait-il? On le répudie quand il veut être lui-même. On le juge d'après des conceptions d'esthétiques anciennes alors que pour le comprendre dans toute sa plénitude il faudrait que le public l'accueillît avec un sens nouveau : le sens visuel, analogue au sens musical » (**Dulac 1926 (2 juillet), p. 4**).

« “technique” comme un argument décisif et final » (**Delons 1928 (1^{er} mai), p. 15**)⁴²⁷. Il soulignera la difficulté de catégoriser les esthétiques cinématographiques et préférera aligner son jugement sur ce qu’il aime ou déteste⁴²⁸. À cela il greffera le jugement moral, tout en s’interrogeant sur la finalité de la critique :

Mais enfin, que nous veut-on, et que signifie ce métier, que d’aucuns nomment « la critique », qui consiste à déclarer, sur la foi d’une compétence triviale que, par exemple, tels films sont « bons » ou sont « mauvais » en passant par toute la gamme des appréciations flatteuses, des réserves de finesse, des sous-entendus, qui en disent long, des expressions d’encouragement, ou de blâme, et des conclusions optimistes? (**Delons [15 mai 1929] 1995, p. 49**)

Robert Desnos défendait, quelques années plus tôt, une position similaire, se méfiant de la critique quelle qu’elle soit et préférant, au sujet du cinéma, « émettre des désirs » et exprimer ses aversions personnelles⁴²⁹. Pour Philippe Soupault, il ne s’agira pas uniquement de traiter des films selon un jugement personnel, mais plutôt de défendre avant tout le cinéma : la critique se doit de le mettre en perspective (en portant son intérêt sur autre chose que sur la seule actualité cinématographique) et de rappeler en permanence sa puissance. Ainsi, sur le plan des contenus, la critique a une utilité pragmatique, permettant de saisir le cinéma dans son ensemble et éventuellement de le faire évoluer. Léon Moussinac, dans le chapitre qu’il consacra à la critique dans *Naissance du cinéma*, en appellera justement à la mission d’une critique « bien faite [qui] pourrait rendre de grands services, non seulement en aidant au développement artistique du cinéma, parallèlement à l’effort direct des cinégraphistes dignes

⁴²⁷ « Peut-être serait-il temps de ne plus jeter dans la discussion cinématographique le terme de “technique” comme un argument décisif et final et de ne plus mettre à son compte toutes les beautés du cinéma. Car il sert aujourd’hui de bouclier à trop d’idées fausses » (**Delons 1928 (1^{er} mai), p. 15**).

⁴²⁸ « C’est pourquoi certaines criaileries au “réalisme” m’apparaissent maintenant comme des plaisanteries douteuses, et qu’il m’est tout à fait impossible de retrouver dans le cinéma les classifications esthétiques qui sont chères au sport critique. Un film que je déteste est au dessous [*sic*] de moi, un film que j’aime, au-dessus » (**Delons 1929 (février), p. 47**).

⁴²⁹ « Je me suis toujours efforcé de ne pas faire de critique. En ce qui touche le cinéma, je me suis borné à émettre des désirs, à formuler mes répugnances sachant que, s’il souffre de l’art et de littérature, il participe aussi davantage de l’agitation humaine » (**Desnos [13 mai 1923] 1992, p. 39**).

de ce nom, mais encore à son développement commercial en amenant à l'écran la foule considérable des indifférents et des dégoûtés » (**Moussinac [1925] 1983, p. 149**).

À ces ambitions se greffera la recherche d'une syntaxe adaptée à un objet impossible à citer. L'objet des discours sur le cinéma étant absent de l'écriture, il importera de combler cette lacune. La comparaison avec d'autres formes artistiques permettra ainsi la construction d'analogies suggestives. La périphrase sera aussi amplement utilisée puisque le lexique cinématographique n'est pas encore fixé : pour désigner le cinéma, il sera alors question chez Louis Aragon de « symphonie en noir et blanc » (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 9**) ou de « l'art du mouvement et de la lumière » (*ibid.*, **p. 10**; **Aragon 1919 (22 janvier), p. 13**), d'« opéra visuel » (**Thibaudet 1936 (février), p. 254**) chez Albert Thibaudet, de « moulin à images » (**Vuillermoz 1927b, p. 48**) chez Émile Vuillermoz, ou encore de « jeu nocturne » (**Delons [15 septembre 1929] 1995, p. 57**) chez André Delons.

Si des comparaisons et des analogies sont établies avec d'autres productions artistiques afin de souligner les apports du cinéma et de l'inscrire dans le domaine plus général de l'art, les références convoquées pour traiter des films deviendront de plus en plus spécifiques au fil du temps : on passera de la référence aux classiques de la littérature ou de la musique, à des films et à des réalisateurs qu'on estime faire partie d'une histoire du cinéma à construire et qu'on souhaite imposer comme classiques. Ainsi se déploiera dans l'ensemble des textes une sorte de *cinémathèque imaginaire*⁴³⁰ agissant comme un réservoir de citations véhiculant une certaine idée du cinéma. Les références meublant cette *cinémathèque* deviendront alors des points de rencontre, répétés de texte en texte, ne nécessitant aucun

⁴³⁰ Nous calquons cette expression sur celle de *bibliothèque imaginaire* développée par André Malraux dans *L'Homme précaire et littérature* (1977).

développement ni aucune explication, et reposant sur une connaissance commune, entre auteur et lecteur.

L'intrusion de l'autobiographique dans l'exercice critique permettra également d'actualiser une posture particulière de l'auteur, à la fois spectateur et écrivain. Christophe Gauthier, dans son article « Le discours et la méthode » (Gauthier 1998) note qu'une des composantes spécifiques des textes sur le cinéma consiste en l'intégration d'une dimension autobiographique : « Nostalgie, sensation d'intimité, imprégnation poétique du discours : comme par effraction, l'autobiographie s'insinue dans l'exercice critique, renforçant d'arguments presque irrationnels une pratique sincère du discours critique » (Gauthier 1998, p. 125). Ainsi, l'expérience fera partie intégrante de l'exercice critique et se retrouvera assez tôt au cœur de l'écriture sur le cinéma.

2. Nouvelles modalités d'expression

La recherche de modèles neufs pour aborder le cinéma témoignera d'une volonté de se donner les moyens d'énoncer ses idées et de les développer par le biais d'une rhétorique bricolée à partir d'exemples variés – littéraires, philosophiques, artistiques, etc. Les stratégies discursives utilisées dans le développement d'une diversité de pensées sur le cinéma permettront de mettre au jour des aspects de ces nouvelles modalités expressives et d'analyser certaines de leur incarnation.

a. Le vocabulaire de cinéma

Le développement de discours sur le cinéma suppose la création de concepts adaptés et d'une terminologie qui y est associée. Nombreux seront ceux qui, dans leurs textes, répéteront que « [l]es mots manquent », qu'ils « n'ont pas été trouvés » (**Epstein 1921a, p. 35**)

et que le cinéma, art « [n]euf, jeune, tâtonnant, [cherche] ses voix et ses mots » (**Canudo 1922 (juillet), p. 222**). Jean Pascal rappelle, dans son article « Le vocabulaire du cinéma », qu'à « toute création nouvelle correspond obligatoirement un nouveau répertoire linguistique » (Pascal 1922 (3 février), p. 146). Ce dernier devra répondre à certaines exigences : être pratique, raisonné et limiter les emprunts aux autres langues⁴³¹. L'établissement du vocabulaire de base pour traiter du cinéma se fera principalement par dérivation (affixation) et par composition, laissant largement de côté les emprunts, alors que ce procédé sera davantage utilisé pour qualifier le cinéma parlant. Dans la lettre qu'un lecteur, J. Goelgheluck (alias, Jean Mitry), fait parvenir à la rédaction de *Cinémagazine*, suite à la publication de l'article de Jean Pascal, un tableau est proposé, visant à mettre de l'ordre entre les termes imaginés et à nuancer leurs significations respectives⁴³². Des précisions concernant certains termes sont alors apportées : par exemple, Goelgheluck propose d'utiliser le terme *cinéologie*⁴³³ plutôt que *cinélogie* (suggéré par Pascal, mais non défini) qu'il estime pouvoir être compris comme la « “logique du cinéma” », ce qui n'est pas du tout le but recherché » (Goelgheluck 1922 (24 mars), p. 366). Il propose également de définir le terme *cinématurgie* non pas, selon la définition de Pascal, comme l'« [a]rt du cinéma » (Pascal 1922 (3 février), p. 147), mais comme « le commerce et surtout l'industrie » du cinéma (Goelgheluck 1922 (24 mars), p. 366). Ce même terme sera par ailleurs utilisé par Marcel Pagnol pour décrire sa vision du cinéma dans sa série d'articles « **Cinématurgie de Paris** »; il sera cependant calqué sur celui

⁴³¹ « C'est là, la condition “*ciné* quâ non” si nous voulons arriver à doter la cinématographie, art populaire, d'un vocabulaire à la fois pratique, logique...et français » (Pascal 1922 (3 février), p. 146).

⁴³² Voir Goelgheluck 1922 (24 mars).

⁴³³ J. Goelgheluck définit la cinéologie comme l'« [a]rt de parler ou d'écrire sur la Cinégraphie : l'Art de la critique cinégraphique » (Goelgheluck 1922 (24 mars), p. 367).

de *dramaturgie* et concernera l'art de la composition au cinéma, envisagé par Pagnol comme une continuation de l'art dramatique.

En somme, la création d'un vocabulaire adapté au cinéma se fera en opposition à la terminologie développée pour le théâtre puisqu'il s'agira de penser des termes mettant au jour les caractéristiques propres du cinéma. Ainsi apparaîtront des termes spécifiques pour désigner, par exemple, l'acteur de cinéma, *l'artiste cinégraphique*⁴³⁴, le *cinéacteur* pour Colette⁴³⁵, le *cinémime* pour Élie Faure⁴³⁶. La désignation même de celui qui réalise des films sera sujette à discussion : les termes *écraniste*, *cinéplaste*, *cinégraphe*, *cinégraphiste*, *cinématographiste*, *cinéaste* se feront concurrence, avec plus ou moins de bonheur. La dénomination *écraniste* sera vigoureusement défendue par Canudo :

L'art de l'Écran a créé de la sorte un type nouveau d'artiste, plasticien et rythmicien à la fois comme l'art du cinéma lui-même. C'est un créateur de tableaux en mouvement rythmé; un artiste inconnu de tout temps, et pour cause, et qui n'a pas encore un nom capable de l'individualiser tout à fait; le titre de « metteur en scène », comparé à l'homme chargé de cette fonction au théâtre, étant vraiment insuffisant. Je l'appelle : l'Écraniste, en pensant qu'il s'agit de l'art de l'Écran (**Canudo 1921 (octobre), p. 340**).

Cette appellation sera cependant fortement contestée, entre autres par Louis Delluc :

Non Canudo, tout ce que vous voudrez, mais pas écraniste. C'est horrible. Trouvons autre chose. Les Américains disent : directeur, les Allemands : régisseurs, et les

⁴³⁴ « [...] l'interprète deviendrait l'« artiste cinégraphique », au même titre que nous avons « l'artiste dramatique » et « l'artiste lyrique » » (Pascal 1922 (3 février), p. 146).

⁴³⁵ « Je ne cite cette profession d'humilité qu'à dessein de la modifier, au bénéfice d'un être nouveau, obligé de servir deux cultes différents, et que j'appellerai le cinéacteur » (**Colette [7 janvier 1934] 2004, p. 416**).

⁴³⁶ « On discute pour savoir si l'auteur du scénario cinématographique, – j'hésite à créer le mot cinéplaste –, doit être un écrivain ou un peintre, le cinémime un mime ou un acteur » (**Faure 1920 (novembre), p. 64**).

Français : metteurs en scène. Pas beau, tout ça. Trouvons, trouvez autre chose (Delluc [L'œil-de-chat] 1921 (13 mai), p. 2)⁴³⁷.

À ce terme, peu élégant, seront longtemps préférés ceux de *cinégraphiste* ou de *cinématographiste*, parfois de *cinéaste*. Pourtant, les définitions associées à ces termes restent instables. Germaine Dulac utilisera sans distinction *cinégraphiste* et *cinéaste* pour désigner un artiste s'exprimant par le cinéma⁴³⁸. Mais en avril 1929, dans les pages des *Nouvelles littéraires*, une distinction sera établie entre le *cinégraphe*, homme qui s'occupe de cinématographie, et le *cinéaste*, esthète du cinéma⁴³⁹.

Cette recherche d'un vocabulaire adapté et spécifique au cinéma, souhaité par les écrivains et les praticiens du film, aura des échos non seulement dans la presse spécialisée de cinéma, mais également dans la presse généraliste. Gaston Tournier, à partir de l'article de Jean Pascal, proposera à ses lecteurs, d'avril à juin 1922 dans *L'Écho de Paris*, une enquête sur le vocabulaire de cinéma. Ses résultats croiseront ceux de Pascal et les propositions de Goelgheluck. À la fin des années 20, André Thérive, dans sa chronique « Querelles de

⁴³⁷ Louis Delluc ne sera pas le seul à contester ce choix terminologique. Dans l'enquête pour *L'Écho de Paris* de Gaston Tournier (responsable de la chronique cinéma du quotidien), des oppositions au terme d'*écraniste* sont formulées : « [...] écraniste est laid et ne dit pas non plus ce qu'est le réalisateur d'une œuvre à l'écran », dira Michel Carré; « [*é*]craniste est un mot dur et qui peut donner également lieu à une interprétation erronée, certaines personnes pouvant croire qu'un *écraniste* est celui qui fait des écrans », écrira Jeanne Garnaud-Ramus; « [n]e pas employer les mots visualiser, visualisateur, visualisation, écraniste. Ils sont laids, incorrects et déformés », rappellera A.-P. Leroy, etc. (voir *L'Écho de Paris* 1922 (28 avril), 1922 (19 mai), 1922 (2 juin)). Ces avis, provenant de lecteurs du journal s'intéressant au vocabulaire de cinéma, montrent bien l'impopularité du terme défendu par Canudo.

⁴³⁸ « À cette époque, je le répète, les Cinéastes, c'est à dire [*sic*] les artistes qui éprouvent le besoin d'une expression animée, n'étaient pas encore nés au monde intellectuel » (**Dulac 1925, p. 60**). Chez Dulac, la notion d'auteur est parfois associée à la personne qui réalise le film. Elle parlera occasionnellement d'*auteur de films* (par exemple, dans son premier texte sur « **Les procédés expressifs du cinématographe** » (1924)) ou d'*auteur visuel* (par exemple, dans son article « **Qu'est-ce que le cinéma** » (1932)). Cet usage, même s'il n'est pas systématique ni répandu dans l'ensemble des discours sur le cinéma de l'époque, est intéressant en cela qu'il préfigure les débats qui auront lieu dans les milieux cinématographiques français d'après-guerre et dont les articles d'Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » (1948), et de François Truffaut, « *Ali Baba* et la "Politique des auteurs" » (1955), témoignent.

⁴³⁹ « De même on sait qu'un cinégraphe est un homme qui s'occupe de cinématographie; on sait moins peut-être que les esthètes de cet art nouveau se donnent le nom de cinéastes » (*Les Nouvelles littéraires* 1929 (6 avril), p. 5).

langage » aux *Nouvelles littéraires*, reviendra lui aussi sur certaines propositions terminologiques, notamment à propos du cinéma parlant : il appuiera l'utilisation du mot *talkies* pour désigner les films parlants, indiquant que dans ce cas précis, « l'usage commun se contente bien de cette [...] expression » (Thérive 1929 (30 novembre), p. 5). La formule *sound pictures* pour désigner les films parlants sera aussi utilisée, tout comme le terme *dubbing*⁴⁴⁰ qui connaîtra une bonne fortune dans les textes portant sur le sujet.

S'il est possible d'estimer, avec Christophe Gauthier, que le vocabulaire du cinéma s'est fixé autour de 1924-1925 (Gauthier 1999, p. 83), la concurrence terminologique s'étend bien au-delà du milieu des années 20. Nous retrouvons ainsi sans distinction, dans la deuxième livraison de « Cinématurgie de Paris » de Marcel Pagnol, en mars 1934, les termes *cinégraphiste*, *cinéaste* et *écraniste*. Mais progressivement, certains termes disparaissent ou sont utilisés pour marquer une nuance distinctive notable. Par exemple, Jean Cocteau préférera toujours parler de *cinématographe* plutôt que de *cinéma*, « le graphe de cinématographe n'arrêt[an]t pas de signifier à ses yeux que le cinéma est une écriture capable de se risquer là où l'écriture proprement dite ne peut s'aventurer » (Bory 1972, p. 17).

b. De nouvelles images

Aux côtés des inventions terminologiques, le recours à la périphrase et à la synecdoque vient étoffer l'écriture sur le cinéma, conférant une dimension métaphorique aux expressions utilisées. Ces deux procédés travaillent les discours et permettent la création d'images fortes pour désigner différents aspects du cinéma. Nous avons précédemment

⁴⁴⁰ Nous n'avons pas trouvé d'articles expliquant ou justifiant l'utilisation précise de ce terme, mais il semble usité pour traiter de la question du doublage. Antonin Artaud y a recours dans son texte « Les souffrances du "dubbing" » (Artaud [1933] 1976), tout comme Gaston Pagès, dans son article « Le parlant », examinant l'apparition de ce nouvel aspect du cinéma et son utilisation dans les drames et les comédies (Pagès 1933 (15 janvier)).

indiqué quelques périphrases utilisées pour parler du cinéma : la *symphonie en noir et blanc*, *l'art du mouvement et de la lumière*, *l'opéra visuel*, *le moulin à image*, *le jeu nocturne*. Nous en relevons d'autres⁴⁴¹, en reprenant les catégorisations proposées par Jean Giraud dans son article « Esthétique et langage. Quelques périphrases de la langue du cinéma » (Giraud 1955)⁴⁴². Ces catégories se croisent entre elles tout en restant ouvertes : par exemple, les périphrases associant la notion de visuel à des termes relevant de la musique s'inscrivent plus largement dans la catégorie des périphrases consacrant le cinéma comme art. Ainsi, la construction périphrastique relève d'une ambition plus générale d'association entre cinéma et art, pour ensuite tenter de mettre de l'avant certaines de ses spécificités – mouvement, magie, visualité, etc.

Le tableau suivant répertorie quelques exemples de périphrases classées selon quatre catégories inspirées par Jean Giraud.

TYPES DE PÉRIPHRASES	EXEMPLES
Mouvement et animation	« peinture en mouvement » (Canudo 1921 (octobre), p. 340) « vision animée » (Vuillermoz 1925, p. 73; Vuillermoz 1927b, p. 39)
Merveilleux et surnaturel	« télépathie du silence » (Gance 1923 (15 décembre), p. 11) « le monde [stupéfiant] des rayons et des ombres » (Desnos 1925 (21 mars), p. 14) « paradis artificiel » (Cendrars [1936] 2001, p. 66)
Visuel et musique	« orchestre visuel » (Faure 1921 (mars), p. 657) « symphonie visible » (Canudo 1921 (novembre), p. 372) « symphonie visuelle » (Dulac 1925, p. 64) « musique des images » (Vuillermoz 1927b, titre)

⁴⁴¹ Le relevé présenté ici est loin d'être exhaustif, mais il met de l'avant le foisonnement d'images pensées pour tenter de désigner avec précision le cinéma.

⁴⁴² Le classement des périphrases proposé par Jean Giraud – et qu'il considère incomplet – est réparti en six catégories, qu'il importe de croiser : l'association aux arts, le recours aux notions de mouvement et d'animation, à l'idée de magie, aux notions de visuel et d'image, de visuel et de musique et à l'expression d'un métier. Voir Giraud 1955.

	« la grande symphonie visuelle et sonore » (Gance 1929 (5 septembre), p. 290)
Technique	« théâtre à manivelle » (Cocteau [1934] 2003a, p. 24) « robinet d'images » (Duhamel 1930, p. 54)

À cela, nous pourrions ajouter d'autres exemples faisant référence à la musique (« orchestre de lumière » (**Gance 1923 (15 décembre), p. 11**), « musique de la lumière » (**Gance 1927, p. 83**), « symphonie lumineuse » (**Gance (1929 (5 septembre), p. 290)**), ou encore à la poésie (« poème de l'Instant » (L'Herbier 1927, p. 19)). Les constructions synonymiques sont également utilisées pour désigner différents aspects relatifs au cinéma (des lieux, des praticiens, des objets, etc.). Nous en relevons à nouveau quelques exemples, classés selon les aspects auxquels elles renvoient.

ASPECTS DU CINÉMA	EXEMPLES
Salle de cinéma	« grande boîte obscure » (Arnoux 1929, p. 25) « l'abîme d'oubli » (Duhamel 1930, p. 50)
Écran de cinéma	« carré de drap blanc » (Epstein 1921a, p. 116) « livre à page unique » (Canudo 1922 (juillet), p. 222) « miroir[s] blanc[s] » (Gance 1923 (15 décembre), p. 11) « toile blanche » (Delons [15 janvier 1930] 1995, p. 70)
Cinéaste	« musicien visuel » (Delluc [1923] 1932, p. 24) « artificier[s] du Silence » (Cendrars 1926, p. 21) « organiste[s] de la lumière » (Vuillermoz 1927b, p. 44) « compositeur visuel » (Dulac 1932 (12 février), p. 8)
Hollywood	« cité interdite » (Cendrars [1936] 2001, p. 28) « la Mecque du cinéma » (Cendrars [1936] 2001, titre) « ville mirage » (Kessel [1936] 1989, titre) « usine de rêves » (Ehrenbourg 1936, titre)
Film	« drame visuel » (Canudo 1921 (mai-juin), s.p.) « sarcophage de gélatine » (Epstein 1925, p. 10) « conte de celluloïd » (Epstein [1926] 1974, p. 152) « poème symphonique » (Dulac 1932, p. 360) « croisière immobile » (Carco 1938 (février), s.p.)

Ces différentes constructions contiennent parfois d'autres figures. Ainsi, les expressions *croisière immobile*, ou encore *peinture en mouvement* sont forgées selon le principe de

l'oxymore, associant la mobilité à l'immobilité et jouant ainsi sur l'idée de mouvement. Elles rassemblent aussi des attributs différents (*musicien visuel, drame visuel, poème symphonique*), laissant sous-entendre l'idée même de synthèse des arts. Ces usages métaphoriques s'appliquent généralement au cinéma muet, mais les écrivains ont également cherché à créer quelques expressions originales – parfois péjoratives – pour désigner le parlant. Par exemple, Georges Duhamel désignera avec dédain le cinéma parlant comme un « égout musical » (**Duhamel 1930, p. 57**), alors que Benjamin Fondane qualifiera de « machine à sons » (**Fondane 1930 (30 avril), p. 147**) cette nouvelle forme de cinéma.

La grande majorité de ces périphrases reprennent les côtés mécanique et cinématique, ou encore la filiation artistique – particulièrement la parenté avec la musique et l'aspect orchestral du cinéma. Conjointement à ces formulations, le recours à la synecdoque est récurrent, particulièrement pour qualifier uniquement le film. Les termes de *bande, pellicule, celluloïd*, ou encore *ruban* sont souvent utilisés pour parler d'un film projeté sur l'écran (et non pour désigner le seul support fait d'un ruban ou d'une bande de celluloïd). Par extension, nous retrouverons notamment chez Robert Desnos les expressions « héros de celluloïd » (**Desnos [13 mai 1923] 1992, p. 39**) ou encore « protagonistes de celluloïd » (**Desnos 1925 (25 avril), p. 14**) pour désigner les personnages d'un film. Ces différentes constructions mettent alors en valeur un support et rappellent sa matérialité en la fixant dans le langage.

À ces figures basées sur des caractéristiques du cinéma s'ajoute un recours régulier à un lexique relevant de la religion. Pour accentuer l'idée de révélation souvent associée à l'apparition du cinéma et pour souligner son caractère sacré, de nombreuses périphrases, métaphores et comparaisons seront construites à partir de mots associés au religieux. Il sera

question de *temple*⁴⁴³, de *révélation*⁴⁴⁴, de *mystère*⁴⁴⁵, de *miracles*⁴⁴⁶, de « cathédrales immatériel[le]s » (**Canudo 1922 (mai), p. 159**) ou encore, d' « Évangiles visuels » (**Gance 1923 (15 décembre), p. 11**); les salles de cinéma sont comparées par Alexandre Arnoux à de « vastes cathédrales » et à des « chapelles où la foi s'exalte dans la dissidence » (**Arnoux 1929, p. 46**); Jean Epstein parlera de *schisme*, de *mystique*, de *sacrement*, d'*évangélisation*. Ces associations entre cinéma et religieux, incarnées par le lexique et par les images qui en découlent, permettront d'insister sur la croyance et la foi qu'ont les écrivains dans le septième art, ce dernier proposant un spectacle collectif, porteur d'espoir et appréhendé comme une communion⁴⁴⁷.

c. De nouvelles références⁴⁴⁸

La mise en place d'un système de références propre est au cœur de la cinéologie de l'entre-deux-guerres, puisqu'un des enjeux de cet « [a]rt de parler ou d'écrire sur la Cinégraphie » (Goelgheluck 1922 (24 mars), p. 367) est de créer de nouvelles modalités de citation. Comme le rappellent Michel Larouche et Serge Cardinal dans leur article sur

⁴⁴³ Entre autres, chez Ricciotto Canudo (**Canudo 1921 (avril)**; **Canudo 1921 (décembre)**; **Canudo 1922 (mai)**) et Georges Duhamel (**Duhamel 1930**).

⁴⁴⁴ Par exemple, chez Germaine Dulac (**Dulac 1925**).

⁴⁴⁵ Par exemple, chez Alexandre Arnoux (**Arnoux 1929**).

⁴⁴⁶ Par exemple, chez Abel Gance (**Gance 1929 (5 septembre)**).

⁴⁴⁷ D'autres références, traduites par la langue et les images, pourraient être soulignées. Par exemple, le recours régulier, chez Jean Epstein, au lexique des mathématiques (*algèbre*, *logarithme*, *géométrie descriptive*, *racine carrée*, *puissance*, etc.), ou encore les comparaisons entre le végétal et le cinéma chez Émile Vuillermoz (« Le cinéma ne peut échapper aux lois organiques des autres arts. Pas plus que la peinture, la musique, la poésie ou l'art dramatique, il ne saurait germer et s'épanouir en pleine terre dans les labours démocratiques. Les arts se propagent par greffes et par boutures successives. Il faut les faire naître dans ces serres chaudes que sont les petites chapelles. On les cultive dans de petits pots ridicules qui excitent l'hilarité des puissants [...] » (Émile Vuillermoz [1927] cité dans Heu 2003, p. 113)) et Paul Valéry (« Lorsqu'on veut qu'une plante très délicate prenne on la met dans du terreau, sous un verre; on la soigne jusqu'au moment où elle a assez de force pour pouvoir pousser en pleine terre » (Valéry 1938, p. 160). Mais malgré la richesse de ces usages, leur diffusion dans l'ensemble des textes à l'étude n'est pas généralisée. Ils relèvent plutôt d'une recherche stylistique singulière et demeurent souvent répandus dans la seule production de leur auteur.

⁴⁴⁸ La composition et la description de ces nouvelles références seront étudiées de manière plus approfondie dans le chapitre 12 : Une autre mémoire du cinéma.

l'écriture de la critique cinématographique (Larouche et Cardinal 1996), « [l']absence radicale de l'objet – qui résiste à toute citation⁴⁴⁹ – ouvre [...] la porte toute grande à une activité fébrile de comblement, de remplacement » (*ibid.*, p. 132). La virtualité de la citation requiert alors une remédiation que la référence comble.

Ces renvois (ainsi que leurs reprises) prolongent ainsi la réflexion sur le cinéma et agissent parfois comme lieu commun appuyant l'argumentation. Concentrés de connaissances, chargées d'un sens qui croise les arguments développés, ces références sont des points de rencontre entre lecteur et écrivain, disséminés et répétés de texte en texte. Illustrant une vision du cinéma ou une réflexion à son sujet, ils font directement appel aux connaissances du destinataire. Dans « **Esquisse d'une psychologie du cinéma** », les noms cités convoquent des films, des images, des mouvements de caméra et des traitements particuliers de l'image : « [...] on va voir Garbo reine et Garbo courtisane, Marlène putain et Marlène espionne, Stroheim à Gibraltar, Stroheim à Belgrade, Stroheim à la guerre, Gabin légionnaire et Gabin cheminot » (**Malraux 1940, p. 73**). En citant « Garbo reine et Garbo courtisane », Malraux parle de *La Reine Christine* (1933) de Rouben Mamoulian et du *Roman de Marguerite* (1936) de George Cukor; « Marlène putain et Marlène espionne » pointe vers *L'Ange bleu* (1929) et *Agent X27* (1931) de Josef von Sternberg; « Stroheim à Gibraltar, Stroheim à Belgrade, Stroheim à la guerre » désigne *Gibraltar* (1938) de Fedor Ozep, *Ultimatum* (1938) de Robert Wiene et Robert Siodmak, et *La Grande illusion* (1937) de Jean Renoir; « Gabin légionnaire et Gabin cheminot » sont des références à *La Bête humaine* (1938) de Renoir et à *La Bandera* (1935) de Julien Duvivier. Tout un univers de films provenant de différentes cinématographies

⁴⁴⁹ La citation est ici comprise comme une reproduction identique : « Citer, c'est reproduire tel(le) quel(le) – c'est-à-dire dans un système de signes identiques ou similaires – une partie d'un tout ou ce tout lui-même » (Noguez 1987, p. 29).

se déplie alors, reprenant des arguments répétés dans l'« **Esquisse d'une psychologie du cinéma** » et dans des textes ultérieurs de Malraux sur l'art et la culture⁴⁵⁰ : le travail sur l'expression, le développement du mythe, l'ouverture au monde, etc.

À leurs côtés sont convoquées des références à des publications ou à des événements contemporains concernant de près le cinéma, inscrivant les productions écrites dans un ensemble plus vaste et visant à placer le cinéma au cœur des manifestations culturelles de l'entre-deux-guerres. De très nombreuses références⁴⁵¹ sont ainsi faites aux salles de cinéma⁴⁵¹, à de grands palaces, des salles de quartier et des cinémas d'art et d'essai, montrant la mobilité des spectateurs et les environnements fréquentés. Se dessine alors une cartographie de lieux de cinéma, parfois encore en activité, mais bien souvent, disparus. Dans son texte « **Le cinéma d'avant-garde** », Germaine Dulac fera, en plus de rappeler l'ouverture de salles spécialisées, une liste des ciné-clubs en activité à Paris – le Ciné-Club de France, le Club de l'Écran, La Lanterne Magique, Le Phare Tournant, Les Spectateurs d'avant-garde, L'Effort. Même si ces citations ne sont pas explicitées, elles sont à considérer comme des traces du passé, des fragments d'archives. C'est quand elles sont rassemblées qu'elles permettent de reconstituer de petits pans d'une histoire sociale du cinéma.

Des références à des publications et à des critiques contemporains ponctuent aussi les textes. Dans l'article de Jean Prévost, « Le cinéma et la critique » (**Prévost 1927 (15 janvier)**), il est question des critiques Lucien Wahl (« très sensible au côté scénique des films »), Émile Vuillermoz (qui « cherche surtout dans les films matière à réflexions ») et

⁴⁵⁰ Par exemple dans le discours d'inauguration de la Maison de la culture de Bourges (13 avril 1964), le discours d'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens (19 mars 1966), le discours d'inauguration de la Maison de la culture de Grenoble (4 février 1968), le discours aux Assises de la francophonie à Niamey (février 1969)). Le cinéma et les questionnements qu'il suscite sont parfois l'objet même du texte, comme pour le discours « Sur l'héritage culturel » (juin 1936) ou encore, le discours de clôture du Festival de Cannes (mai 1959).

⁴⁵¹ Le Vieux-Colombier, le Studio des Ursulines, le cinéma Pigalle, la salle des Milles-Colonnes, l'Electric Palace, le Splendid, l'Eden, le Magestic Palace, l'œil de Paris, la salle des Agriculteurs, le Studio 28, etc.

Georges Charensol (qui a l'« aptitude à goûter le pittoresque » et qui est sans cesse à la recherche « d'émotions et de nouveautés »)⁴⁵². Prévost fait aussi référence, dans ce même article, à *Naissance du cinéma* (1925) de Léon Moussinac et à *L'ABC du cinéma* (1926) de Blaise Cendrars. Il mentionne le numéro double de 1925 des *Cahiers du mois* sur le cinéma dans « **L'autonomie du cinéma** » et prend comme prétexte la publication du livre d'Henri Poulaille sur Charlie Chaplin pour développer sa propre réflexion sur le travail du réalisateur aux multiples talents. Ces différents renvois, en plus d'inscrire les propos au sein de l'ensemble des discours sur le cinéma, illustrent l'attention portée par leur auteur à l'actualité éditoriale entourant ce sujet spécifique.

Mais ce ne sera pas toujours la seule actualité cinématographique dite sérieuse qui retiendra l'attention des écrivains. Ce seront parfois les faits divers qui trouveront des échos dans leurs textes. Parmi ces faits divers, deux *scandales* se déroulant outre-Atlantique et concernant des acteurs respectés permettront de montrer l'impact de l'opinion publique sur une carrière d'artiste : le procès de Roscoe « Fatty » Arbuckle en 1921⁴⁵³ et le divorce entre Charlie Chaplin et Lita Grey, en août 1927. Dans « **Hands off Love** », écrit pour défendre Chaplin dans le litige l'opposant à sa deuxième épouse, les surréalistes rappellent les effets désastreux de la calomnie sur une personnalité publique : « Un rapport tendancieux, et surtout

⁴⁵² Les références à des critiques de cinéma sont régulières dans la production examinée. Ajoutons aux noms proposés par Jean Prévost, ceux de Ricciotto Canudo et de Louis Delluc, souvent convoqués par Jean Epstein (« Canudo a été le missionnaire de la poésie au cinéma. Delluc, le missionnaire de la photogénie » (**Epstein 1924 (1^{er} mai), p. 6**)), ainsi qu'Émile Vuillermoz, cité par Abel Gance (« Je vais me permettre de citer intégralement et sans commentaires, tant la persuasion les fleurit, quelques phrases de M. Vuillermoz, l'un pour ne pas dire le meilleur, de nos critiques qui s'est essayé le premier à écouter l'écho de nos images » (**Gance 1927, p. 87-88**)), ou encore par Marcel Pagnol (« Cette critique [de faire du théâtre filmé], Émile Vuillermoz nous l'a faite, de même que René Bizet, ou que notre ami René Clair » (**Pagnol 1934 (15 janvier 1934), p. 4**)).

⁴⁵³ Immense star aux États-Unis, faisant carrière dans la comédie, Roscoe Arbuckle sera accusé, à l'automne 1921, du viol et du meurtre de l'actrice Virginia Rappe. Il sera acquitté, mais ce scandale mettra un frein à sa carrière. La Motion Picture Association of America (MPAA), fondée en 1922 par William Hays (à l'origine du code de morale cinématographique – Code Hays) lui interdira de travailler pendant près de dix ans. Henri Poulaille, dans *Charles Chaplin*, regrettera lui aussi « qu'une lâche campagne de presse [l'ait] écarté de la scène » (**Poulaille 1927, p. 44**).

dans l'état d'étroite surveillance où le public américain entend tenir ses favoris, peut, nous l'avons vu avec l'exemple de Fatty Arbuckle, ruiner un homme du jour au lendemain » (**Aragon 1927 (1^{er} octobre), p. 3**). La chose sera à nouveau évoquée par Robert Desnos dans son article « Hollywood » au sujet de l'actrice Dorothy Mackaill : « Après tant d'autres, après Charlot, voici que l'adorable Dorothy Mackaill va parcourir le chemin d'une douloureuse aventure. Car, n'en doutons pas, nous allons encore assister à son sujet au spectacle répugnant de la lâcheté puritaine » (**Desnos [23 avril 1927] 1992, p. 101**)⁴⁵⁴. Ces allusions ponctuelles à des faits divers mettant à mal la réputation et l'image de figures admirées sont aussi à comprendre comme des invitations à poursuivre la découverte du travail d'artistes que la machine hollywoodienne aura parfois broyés.

D'autres événements de plus grande importance pour l'histoire du cinéma en France, et ayant marqué le paysage cinématographique de l'époque, seront rappelés à la mémoire des lecteurs par certains écrivains. Ce sera le cas de la présence du cinéma au Salon d'Automne de 1921 évoquée par Ricciotto Canudo dans la publication de son allocution au Salon⁴⁵⁵, ou encore du procès Moussinac abordé par Jean Prévost dans différents articles publiés dans *Les Nouvelles littéraires* et dans *La Nouvelle Revue française*⁴⁵⁶. En janvier 1930, dans son article « **Qui perd gagne** », André Delons évoquera le gala organisé en l'honneur de Georges Méliès en décembre 1929 : « À l'occasion d'un gala récemment organisé à Paris, le cinéma, sans doute parce qu'il se sent déjà confusément pourri, s'est offert la fantaisie de redécouvrir

⁴⁵⁴ Les problèmes de Charlie Chaplin avec le puritanisme américain seront encore soulignés par Jean Prévost, dans un article sur la biographie de Chaplin écrite par Édouard Ramond : « Si nous voulions croire que Chaplin est en ce moment véritablement battu par le puritanisme américain, nous ne pourrions pas mieux comparer ce recueil de confidences et d'interviews qu'au *Mémorial de Sainte-Hélène* » (Prévost 1927 (20 août), p. 8.).

⁴⁵⁵ « Le Salon d'Automne aura eu cette gloire certaine d'avoir proclamé à l'univers artiste que le Cinéma est un art, synthétisant à la foi la science et l'art, et tous les arts » (**Canudo 1921 (novembre), p. 372**).

⁴⁵⁶ Jean Prévost mentionnera ce procès dans ses articles « Le cinéma et la critique » (**Prévost 1927 (15 janvier)**) et « *Ben Hur* » (Prévost 1927 (25 juin)) ainsi que dans sa rubrique « Spectacles » de mai 1928 publiée dans *La NRF*.

Georges Méliès, et de célébrer dans sa personne et dans son œuvre les origines triomphantes et méconnues de l'écran » (**Delons [15 janvier 1930b] 1995, p. 72**)⁴⁵⁷.

Ces différentes allusions, que ce soit à des événements mettant en lumière l'activité cinématographique, à des lieux de cinéma ou à l'actualité éditoriale sur le cinéma, inscrivent les propos des écrivains dans leur époque. Elles montrent une connaissance du cinéma débordant la seule actualité cinématographique et un intérêt pour ce qui permet de replacer le cinéma dans un environnement culturel et artistique. À cela s'ajoute la référence à des réalisateurs, à des films ou à des acteurs, constituant un trait distinctif de l'écriture sur le cinéma, permettant d'étoffer efficacement l'argumentation et de donner de la valeur aux réflexions.

d. L'écrivain de cinéma

Dans la préface à la biographie que Dudley Andrew consacre à André Bazin⁴⁵⁸, François Truffaut écrit : « [...] plutôt que de Bazin critique, je préfère souvent parler de Bazin "écrivain de cinéma", c'est qu'il ne s'agissait pas pour lui d'un job [...]. C'était un plaisir qu'il éprouvait, un plaisir et une nécessité liés à sa vocation pédagogique » (François Truffaut dans Andrew 1983, p. 10). Appliquée à André Bazin, cette expression inclut l'idée d'un passeur, d'une personnalité qui conduit de nouveaux cinéphiles vers le cinéma par le biais d'une activité d'animateur de ciné-clubs, mais aussi par l'écriture. Cet aspect de l'activité de Bazin, souligné par Truffaut, montre une attention particulière portée aux mots, à la langue et au style, et dénote l'imbrication qu'il peut y avoir entre écriture et cinéma.

⁴⁵⁷ Georges Méliès, même s'il a une place centrale dans l'histoire du cinéma français, est une référence quelque peu délaissée dans les textes à l'étude. Le gala de 1929, organisé à la salle Pleyel par le Studio 28, n'est pas un événement mentionné par les écrivains du corpus sélectionné – hormis par André Delons. La référence est cependant importante car l'événement a permis la redécouverte de cette « figur[e] uniqu[e] de la cinématographie-attraction » (Gauthier et Hidalgo 2014, p. 17).

⁴⁵⁸ Voir Andrew 1983, p. 10-17.

L'expression « écrivain de cinéma » a été consacrée par Truffaut pour qualifier Bazin, mais elle sera aussi utilisée dans un tout autre sens au sujet de Jean Aurenche, pour le documentaire *Jean Aurenche, écrivain de cinéma* (2010). Elle désignera ici celui qui écrit pour le cinéma, qui adopte une démarche d'écrivain pour rédiger des scénarios et des dialogues, ou pour concevoir des adaptations à l'écran. Cette acception est mise de côté dans notre proposition définitionnelle de l'écrivain de cinéma, puisqu'elle qualifie des professions déjà existantes (scénariste, dialoguiste, adaptateur). Nous préférons ainsi considérer l'écrivain de cinéma comme un auteur écrivant au sujet du cinéma, faisant passer la réflexion avant la critique, et développant une position dans le but de faire avancer ou reculer un état du cinéma.

Les auteurs sélectionnés dans notre corpus se sont tous plus ou moins illustrés dans le domaine des lettres, mais ils ont tous, un jour ou l'autre, appartenu à cette catégorie des écrivains de cinéma, misant sur l'écriture pour défendre ou pour pourfendre cet art neuf. Ils sont des artistes s'opposant aux *écrivailleurs* que Canudo appelle, en novembre 1921, à contrer :

C'est aux artistes eux-mêmes; aux gens de goût qui gravitent autour des arts; aux snobs indispensables qui facilitent les échanges et les initiatives; aux écrivains qui doivent remplacer sans tarder, aidés par des éditeurs courageux et prévoyants, la horde des écrivailleurs de la plupart des feuilles cinématographiques, qui sont bien plus des bulletins d'affaires que des pages critiques.//Le Septième Art aux Artistes. Voilà la leçon que le Salon d'Automne apporte au monde intellectuel (**Canudo 1921 (novembre), p. 372**).

L'écriture sur le cinéma devra donc être sérieusement réalisée et menée par des auteurs qui sauront conduire le cinéma sur le terrain de l'art. Cette activité d'écriture pourra être ponctuelle ou régulière, ou encore se développer dans une diversité de formes et de tribunes. Mais au final, elle devra soutenir le cinéma et s'inscrire dans une réflexion sur l'art de l'écran, son histoire, son état présent et son avenir.

La posture développée par ces écrivains est double : d'une part, elle se construit comme une prise de parole opérée dans et par l'écriture, d'autre part, elle s'accompagne d'une pratique du cinéma, se jouant à l'extérieur de l'écriture. Cette pratique sera variable⁴⁵⁹, mais possède un dénominateur commun : être spectateur. L'écrivain de cinéma produit d'ailleurs des textes à l'attention d'un destinataire qui partage cette caractéristique : le lecteur cible se double lui aussi d'un spectateur. Grâce à sa fréquentation des salles obscures, il est en mesure de comprendre et de décrypter les références convoquées au fil des textes. Ces connaissances communes et cette complicité entre écrivain et lecteur placent, au centre du dispositif d'écriture, l'expérience des salles de cinéma et le visionnement régulier de ce qui est proposé à l'écran.

La participation de l'écrivain de cinéma au développement des discours sur le cinéma se jouera donc au niveau des idées exposées et de sa contribution à la construction de nouvelles modalités expressives. Ces dernières passent par le lexique, par les images, et surtout, par l'ensemble des références partagées avec un lecteur qui comprend ce que peut signifier une allusion à « Douglas »⁴⁶⁰ ou aux « “Sapène” du cinéma » **(Desnos [26 juin 1928] 1992, p. 133)**⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Certains écrivains de cinéma seront également acteurs (Antonin Artaud, Blaise Cendrars), dialoguistes et scénaristes (Colette, Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan, etc.) et participeront de près (Jean Cocteau, Germaine Dulac, Jean Epstein, Benjamin Fondane, Abel Gance, Marcel Pagnol, etc.) ou de loin (Blaise Cendrars) à la réalisation de films.

⁴⁶⁰ Les références à l'acteur Douglas Fairbanks sont nombreuses dans les textes étudiés et bien souvent, seul le prénom de l'acteur est utilisé pour le désigner. Nous aborderons ce point dans le chapitre 12 : Une autre mémoire du cinéma.

⁴⁶¹ Robert Desnos fait ici référence à Jean Sapène, directeur de la société des Cinéromans. Pour Desnos, la référence à Sapène est extrêmement péjorative. Il écrira de lui, en 1928, dans un article du *Soir* : « M. Sapène? Un industriel heureux. Un homme d'un goût très sûr [...]. Entre deux idées, il choisit toujours la plus stupide.//Il est le roi du cinéma en France. Il dicte ses volontés à toute l'industrie cinématographique française. Grâce à lui, les Cinéromans portent l'imbécillité [*sic*] jusqu'au fond des campagnes » (Desnos [27 avril 1928] 1992, p. 119).

C. Pour ou contre...

Le cinéma, nous l'avons rappelé à plusieurs reprises, a été défendu pour être reconnu comme art et envisagé comme tel. Mais si l'ensemble des textes du corpus sont généralement en faveur de cette reconnaissance et admettent – *a priori* – le cinéma comme art, ils reflètent des positions nuancées et s'inscrivent dans une somme de discours exprimant des opinions moins consensuelles. En fonction de la production cinématographique proposée aux spectateurs et des habitudes de l'écran, les opinions au sujet du cinéma changeront, que ce soit au sujet du cinéma en général ou, au tournant des années 30, au sujet du parlant. Les appuis et les oppositions seront parfois définitifs, parfois variables, et parfois accompagnés d'idées sur les possibilités et les handicaps du cinéma. Ainsi, des interrogations et de nouveaux positionnements sur l'avenir du cinéma en découleront.

1. ... le cinéma

Les détracteurs du cinéma ne parlent pas d'une même voix, mais leurs objections se cristallisent autour d'éléments précis rappelés dans différents textes. Ces cinéphobes⁴⁶² appartiennent généralement à l'élite culturelle et sont souvent désignés comme des intellectuels, des érudits, des « raffinés » (**Canudo 1921(avril), s.p.**) ou encore, des « meneurs de cerveaux » (Delluc 1922 (janvier), p. 1667), méprisant le cinéma pour des raisons morales et esthétiques : morales, car ils estiment que le cinéma est un spectacle abrutissant, poussant au crime et à la violence, entraînant vers la luxure et le vice; esthétiques, car ils ne souhaitent

⁴⁶² Le terme cinéphobe désigne, selon Jean Giraud, celui « qui déteste le cinéma » ou qui lui est hostile (Giraud 1958, p. 75).

pas voir le cinéma, art populaire et impur⁴⁶³, concurrencer l'autre grande forme de représentation qu'est le théâtre.

Les références à ces manifestations d'opposition seront courantes dans la production écrite des années 20. Les écrivains de cinéma y renverront afin de montrer contre quoi se construit le discours de défense du cinéma et ces références permettront de cibler précisément certains détracteurs du septième art, parmi lesquels se trouve Paul Souday⁴⁶⁴. Important critique littéraire de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle⁴⁶⁵, Souday sera collaborateur à *Paris-Midi*, à la *Revue de Paris*, à *Comœdia*, au *Figaro*, et aux *Nouvelles littéraires*. De 1912 à sa mort en 1929, il se consacrera à la critique littéraire dans le quotidien *Le Temps* et s'opposera régulièrement, dans les pages de ce journal, à Émile Vuillermoz, rédacteur de la chronique cinéma⁴⁶⁶. Dans son article, « Cinéphobie versus cinéphilie : le cas de Paul Souday (1915-1929) » (Heu 1999), Pascal-Manuel Heu indique que l'aversion de Paul Souday pour le cinéma relève d'un dédain plus général pour toutes les formes de représentation (y compris, le théâtre) et pour les images. Ses affirmations tranchantes sur le cinéma – « [l]e cinéma est une entreprise d'abrutissement public » (Souday 1927 (7 février), p. 2), « [l]e cinéma, c'est de la sous-crotte de bique » (Paul Souday cité dans Rouzaud 1928 (16 juin), p. 4) – feront de lui, tel

⁴⁶³ « Certains se détournent quand on leur tend cette splendeur nouvelle [le cinéma]. Ils se plaignent d'impuretés » (Epstein 1921a, p. 41).

⁴⁶⁴ Par exemple, Ricciotto Canudo fera ironiquement référence à Paul Souday à propos d'Émile Vuillermoz : « M. Paul Souday énonce cette triste vérité, à propos de M. Vuillermoz : "Nul, par exemple, ne s'est davantage évertué à découvrir de merveilleuses qualités artistiques à l'envahissant Cinéma, qui, manifestement aussi peu intellectuel que possible..." Évidemment » (Canudo 1921 (avril), s.p.). Ou encore, Alexandre Arnoux citant Souday pour justifier son propre intérêt pour le cinéma : « [...] je m'accommode assez aisément de vivre, pour un temps, loin des temples de ce septième art, nouvellement né, et que M. Paul Souday traite si cavalièrement de *sous-crotte de bique*. C'est une formule élégante et qui plaît par son raccourci. Mais j'ai le malheur d'avoir du goût pour la *sous-crotte de bique*. Dois-je invoquer des excuses? » (Arnoux 1928 (7 juillet), p. 11).

⁴⁶⁵ Bien qu'aujourd'hui oublié par l'histoire littéraire, Paul Souday était « l'un des critiques les plus lus et les plus redoutés de son temps » (Heu 2003, p. 171).

⁴⁶⁶ Voir Heu 2003.

que rappelé dans sa notice nécrologique rédigée dans *Cinémagazine* en juillet 1929⁴⁶⁷, l'ennemi le plus loyal et le plus courageux du cinéma, un de ceux que Benjamin Fondane ciblait précisément lorsqu'il parlait des intellectuels détestant le cinéma⁴⁶⁸.

Aux côtés des motivations d'ordre moral et esthétique, l'ancrage populaire du cinéma est aussi ciblé. Mais pour certains, le cinéma demeure avant tout un art du peuple, célébré par les foules :

Ce qui a tout d'abord rebuté les intellectuels, c'est précisément ce qui aurait dû être seulement pour eux une raison d'enthousiasme : la façon dont la foule a tout de suite aimé le cinéma et la force de son rayonnement international. // Par préjugé de caste, par individualisme, les intellectuels n'ont placé d'espoir que dans une formule cinégraphique qui s'adresserait à l'élite. Quelle élite? Le cinéma rejoint les grandes formes d'expression classiques. Comme le théâtre d'Eschyle, de Shakespeare et de Molière, le cinéma sera populaire ou ne sera pas **(Moussinac [1925] 1983, p. 10)**.

Cet enthousiasme populaire, raison d'être du cinéma pour Léon Moussinac, ne doit pas être une entrave à son acceptation artistique. Cette accointance avec le peuple fera aussi du cinéma le média de la modernité et ne devra pas être sacrifiée pour des exigences artistiques : « Car ceux-là n'ont jamais rien compris au cinéma qui veulent y trouver de l'art. Nous retrouvons en eux les vieux ennemis, les antipoètes » **(Desnos [3 mai 1929] 1992, p. 181)**. Ces *vieux ennemis* qui souhaitent rattacher le cinéma à l'art semblent vouloir y parvenir en renonçant à la nouvelle poésie véhiculée par le cinéma, cette poésie qui se révèle partout, au quotidien, par les enseignes publicitaires, dans les coulisses du music-hall ou dans l'obscurité des bas-fonds.

⁴⁶⁷ « Peu d'ennemis du cinéma auront été aussi loyaux et aussi courageux que Paul Souday. [...] Au lendemain de sa mort, on a célébré son robuste bon sens. Appliqué au cinéma, ce bon sens véritablement trop rigide a donné ceci : le cinéma est une mécanique, donc ce n'est pas un art. [...] Le dernier grand adversaire du cinéma a disparu » (P. L. 1929 (26 juillet), p. 134).

⁴⁶⁸ Benjamin Fondane cite aussi quelques fois d'autres intellectuels détestant le cinéma : André Suarès, écrivain et proche collaborateur de *La NRF*, auteur d'un article, « Il n'y a pas de femme clown. Vous êtes-vous demandé pourquoi? », publié en juillet 1926 dans *Comœdia* et ayant alimenté la controverse autour de Charlie Chaplin – nous y reviendrons dans le chapitre 11 : Charlie Chaplin –, et Georges Duhamel qui, suite à la publication des *Scènes de la vie future*, en 1930, fut définitivement rangé dans la catégorie des cinéphobes.

Elle est la marque d'un monde moderne et, à ce titre, doit être mise en valeur telle quelle, sans artifice la déformant ou la rattachant à des formes anciennes.

Une autre raison expliquant l'hostilité au cinéma réside en son association à l'argent. Mais si cette dépendance éloigne dans l'esprit des cinéphobes une possible filiation entre cinéma et art, elle révèle une autre catégorie d'opposants que Marcel L'Herbier qualifiera de *cinéclaste*⁴⁶⁹, ennemis opérant dans le champ même du cinéma :

Cinéphobes, – mais est-ce assez dire, est-ce assez maudire, quand il s'agit de désigner ces hommes d'écran que notre critique transsubstantie par perversité, – ou ces cyniques gens qui vivent du Ciné et dont pourtant tous les efforts semblent tendre à briser l'essor de l'image animée? Cinéphobes, – est-ce assez précis pour évoquer ces iconoclastes d'un genre nouveau, ces briseurs d'élan, ces briseurs de mouvement? – Cinéphobes, est-ce assez sévère pour flétrir ces ennemis de l'intérieur ravageant le Temple qui les abrite et les nourrit? Bref ne sont-ils que des cinéphobes, tous ces briseurs d'imaginations? ...on les nommerait plus justement des *cinéclastes* (L'Herbier 1922 (6 octobre), p. 6).

Les propos de L'Herbier laissent ainsi paraître un basculement : il importe toujours de défendre le cinéma aux yeux des intellectuels et des élites, mais il faut aussi se méfier de ceux qui parasitent le développement du septième art de l'intérieur, en versant du côté du commerce plutôt que de la création.

Les écrivains de cinéma auxquels nous nous intéressons sont majoritairement en faveur du cinéma⁴⁷⁰. Cependant, leurs textes traduisent une évolution de leurs propres positions et expriment des déceptions à l'égard du cinéma. Louis Delluc, lui-même *converti* au

⁴⁶⁹ Les différences que Marcel L'Herbier expose dans son article « Cinéclastes » (L'Herbier 1922 (6 octobre)) montrent de nouveaux jeux d'opposition. Cependant, aux yeux des dépouillements que nous avons effectués dans le cadre de nos recherches et en nous référant au *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930* de Jean Giraud, il semble que le terme utilisé par L'Herbier ne soit pas repris dans la production écrite de l'époque.

⁴⁷⁰ Les positions en faveur du cinéma sont effectivement majoritaires, dans la production examinée, même si certains auteurs, comme Georges Duhamel et Marcel Pagnol, formuleront des idées très tranchées à l'égard du cinéma parlant. Mais ces dernières s'inscrivent dans l'évolution de leur propre réflexion au sujet du cinéma et ne doivent pas être considérées comme des oppositions franches au cinéma dans son ensemble.

cinéma⁴⁷¹, notera la gêne ressentie par une certaine élite, se défendant « d’aimer le cinéma et surtout d’avouer son amour pour lui » (**Delluc [1920] 1985, p. 73**). Germaine Dulac évoquera l’alternance d’enthousiasme et de déception que provoque le cinéma⁴⁷², tout comme Alexandre Arnoux parlera de l’euphorie et de la suspicion provoquées par le cinéma⁴⁷³. Benjamin Fondane ira dans le même sens, rappelant que « [c]haque jour, il nous déçoit [...] mais chaque jour il nous soûle à nouveau » (**Fondane [1929] 2007, p. 67**).

Un des aspects du cinéma – les sous-titres – provoquera, parmi les défenseurs du cinéma, des prises de position⁴⁷⁴ prolongées avec l’apparition du parlant. En 1924, Germaine Dulac indiquera, dans son premier article sur « **Les procédés expressifs du cinématographe** », que le mouvement des images permet mieux que les mots de pénétrer la conscience des personnages⁴⁷⁵, sans que la langue ne soit pour autant repoussée et tenue à l’écart du film. Les sous-titres qui, à l’époque du muet, désignaient les cartons signifiant les parties à venir d’un film⁴⁷⁶, pouvaient faire, comme pour Robert Desnos, entièrement partie du

⁴⁷¹ Voir « La naissance du cinéma, ou la naissance de l’amour du cinéma » (Delluc [1919] 1986, p. 23-24).

⁴⁷² « L’art cinégraphique est, à notre époque, pour ceux qui ont foi en son inépuisable richesse d’expressions et son esthétique neuve, une source de déceptions et d’enthousiasme.//De déceptions, parce que l’écran ne semble pas fait pour être le reflet des arts anciens quand on a bien compris ce que le mouvement, la lumière, et l’ombre, peuvent créer d’émotion en passant dans une harmonie de rythmes sur la blancheur de sa surface. D’enthousiasme, parce que l’art cinégraphique, né de notre époque, est loin d’avoir atteint sa plénitude, inconscient qu’il est encore de sa forme, ce qui permet à des disciples d’aller à la conquête, à la recherche de son véritable sens » (**Dulac 1926 (2 juillet), p. 4**).

⁴⁷³ « Les hommes s’enthousiasmaient sans doute de l’invention nouvelle, mais ils s’en méfiaient plus encore » (**Arnoux 1929, p. 39**).

⁴⁷⁴ L’intérêt pour le sujet est notable, notamment chez Louis Delluc qui consacrera une partie de *Cinéma et Cie* à ce sujet, mais aussi chez Robert Desnos (« **Musique et sous-titres** » et « **Sous-titres** ») et Léon Moussinac, ce dernier dédiant un chapitre de son ouvrage *Naissance du cinéma* à ce sujet.

⁴⁷⁵ « Si l’opposition des images et leur enchaînement créent le mouvement, ils dépeignent parfaitement aussi l’état d’esprit d’un personnage, et nous fait entrer dans sa pensée mieux que les mots » (**Dulac 1924 (4 juillet), p. 17**).

⁴⁷⁶ « [...] les sous-titres étaient le carton qui annonçait les grandes parties du film [...]. Par extension, le mot désignait tous les cartons, même ceux qui donnaient la version écrite du dialogue » (Aumont et Marie 2008, p. 231).

film⁴⁷⁷ et ainsi être considérés comme un enrichissement⁴⁷⁸. Pour Léon Moussinac, ces sous-titres avaient droit de cité dans un film, à la condition de ne pas constituer « un film dans le film » (**Moussinac [1925] 1983, p. 86**). La rédaction de ces derniers requérait cependant une véritable attention :

En attendant que l'image se suffise à elle-même, nous avons le droit de réclamer des sous-titres dignes du goût dont témoignent parfois les images – non pas seulement écrits en une langue correcte, sinon parfaite, ce qui est déjà une première nécessité – mais présentée avec soin, clarté et intelligence.//Un titre ou un sous-titre peuvent détruire une impression, galvaniser un sentiment, étouffer une émotion qui s'apprêtait à naître (*ibid.*, p. 85).

Ces préoccupations font échos à celles que Louis Delluc formulait déjà en 1919, dans *Cinéma et Cie*⁴⁷⁹, estimant que l'énoncé du sous-titre et sa forme doivent être réfléchis et que « la tendance à l'enluminure » (Delluc [1919] 1986, p. 100) ne doit pas l'emporter sur la précision et la sobriété. Au final, le sous-titre a son utilité dans l'économie générale du film et doit participer à la clarté de l'ensemble.

Pour d'autres comme Jean Epstein, le cinéma n'a pas besoin de texte⁴⁸⁰. Si le sous-titre possède une utilité, cette dernière réside dans le repos qu'il procure à l'œil : « Car on ne saurait nier que la vision d'un film absolument privé de titres est, pour des raisons physiologiques, déprimante; le sous-titre est avant tout un repos pour l'œil, une ponctuation pour l'esprit » (**Epstein [1926] 1974, p. 148**). Cette association entre sous-titre et pause sera également reprise par Alexandre Arnoux, ce dernier considérant le sous-titre comme une respiration :

⁴⁷⁷ « C'est qu'en effet tout ce qui peut être projeté sur l'écran appartient au cinéma, les lettres comme les visages » (**note - Desnos [13 avril 1923] 1992, p. 26**).

⁴⁷⁸ « Qu'on emploie donc les sous-titres dans les films, ils ne sauraient que les enrichir. Le principal est qu'ils restent du cinéma et qu'un imbécile désir littéraire ne les isole pas de l'action comme le commentaire d'un pion au bas d'un beau poème » (**Desnos [13 avril 1923] 1992, p. 27**).

⁴⁷⁹ Voir l'entrée « Sous-titres » dans Delluc [1919] 1986, p. 100-101.

⁴⁸⁰ « Pas de textes. Le vrai film s'en passe » (**Epstein 1921a, p. 43**).

La seule respiration permise est le sous-titre, sorte de point d'orgue accordé au pourpre rétinien pour lui donner le temps de se régénérer, à l'intelligence pour la retremper dans les formes fixes, bien connues, exemptes de surprises, de l'alphabet. Peu importe le sens du sous-titre et même qu'il n'en possède aucun, ce qui lui advient fréquemment; son ineptie renforce les bienfaits qu'il nous dispense, l'accorde mieux à son but, qui est non pas littéraire, mais physique, à son dessein qui est, non pas d'exprimer quelque chose, mais de ne pas bouger, d'être lu paresseusement, épilé à mi-voix, avec les lèvres, sans être compris (**Arnoux 1929, p. 58-59**).

Le sous-titre peut donc avoir un effet esthétique, mais il est aussi envisagé comme une solution physique, un repos accordé au spectateur – ce qui fera dire à André Delons, non sans humour, que « [l]es sous-titres se méprisent d'un œil et se lisent de l'autre » (**Delons 1928 (décembre), p. 17**). Mais en aucun cas, alors que le parlant n'est pas encore la forme cinématographique dominante, doit-il être remplacé par la voix : « La vérité est que le sous-titre a sa place impérieusement marquée dans un film et qu'on ne peut le supprimer sans porter atteinte à la vie et à la grandeur cinématographique.//Et qu'on n'espère pas le remplacer par la voix synchronisée avec l'action » (**Desnos [15 juin 1928] 1992, p. 127**). Les choses changeront avec l'apparition du parlant : ce qu'on désignait par sous-titre deviendra alors intertitre⁴⁸¹. La distinction se vérifie *a posteriori*, mais à la lecture des textes de l'entre-deux-guerres débattant du sujet, il y a une cohabitation des deux termes, sans que la réalité qu'ils recouvrent soit clairement définie.

Les discussions autour d'un aspect spécifique du cinéma montrent des avis divergents quant à sa définition. Mais ces débats ne seront possibles que si le cinéma bénéficie d'une défense et d'un appui régulier dans le champ culturel. La fin des années 20 montre un renversement du rapport de force : la cinéphobie sera quelque peu reléguée en périphérie des

⁴⁸¹ « Au moment du passage au parlant, on a remplacé “sous-titre” par “intertitre”, réservant le premier terme pour les traductions des dialogues des films parlants, retranscrites en bas de l'image. Le sous-titre est alors le texte écrit en surimpression, qui peut être gravé ou projeté séparément, placé généralement en bas de l'image et traduisant dans une autre langue les dialogues d'un film en version originale » (Aumont et Marie 2008, p. 231).

débats et le cinéma sera désormais accepté comme une pratique et un objet culturel... ce qui n'empêchera pas l'émergence d'une nouvelle question pour laquelle il importera de prendre à nouveau position : doit-on défendre ou non le cinéma parlant?

2. ... le cinéma parlant

Alors qu'à la fin des années 20, le cinéma est accepté dans le champ culturel et admis comme art, l'apparition du cinéma parlant va bouleverser et ébranler les convictions. Comme le constatera en décembre 1929 Philippe Soupault dans « **Le malaise du cinéma** », le parlant semble mettre un frein à la progression de l'art cinématographique, replongeant cet art neuf dans l'enfance et le rejetant vers ses premiers balbutiements :

Peu à peu cependant, sous l'influence des Américains, moins traditionnellement dominés par le théâtre, le film parvenait à dégager confusément sa personnalité. Toujours attaché à quelque scénario romanesque, c'était encore de la littérature projetée sur un écran, mais enfin, par saccades, comme à l'aveuglette, et sous la poussée des circonstances, des progrès s'accomplissaient. Et puis la demande de films était si forte que l'on avait à peine le temps de produire. Le cinéma était devenu une industrie – “la septième”, au dire des statistiques, par l'importance des capitaux engagés. Une lueur d'espoir, somme toute, s'apercevait à l'horizon...//Quand naquit le cinéma dit parlant!//Et tout fut à recommencer (**Soupault 1929 (25 décembre), p. 434**).

Le propos de Soupault est sans doute un peu teinté de désenchantement, mais il traduit bien l'impression qui s'emparera de la plupart des écrivains de cinéma, alors que « [l]'apparition du film sonore et parlant prend les proportions d'une épidémie » (Tédesco 1928 (15 décembre), p. 7).

La naissance du cinéma parlant se jouera autour de 1926 aux États-Unis, avec la présentation des films *Don Juan* (1926) et l'année suivante, *Le Chanteur de Jazz* (1927)⁴⁸². Sa généralisation outre-Atlantique sera plus tardive (autour de 1930) et pendant plusieurs années, les idées et les opinions à son sujet ne se rapporteront pas toujours à des exemples précis⁴⁸³. On fera alors référence à des films vus à l'étranger⁴⁸⁴. Marcel Pagnol déclarera devoir sa conversion au cinéma à sa découverte, au printemps 1930 au Palladium de Londres, du film musical *Broadway Melody* (1929) et surtout, de la voix de Bessie Love, actrice américaine qui aura su passer l'épreuve du parlant avec succès⁴⁸⁵. Il découvre ainsi dans le cinéma sonore un allié incontestable, permettant « d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre » (**Pagnol 1933 (15 décembre), p. 8**). Dès lors, les promesses du parlant lui permettront d'envisager le cinéma comme un art total, immortalisant le jeu des acteurs, fournissant une forme idéale à l'œuvre dramatique et assurant une vaste diffusion du spectacle.

Si Marcel Pagnol accueille avec enthousiasme le cinéma parlant, il n'en sera pas ainsi pour tous. André Delons considérera que « [l]e cinéma ne parle pas », que « [l]e cinéma est muet » (**Delons 1929 (novembre), p. 57**); Benjamin Fondane clamera que le cinéma muet est

⁴⁸² Ces films ne doivent cependant pas être considérés comme les points de départ du cinéma parlant, mais plutôt comme les maillons d'une chaîne qui tentera de pousser plus loin des procédés sonores. Voir à ce sujet Arnoldy 2004 et Barnier 2002.

⁴⁸³ En août 1928, Jean Tédesco rappelle qu'en France, il n'est pas encore possible de juger précisément des productions sonores : « Pour se faire une idée à peu près exacte du mouvement actuel, il convient d'ajouter que c'est en Amérique seulement que les expériences de *Vitaphone* et de *Movietone* ont été rendues publiques. De ce côté de l'Atlantique, nous n'avons encore pu juger que par des "on dit que..." » (Tédesco 1928 (1^{er} août), p. 5). Dans son article « **Cinéma d'avant-garde** », Robert Desnos indique justement ne pas pouvoir parler correctement de films parlants puisqu'il n'en a jamais vus : « Le film parlant est une autre histoire et il conviendrait avant d'en discuter de savoir ce que c'est. Je m'excuse de l'ignorer n'ayant encore jamais vu de vrai films parlants » (**Desnos 1929a (décembre), p. 387**). Nous pouvons cependant nous interroger sur ce que Desnos appelle un *vrai film parlant* : est-ce un film accompagné de sons et de paroles ou un film qui répondrait à une idée préconçue du cinéma parlant? Difficile de trancher, mais il est clair que Desnos ne se considère pas en mesure de traiter avec justesse de ce sujet.

⁴⁸⁴ L'article d'Alexandre Arnoux « J'ai vu, enfin, à Londres un film parlant », publié dans la revue *Pour Vous*, rend compte de la première expérience de l'auteur avec cette nouveauté (Arnoux 1928 (22 novembre), p. 3).

⁴⁸⁵ Bessie Love sera par ailleurs nommée aux Oscars pour sa performance dans le film *Broadway Melody* d'Harry Beaumont.

mort⁴⁸⁶, qu'il a reçu, avec le parlant, « un terrible coup de poing en plein visage » (**Fondane 1930 (30 avril), p. 137**) et qu'il n'est plus qu'un souvenir. Georges Duhamel en fera un « divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne, et leurs soucis » (**Duhamel 1930, p. 58**)⁴⁸⁷. Certains estimeront qu'il constitue un pas supplémentaire vers la seule représentation de la vie, freinant l'accès au rêve et à l'inconscient, et qu'il n'est plus à la hauteur des desseins qu'on lui avait destinés : « La poésie donc qui ne peut se dégager de tout cela n'est qu'une poésie éventuelle, la poésie de ce qui pourrait être et ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui » (**Artaud 1933, p. 84**). Roger Gilbert-Lecomte⁴⁸⁸, tout comme Antonin Artaud quelques années plus tôt⁴⁸⁹, souhaitera une évolution en parallèle du cinéma muet; d'autres verront le parlant comme une perte⁴⁹⁰, un appauvrissement⁴⁹¹, on encore une menace à l'universalité qui le caractérisait. Mais ces propos, sauf en ce qui concerne ceux de Duhamel,

⁴⁸⁶ « Mort violente? Peut-être. Définitive? Je le crains. Mort soudaine quoiqu'on en ait, mais aussi naissance soudaine et vie fiévreuse, tourmentée, inquiète, vie menacée d'une part par des dangers continuels, travaillée intérieurement d'autre part par des pressentiments obscurs, vie de qui a hâte de créer au plus vite sans se ménager les forces, sans tenir compte du temps, sans regarder en arrière » (**Fondane 1930 (30 avril), p. 137**).

⁴⁸⁷ Nous rappelons ici que Georges Duhamel, bien que généralement considéré comme un cinéphobe des plus véhéments, n'a pas toujours été hostile au cinéma. Dans l'article « 1930 » d'Henri Béraud, publié en 1926 dans *La Revue de France*, Duhamel est en effet clairement présenté comme un ami du cinéma : « La preuve de ce que nous avançons ici, elle est dans les opinions si variées que professent les écrivains d'un certain âge, qui passent pour amis du septième art. Un Duhamel, un Émile Vuillermoz, un Blaise Cendrars, un Max Jacob, un Canudo, un Delluc y cherchent, en vérité, des utilisations fort diverses de leurs esthétiques et de leurs personnalités » (Béraud 1926 (15 octobre), p. 731). Nous croyons que les déclarations que Duhamel formule dans *Scènes de la vie future* doivent être spécifiquement appliquées au cinéma parlant et non au cinéma dans son ensemble.

⁴⁸⁸ « En laissant de côté les découvertes, possibles dans un avenir proche, du cinéma coloré et du cinéma dans l'espace (le cinéma-en-relief est une erreur psychologique) qui n'existent pas encore, nous avons actuellement à notre disposition le cinéma muet d'une part et le cinéma sonore d'autre part : c'est-à-dire des rapports mobiles de formes, de surfaces d'ombre et de lumière et de sons » (**Gilbert-Lecomte 1933, p. 27**).

⁴⁸⁹ « Les soi-disant progrès du cinéma parlant, s'ils existent, ne s'ajouteront pas au cinéma, ils se développeront à part. Il n'y a pas de raison pour que le cinéma muet ne constitue pas un langage, ou moyen *en soi*, ne soit pas un art comme la littérature, la peinture, la musique, etc. » (Artaud [29-30 juillet 1928] 2004, p. 307).

⁴⁹⁰ Francis Carco notera sa déception devant l'évolution du cinéma : « Pour navrant que ce soit, il faut en convenir, le Ciné perd – à mesure qu'il se perfectionne mécaniquement – les dernières chances de tenir ce qu'il promettait. Nous avons cru jadis en lui » (**Carco 1938, s.p.**).

⁴⁹¹ Jean Cocteau observera que le son enlève quelque chose au cinéma : « [...] un monde fantôme auquel la découverte des bruits et des sons en relief (ajouterais-je l'élément de surprise disparu) ôte beaucoup de charme » (**Cocteau [1934] 2003a, p. 24**).

seront revisités et les positions évolueront avec le temps, comme si cette première réaction de rejet se manifestait contre le changement, contre cette nouvelle innovation technique qui faisait « reculer de dix ans l'art cinématographique » (**Soupault 1929 (25 décembre), p. 434**) et le forçait à se redéfinir et à être repensé.

Cette méfiance à l'égard du parlant se traduit aussi dans le vocabulaire. Nous avons indiqué précédemment la création d'une nouvelle terminologie faite d'emprunts à l'anglais pour désigner ce qui relève du cinéma parlant (les *talkies*, le *dubbing*, les *sound pictures*). Nous notons également un recours à des formulations péjoratives pour désigner les premières manifestations de ce nouveau genre. André Delons parlera du « cinéma aboyant » (**Delons 1929 (mai), p. 88**), Alexandre Arnoux, des « vagissements brutaux du film parlant » (Arnoux 1929 (28 décembre), s.p.), Benjamin Fondane, du cinéma bavard⁴⁹². En s'interrogeant sur l'état du cinéma, il considérera qu'il est désormais devenu un *monstre* :

Avant la découverte du « parlant » nous étions plusieurs à penser que le film était susceptible de nous donner du monde une nouvelle dimension, à croire qu'il relevait de la magie, d'obscures superstitions érotiques, des rudiments d'un langage que l'on croyait complètement perdu, des racines même du lyrisme. Aujourd'hui, par contre, à si peu de distance, voici qu'on se détourne de lui avec dégoût – détourner le regard, tenir le jugement en suspens, c'est là, pour le moment, notre seule négation. Qu'est-il donc arrivé au film? S'est-il épuisé? Est-il fini? Finie la magie? De quoi donc l'a-t-on privé? On ne l'a pas privé? On lui a ajouté, au contraire. Il n'a plus deux yeux, mais quatre. Eh quoi? ne voit-il pas mieux? Non, il est devenu un monstre » (**Fondane 1933, p. 12**).

⁴⁹² « Le film muet nous avait donné le monde sous les espèces du silence [...]. Et voilà que le *deus ex machina* met au monde le film parlant! Parlant? Non, bavard! » (**Fondane 1933, p.14**).

Mais même si certains propos sont teintés de déception et de désillusion, les positions changeront avec le temps⁴⁹³. Malgré l'enthousiasme modéré, les écrivains de cinéma s'ajusteront à cette nouvelle innovation et l'accepteront, souvent par fatalité et sans grande conviction, mais parfois avec ferveur. Ce sera notamment le cas de Germaine Dulac, qui estimera que parlant et son peuvent agir comme compléments au film⁴⁹⁴ et qu'il importe de les considérer ensemble. Abel Gance amorcera ce type de réflexion en observant que « [l]e film parlant, le synchronisme sonore, sont en train de modifier complètement les perspectives du cinéma » (**Gance 1929 (5 septembre), p. 289**). Jean Prévost se révélera lui aussi assez optimiste quant aux potentialités nouvelles associées au parlant :

Pourtant, je crois aux possibilités et à l'avenir artistique du film parlant. Je suis certain qu'il ne peut pas s'engager dans l'imitation du théâtre, les nécessités du rythme et de la variété s'opposent tout à fait à la continuité d'un texte. Et je sais maintenant que les *talkies* sont un instrument nouveau, et qui va permettre de travailler de nouveaux moyens d'expression des sentiments et des émotions humaines (**Prévost 1930 (janvier), p. 142**).

Sans réfléchir dans le détail aux modifications induites par l'apparition du parlant, certains auteurs souligneront des changements à venir, au niveau du jeu des acteurs par exemple. André Delons précisera que la nécessité du dialogue pour illustrer l'histoire aura des

⁴⁹³ Au fil des années, après une première réaction d'opposition, la plupart des *écrivains de cinéma* accepteront ce qui semble une évolution logique du média défendu. Ainsi, André Delons donnera sa chance aux « dimensions nouvelles et impondérables » (**Delons 1929 (novembre), p. 59**) proposées par le parlant, tout comme Robert Desnos, qui terminera son article de décembre 1929, « **Cinéma d'Avant-garde** » ainsi : « Cependant que dans l'ombre où résonne [*sic*] le pas reconnaissable de Charlot et les baisers désespérés de Stroheim, dans l'ombre propice des salles de projection, hors de toute théorie artistique, deux adolescents, l'ami et l'amie, se pâment aux bras l'un de l'autre tandis que sur l'écran Betty Compson fait signe qu'elle a quelque chose à dire. Et elle le dira » (**Desnos 1929 (décembre), p. 387**).

⁴⁹⁴ « Constamment dans son évolution technique, il [le cinéma] s'adresse à notre œil pour toucher notre intelligence et notre sensibilité. Maintenant les sonorités s'ajoutent à lui, sans entraver son pouvoir, au contraire » (**Dulac 1931 (décembre), p. 1060**).

conséquences sur le jeu de l'acteur⁴⁹⁵, ce que rappellera Jean Prévoist pour qui le parlant demande des ajustements au niveau de la mimique des acteurs et de leur voix⁴⁹⁶. Blaise Cendrars, fort de ses expériences de tournage auprès d'Abel Gance, rappellera, dans son reportage sur Hollywood, que le sonore induit des modes de production différents et il tâchera de les décrire sous différents aspects dans *Hollywood, la Mecque du cinéma*⁴⁹⁷.

Nous avons souligné que pour certains écrivains, le parlant menaçait l'universalité du cinéma. Cette question est en effet régulièrement abordée dans les textes des écrivains de cinéma par le biais de questionnements concernant la langue et sa compréhension par le public. Si la question des sous-titres est une préoccupation des auteurs dans les années 20, elle réapparaîtra au tournant des années 30 à propos de la compréhension des films. Robert Desnos s'interrogera, dès 1928, sur la traduction des films⁴⁹⁸. Le sous-titrage, le doublage ou les versions multiples seront autant de solutions proposées pour pallier ce problème, ce que déplorera Philippe Soupault dans son article « À propos du contingentement ». Regrettant que le cinéma provenant de l'étranger soit amputé de son essence, Soupault déplorera ces nouvelles pratiques : « Ils nous condamnent purement et simplement à ne plus connaître les meilleurs films étrangers que dans une version mutilée, doublée, défigurée et généralement d'une qualité inférieure » (Soupault 1933 (5 août), p. 741). Benjamin Fondane regrettera, pour sa part, que le parlant « morcel[le] le cinéma en autant de productions que de pays [...] »

⁴⁹⁵ « Quelles effrayantes limites ne va pas s'imposer, tant dans l'espace que dans l'expression même des sentiments, le choix et la portée des sujets, la liberté du décor et le champ des actions, un cinéma où le dialogue deviendra primordial et chargera les acteurs non plus d'une mimique mais d'un répertoire, leur refusant ainsi presque obligatoirement le jeu de réflexes imprévus et de telles improvisations du corps où souvent tout un monde passait? » (Delons [15 octobre 1929] 1995, p. 63).

⁴⁹⁶ Voir Prévoist 1932 (novembre).

⁴⁹⁷ Il consacra de nombreuses pages à ce qu'il appelle « Les métamorphoses de l'idée » (Cendrars [1936] 2001, p. 91-102), montrant le développement d'une idée, de son apparition à sa conception, en passant par le maquillage et les effets spéciaux, vers sa distribution et son exhibition.

⁴⁹⁸ « Le cinéma parlant sera sans doute très bien, mais je serais curieux de savoir comment on traduira les films dans les langues des autres pays » (Desnos [15 juin 1928] 1992, p. 128).

(Fondane [1931] 2007, p. 99) à cause, justement, de la langue. Conséquemment, le cinéma se transforme en art national, restreint dans sa diffusion et cantonné dans un espace linguistique et géographique. Dans cette perspective, crainte et déception accompagnent l'apparition du parlant puisque le cinéma, qui devait être un nouvel esperanto ouvert sur le monde et accessible à tous, semble se refermer et se replier sur des identités nationales.

Malgré les réticences, il n'y aura pas, dans la production textuelle développée par les écrivains de cinéma, de lutte acharnée contre l'avènement du parlant. Et même si le parlant semble la suite de l'évolution du cinéma, certains écrivains rappelleront que les mots ne viennent pas combler un handicap ou une lacune du muet. « Le parlant n'est pas plus un perfectionnement du muet que l'ascenseur n'est un perfectionnement du gratte-ciel » (Malraux 1940, p. 70), écrira André Malraux en 1940, rappelant qu'il s'agira plutôt d'envisager cinéma et parlant comme l'association entre image et son, dans le but d'agrandir les possibilités de ce qui est désormais admis comme le septième art.

Entre mai et octobre 1928, Henry Poulaille mènera une enquête dans la revue *Mon Ciné* sur la *valeur sociale* du cinéma. Malgré l'orientation idéologique de la question et des réponses produites par plusieurs personnalités du monde des arts (Alberto Cavalcanti, Marcel L'Herbier, Heinrich Mann, ou encore Stefan Zweig),

[i]l ressort [...] de cette enquête que l'intelligentsia française et européenne, dans toute sa diversité – de Maurois à Barbusse, de Zweig à Mann –, qu'elle cantonne le cinéma dans le domaine des loisirs, qu'elle l'élève au rang des arts ou qu'elle le conçoive comme une arme politique, accorde au cinéma un statut de pleine dignité en tant que pratique et objets culturels (Vezyroglou 2011, p. 56).

Il y aura, bien entendu, encore des batailles à mener et des idées à défendre, mais à la fin des années 20, la place du cinéma au sein des pratiques artistiques est globalement admise. Les pratiques d'écriture se sont développées afin de diffuser avec précision des réflexions par le biais de relais éditoriaux et la posture particulière de celui qui écrit sur le cinéma a trouvé des assises sur lesquelles fonder sa légitimité en sa qualité de spectateur. Un vocabulaire du cinéma s'est progressivement fixé, des figures originales pour désigner différents aspects du cinéma ont été construites et des réseaux de références de plus en plus précis ont été utilisés.

Mais avec l'arrivée du parlant, suspicion et déception réapparaîtront. Des résistances au parlant perdureront, sous prétexte qu'il reconduit, par les mots et par le dialogue, le théâtre dont le cinéma a si difficilement cherché à se détacher :

Avec le théâtre, nous possédons une forme d'art parfaite à trois dimensions. En portant des pièces à l'écran, le film parlant devient un succédané du théâtre. Pis encore, un substitut de l'art théâtral au lieu de cet art lui-même. Contrefaçon d'un art plus ancien et plus grand, il n'a que la valeur d'une copie de vieux maître. Il n'est qu'un adroit fac-similé rendu possible par la perfection d'un système mécanique (Tédesco 1929 (15 juillet), p. 11).

Néanmoins, certains, comme Marcel Pagnol, associeront intimement théâtre et cinéma en mettant en place une forme cinématographique précise, et d'autres, comme Antonin Artaud ou André Malraux considéreront que le cinéma muet peut encore se développer en parallèle du parlant. Mais à ce stade, le parlant sera considéré comme une voie parmi d'autres, au même titre que la couleur, le film en relief ou l'animation; il ne s'agira que de nouvelles découvertes techniques qu'il importera ou non d'intégrer au cinéma en général. De plus, si certains écrivains prennent position vis-à-vis du parlant avec plus ou moins de fermeté et de conviction, peu indiquent avec précision ce que doit être ce parlant – les écrivains seront beaucoup plus explicites, par exemple, sur le sens et le contenu des sous-titres. Au final, il faudra bien « s'apercevoir un jour que le gramophone est fait pour la musique, comme le ciné

pour le théâtre, c'est-à-dire pas du tout, et qu'il a sa propre voie » (Epstein 1921a, p. 39). Cette voie sera donc à déterminer en tentant d'inclure le cinéma dans le système des arts et, ensuite, en se positionnant pour ou contre le cinéma parlant, cette mutation qui a bouleversé les ambitions de ceux qui, pendant l'entre-deux-guerres, se préoccupent de son présent et de son avenir.

Pourtant, avant de se révéler lui-même comme art, le cinéma a dû se confronter aux autres formes artistiques et principalement à celle qui les regroupait toutes : le théâtre. Longtemps considéré comme l'art synchrétique par excellence, le théâtre sera en effet le repoussoir qui forcera le cinéma à se définir. Se poseront alors des questions autour de leurs ressemblances, de leurs dissemblances et de leurs modes de réception. Théâtre et cinéma ont en effet à faire avec un *public*, c'est-à-dire avec des spectateurs qui prennent place dans une salle et accompagnent le spectacle. Les écrivains de cinéma, eux-mêmes spectateurs, s'intéresseront à la spécificité de ce public et surtout, à l'importance de l'éduquer afin qu'il appréhende de mieux en mieux les différentes productions qui lui sont offertes. À cette nécessité éducative s'ajoutera la capacité du public, par ses enthousiasmes ou ses difficultés à accepter une forme, d'exercer un véritable pouvoir sur les cinématographies. Malgré des affinités manifestes entre les deux formes d'art, les discours sur le cinéma témoigneront des efforts de ce dernier pour se dissocier durablement de l'influence et de la mainmise de son aîné.

CHAPITRE 8 : LES RELATIONS ENTRE CINÉMA ET THÉÂTRE

Les écrivains de cinéma ne parlent évidemment pas d'une seule et même voix, mais ils s'inscrivent dans un ensemble cohérent de discours tendant à placer cette nouvelle forme de représentation dans le domaine plus vaste de l'art et des pratiques culturelles. Un des enjeux majeurs des discours des années 20 est d'établir le cinéma comme forme artistique autonome et cette légitimité s'acquerra en *copiant* ou en se situant en marge d'autres formes artistiques, parmi lesquelles on retrouve en premier lieu le théâtre. Cette rivalité entre les deux formes de représentation existe d'ailleurs depuis la naissance du cinéma : d'une part, parce que ce dernier se situe par rapport aux autres formes de spectacle (music-hall, café-concert, cabaret artistique, cirque) et, d'autre part, parce que « le théâtre en est le lieu institutionnel » (Amiard-Chevrel 1990, p. 19). Mais cette parenté entre théâtre et cinéma ne doit pas éclipser leurs profondes dissemblances qui se situent principalement au niveau visuel⁴⁹⁹. Rapidement, le cinéma cherchera à explorer ce qui le distingue du théâtre, en s'efforçant de développer son propre système (institutionnel, technique et esthétique) et il se posera en *concurrent* de cette autre grande forme de spectacle animé à laquelle il a osé se mesurer et qui était considérée jusqu'alors comme la synthèse de tous les arts.

Dès 1911, Ricciotto Canudo, dans son essai « La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe », avait pensé la refonte du système des arts en estimant que le cinéma allait désormais tous les concilier et donc remplacer le théâtre comme forme syncrétique. Cette affirmation faisait suite à une conférence de Canudo prononcée le 29 mars 1911 à l'École des

⁴⁹⁹ « Angles de prises de vues, plans, fondus enchaînés, flous, déformations, surimpressions, autant de nuances pour nous exprimer sans moyens de théâtre, sans décorations excessives » (Dulac 1924 (18 juillet), p. 92).

Hautes Études qui développait l'idée d'*art cinématographique* évoquée une première fois en 1908 dans le texte « Triomphe du cinématographe ». Comme nous l'avons déjà indiqué, le cinéma rassemble pour Canudo les arts de l'espace et les arts du temps, et il est à même de mieux répondre aux exigences de l'homme moderne. Pourtant, Canudo parlera de *théâtre cinématographique*, et pas simplement de *cinéma*, encore moins, de *cinématographe*⁵⁰⁰, comme si l'association entre les termes assurait une filiation entre les deux formes de représentation. La pratique sera généralisée et l'on retrouvera dans la presse quotidienne ou dans la presse spécialisée des expressions figées combinant différents termes à celui de *théâtre* : *théâtre de prise de vues* et *théâtre de verre* pour désigner le studio, ou encore *théâtre de projection* et *théâtre électrique* pour parler de la salle de projection⁵⁰¹. Ces combinaisons terminologiques, associant théâtre et cinéma, seront régulièrement reprises : dans un texte de 1921 rédigé par l'acteur Séverin Mars⁵⁰², on retrouvera la périphrase *théâtre du silence* et en 1922, Francis Picabia parlera de « [t]héâtre essentiel de la vie moderne » (Picabia 1922 (5 mai), p. 9). Tout fonctionne comme si le terme *cinéma* ne pouvait, au début des années 20, apparaître seul et avait besoin d'une *béquille* lexicale pour espérer pleinement s'affirmer.

Mais évidemment, au-delà de la nécessité de s'inscrire dans la continuité d'une forme artistique dominante et faisant autorité, il y a bel et bien l'existence d'une parenté entre le cinéma et le théâtre. Elle se traduira, dans les textes d'écrivains de cinéma, par une attention particulière portée au dispositif du spectacle (le lieu, la scène/l'écran, le public), ainsi qu'à ce qui distingue ou unit ces deux formes de représentation, et à l'acteur, figure qui les relie.

⁵⁰⁰ « Le Cinématographe, au nom si laid, indique la route » (Canudo 1911 (25 octobre), p. 170).

⁵⁰¹ Voir Giraud 1958, p. 197-198.

⁵⁰² Voir « Le théâtre du silence » [août 1921] dans Lapierre 1946, p. 131.

A. Le dispositif

Compris comme l'« organisation d'un espace et [la] mise en place d'interactions entre public et spectacle » (Rykner 2008. p. 97), le dispositif doit être envisagé comme un agencement : le lieu, c'est-à-dire l'endroit où se vit l'expérience; la scène/l'écran, c'est-à-dire ce qui guide et inspire l'expérience; finalement le public, ce groupe qui vit l'expérience par une pratique spectatorielle particulière. Nous ne nous étendrons pas ici sur ce qui se passe sur la scène/l'écran⁵⁰³, mais nous dirons simplement, avec Charles Tesson, que l'écran, à l'inverse de la scène, permet la rencontre et « [l]a coexistence [...] de deux mondes hétérogènes, celui des images et celui du corps du spectateur (Tesson 2007, p. 8), ce qui favorise la progressive mise en place d'une pratique raisonnée du cinéma.

1. La salle de cinéma comme lieu d'expérience

Cette rencontre entre l'univers des images et celui des spectateurs aura lieu dans une salle dont l'architecture sera bien souvent inspirée des salles de théâtre. Depuis 1907, moment où Charles Pathé décide de louer et non plus de vendre ses films, le spectacle cinématographique se sédentarise et s'implante fortement dans les grandes villes afin de gagner en honorabilité. En 1911, le gigantesque Gaumont Palace sera inauguré, annonçant ainsi la construction des grands palaces parisiens⁵⁰⁴ dans lesquels on souhaite attirer une clientèle bourgeoise, peu encline à profiter du spectacle cinématographique. Mais que ce soit la salle luxueuse ou celle de quartier, ce nouvel espace devra être pensé en fonction des nécessités spécifiques et adapté aux particularités du nouveau spectacle :

⁵⁰³ Cet élément sera traité dans le chapitre 10 : Définir le cinéma.

⁵⁰⁴ Voir l'article « Salles » dans Delluc [1919] 1986, p. 55.

Au cinéma, pas de coulisses, de loges d'artistes, de machineries, de dessus, de dessous, de magasins d'accessoires et de costumes, de jeux d'orgue électrique, de salles de décors. Un mur avec un rectangle peint en blanc, et une petite boîte en fer dans laquelle luit un arc électrique. Cette boîte porte en ses flancs : acteurs, décors, accessoires, costumes, foules, animaux, monuments, villes entières, et la campagne sous le soleil ou la pluie, et la mer vivant et les montagnes aux plus hauts sommets et toutes les étoiles du ciel. Un cinéma est un hangar noir judicieusement disposé dans lequel est donné un spectacle nouveau (Mallet-Stevens 1924, p. 25).

Tirés du catalogue de l'Exposition de l'art dans le cinéma français s'étant tenue au Musée Galliera en 1924, ces propos de Robert Mallet-Stevens, architecte qui a travaillé comme décorateur sur différents films des années 20⁵⁰⁵, mettent de l'avant un trait distinctif de la salle de cinéma : le faisceau lumineux au-dessus de la tête des spectateurs qui projette à l'écran les images animées. Cette caractéristique sera mise de l'avant par certains écrivains : Robert Desnos parlera de « la queue de comète du projecteur » (**Desnos 1925 (9 mai), p. 14**) et Abel Gance, du « cône lumineux » (**Gance 1927, p. 98**). Blaise Cendrars avait par ailleurs déjà utilisé cette image en parlant d'un « cône lumineux [qui] frétille comme un cétacé » (**Cendrars 1926, p. 13**) soulignant, par la même occasion, la rapidité et la vivacité de mouvement de ces rayons de lumière illuminant l'écran. Nouvelle occasion de création lexicale, l'élément lumineux apparaîtra comme une présence supplémentaire, différenciant considérablement la salle de cinéma de celle de théâtre⁵⁰⁶.

Le fait *d'aller au cinéma* sera régulièrement raconté par un certain nombre d'écrivains. Il s'agira généralement de parler du lieu *cinéma*, de ce qu'on préfère, de ce qu'on dénigre, mais aussi, de ce qu'on vient y chercher : une forme d'évasion que le théâtre ne procure plus. Colette constatera d'ailleurs, en 1918, que le public comblait son désir de

⁵⁰⁵ Par exemple, *Le Secret de Rosette Lambert* (1920), *Les Trois Mousquetaires* (1921), *L'Inhumaine* (1923), ou encore *Le Vertige* (1926).

⁵⁰⁶ Avec l'apparition du parlant, ce sera le son fixe qui enrichira et modifiera l'expérience immersive du spectateur de cinéma.

distraktion « dans l'illusion décorative, dans le romanesque, dans la grande vie, le monde, la féerie inépuisable » (**Colette 1918 (15-31 août), p. 2**) que lui offrait le cinéma. Les attentes du public semblent donc reportées vers ce nouveau spectacle, tout en étant combinées à l'expérience globale du spectacle cinématographique.

Pour Robert Desnos, cette expérience du cinéma, à la fin des années 20, ne sera pas complète si le lieu de projection des films n'est pas pris en compte. Il consacrera d'ailleurs deux textes, dans le quotidien *Le Soir*, aux salles de cinéma⁵⁰⁷, dans lesquels il décrit ce qu'il affectionne, c'est-à-dire des cinémas de quartier ou encore, des salles qui « ont contribué à la création d'un style spécial pour hall de projection » (**Desnos 1925 (28 mars), p. 14**). Pour lui, le luxe de certains lieux, « les velours, [...] les dorures, [...] les artifices » (**Desnos [28 mai 1927] 1992, p. 113**) est inutile et insupportable puisqu'il gâche l'expérience. Desnos semblera aussi regretter, lors du passage au parlant, l'ambiance des « cinémas de jadis, où un piano discord s'évertuait à traduire en sons variés le galop des cow-boys, les funérailles du dernier décédé célèbre, ou l'état d'esprit des amants devant un soleil couchant reflété par un lac » (*ibid.*). Pour Benjamin Fondane, la popularité de la salle de cinéma et sa proximité, témoigneront du passage de cette forme de spectacle d'un divertissement à un besoin⁵⁰⁸. Le cinéma ne sera pas un lieu exceptionnel, fréquenté par une petite minorité de curieux; il deviendra « [s]i naturel, [...] aussi naturel que le boulanger ou le quincaillier, que la pensée le

⁵⁰⁷ Voir **Desnos [28 mai 1927] 1992** et **Desnos [23 mai 1928] 1992**.

⁵⁰⁸ Même si Benjamin Fondane publiera ce texte dans une revue argentine n'ayant pas eu un très grand rayonnement outre-Atlantique, son propos témoignera d'une transformation importante dans l'appréhension du cinéma : « [...] j'aimerais qu'il fût pour vous [le cinéma], et il l'est à coup sûr, une chose qui existe sans qu'on juge bon d'en parler trop souvent, et d'autant plus profondément, qu'il est dans sa nature de ne pas être un objet de luxe, comme l'est le théâtre, mais une fonction qui répond à un besoin, ce qui explique que la salle de cinéma se répande à profusion, à 50 mètres de votre désir, point entourée de squares et hiératique, mais simplement assise sur le trottoir, comme la merveilleuse cathédrale de Vienne, le Stéphanosdom, le buste dans une rue étroite, pressé entre deux gros magasins, de sorte qu'on croit vraiment lui marcher sur le pieds » (**Fondane [septembre 1929] 2007, p. 67-68**).

pose là sans ambages, lui suppose un passé immémorial – à lui, le seul art qui ait l'âge de la femme qu'on aime » (**Fondane [septembre 1929] 2007, p. 68**). Or, il en va d'une idée avec laquelle Georges Duhamel sera en complet désaccord. Pour ce dernier, le bâtiment *cinéma* est plutôt empreint de fausseté et de mauvais goût. Dans *Scènes de la vie future*, il rapportera son expérience du cinéma parlant en décrivant son arrivée dans ce qu'il appelle « l'œsophage du monstre » (**Duhamel 1930, p. 49**) :

Nous traversons, au pas de course, des foyers spacieux et déserts. Le sol est assourdi par des tapis imitant les tapis d'orient. Aux murs, des tableaux où je reconnais des copies de copies de toiles illustres et hideuses. Sur des socles, mille statues en matière plastique et translucide qui semblent des allusions à la sculpture grecque et que des lampes électriques éclairent ingénieusement par l'intérieur (*ibid.*, p. 48-49).

Tout comme l'avait souligné Robert Desnos, Duhamel insistera aussi sur l'aspect luxueux de ces lieux de spectacle : « Un luxe de grand lupanar bourgeois. Un luxe industriel, fabriqué par des machines sans âme pour une foule que l'âme semble désertier aussi. Un luxe d'uniforme que l'on peut retrouver, d'un bout à l'autre de l'Union, dans tous les établissements du même genre » (*ibid.*, p. 49). Ces observations montrent cependant que peu importe l'opinion au sujet du cinéma ou du lieu de cinéma, ce dernier n'est pas dissociable de l'expérience. Ainsi, un écart supplémentaire est-il creusé entre le cinéma et le théâtre, entre ces espaces accueillant des spectacles répondant à de nouvelles exigences.

Même si les observations de Georges Duhamel concernent les cinémas américains, la France ne sera pas en reste lorsqu'il s'agira de construire des salles richement ornées. Francis Carco le déplorera en 1938, regrettant qu'on ne construise plus de salles comme celle des Agriculteurs ou comme le studio des Ursulines à Paris. À la place, « [...] on construit, on revêt d'or et de velours de véritables gares où tous les voyageurs pressés et anxieux d'une croisière immobile tiennent à l'aise et trouvent ce qu'ils réclament » (**Carco 1938 (février), s.p.**). Robert

Desnos formulera une critique similaire sur ces établissements luxueux, en parlant, entre autres, du Gaumont Palace du boulevard de Clichy, ce « grand embarcadère pour on ne sait où » (**Desnos [28 mai 1927] 1992, p. 113**). Il optait lui aussi pour une comparaison avec un lieu de passage, un lieu où le public se rend pour partir en voyage dans une suite d'images. L'association entre cinéma et transport maritime sera d'ailleurs suffisamment populaire pour qu'en 1933, Jacques Haïk⁵⁰⁹ l'utilise dans une publicité pour la promotion de ses salles de cinéma, indiquant que la fréquentation de ces dernières peut être contenue dans 3000 Transatlantiques⁵¹⁰.

Le choix du lieu dans lequel un film est regardé fait partie intégrante de l'expérience de cinéma. Peut-être y a-t-il, chez certains auteurs⁵¹¹, une provocation dans le fait de fréquenter des établissements populaires, des cinémas de quartier, éloignés des palaces des Grands Boulevards, de ces « grands salons ennuyeux où les films n'apparaissent qu'en attraction pauvre et déplacée » (**Desnos [28 mai 1928] 1992, p. 124**). Mais ces choix constitueront une prise de position vis-à-vis d'une forme de spectacle qu'écrivains de cinéma souhaitent populaire : même si le cinéma est présenté dans de petites salles de quartier, cela ne doit pas remettre en question sa valeur artistique puisqu'au contraire, cela souligne surtout son aptitude à embrasser l'universel. Et tant pis si l'élite intellectuelle ne sait pas apprécier à sa juste valeur ce nouveau spectacle alliant « le sentiment au raisonnement scientifique » (**Moussinac [1925] 1983, p. 7**). Ce sera justement parce qu'il a le pouvoir de transcender les

⁵⁰⁹ Producteur, distributeur et propriétaire de salles de cinéma, Jacques Haïk sera notamment un des premiers distributeurs des films de Charlie Chaplin en France et il créera, en 1932, la salle du Rex (aujourd'hui, le Grand Rex).

⁵¹⁰ « Les spectateurs ayant vu des films Jacques Haïk durant le mois de janvier 1932 rempliraient 3000 Transatlantiques » (La Cinématographie française (20 février 1933) citée dans Davray-Piekolek 1994, p. 21).

⁵¹¹ Ce sera le cas de certains écrivains surréalistes qui, en privilégiant la fréquentation des salles de quartier marquent un double refus : celui des salles luxueuses à la clientèle bourgeoise et celui des salles spécialisées dans les productions de l'avant-garde cinématographique. Voir Virmaux 1976.

classes sociales, parce qu'il s'adresse à tous, parce qu'il est un « kaléidoscope universel » (Chomette 1925, p. 88) et parce qu'il permet la communion qu'il peut rivaliser avec les grands génies européens du théâtre. En 1920, Louis Delluc expliquera, lui aussi, dans « La foule devant l'écran », à quel point il est important que le cinéma demeure populaire en décrivant la fascination de la foule à l'égard des images et en soulignant ainsi sa puissance :

L'élite – qu'elle dit – a bien tort de ne pas s'apercevoir de l'importance d'un tel événement [le cinéma]. Il nous surgit un art populaire véritable, à nous Français qui n'en avons jamais eu que sous la forme pompeuse spéciale et impérieuse du luxe de l'Église. Et le monde entier des civilisés n'a pas eu de spectacle aussi vaste depuis les Dyonisies athéniennes (**Delluc [1920] 1985, p. 75**).

Moment moderne de communion, le cinéma a le pouvoir d'unir le peuple et les élites, puisque « l'écran-à-images n'appartient pas plus aux gens de Belleville qu'à ceux de Monceau » (*ibid.*, p. 70).

2. Le public comme sujet de l'expérience

Considéré comme « prétexte de communion universelle » (Faure [1934] 2010, p. 94-95), le cinéma permet l'expérience collective, même si, aux yeux de certains comme Georges Duhamel, le public ne connaît plus ce qu'est la communion : « Et nous sortons, troublant toute une file de spectateurs, trente personnes qui jouissent là, vaguement, comme sous l'empire d'un vice secret, et qui ne savent plus, depuis longtemps, ce qu'est la communion » (**Duhamel 1930, p. 65**). Mais parce que le public s'associera à ce qui se passe à l'écran, il réagira et en deviendra un acteur virtuel : « Ainsi le spectateur qui voit sur la toile quelque lointaine course d'automobile est soudain jeté sous les roues énormes d'une des voitures, scrute le compteur de vitesse, prend en mains le volant. Il devient acteur et voit, dans les virages, les arbres bousculés s'engouffrer dans ses yeux » (**Clair 1925c, p. 15**). Le

spectateur basculera alors tout entier dans les images, ne demeurant pas insensible aux effets de ces dernières. Comme le spectateur de théâtre, il se transformera au contact des images et ne subira plus passivement le spectacle : « Le spectateur qui n'est plus immobile dans son fauteuil, qui est arraché, violenté, qui participe à l'action, qui se reconnaît sur l'écran parmi les convulsions de la foule, qui hurle et qui crie, proteste et se démène » (**Cendrars 1926, p. 23**). Benjamin Fondane prolongera cette observation en précisant que le public parvient à créer « par sa respiration, ses éternuements, ses mouvements de chaise, ses réactions, une présence sonore [...] » (**Fondane [1931] 2007, p. 95**). La réaction aux films se fait de plus en direct, dans la salle, ce qui donne au public le pouvoir de consacrer et/ou de sanctionner un film⁵¹². Le public apparaît donc comme un *cœur à prendre*, comme une entité que le cinéma américain, à tout le moins, cherchera à séduire :

Les films étaient lamentables, insignifiants et ennuyeux. Ils n'étaient même pas bêtes à pleurer⁵¹³; les auteurs des scénarios voulaient à toute force atteindre le peuple, ce peuple qui, soi-disant, se plaît aux mélodrames et aux comédies sentimentales. Alors les intelligents metteurs en scène, pour faire verser des larmes, semèrent sur la gélatine des films des petites fleurs bleues (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**).

La chose reste paradoxale : on souhaite combler et s'accorder au goût du public, mais en même temps, on le prend pour un imbécile. Selon Émile Vuillermoz, les Américains seront responsables de cet engourdissement. En effet, le critique estimera que la foule est « intoxiquée par la mise en scène réaliste ou par les reconstitutions en carton-pâte, que les Américains continuent à offrir à l'admiration des badauds des deux continents » (**Vuillermoz 1925, p. 78**). Les films de mauvaise qualité sembleront donc former le goût du public et

⁵¹² L'aspect financier associé au cinéma (nécessité de faire recette afin de rembourser les montants engagés) placera le public dans une situation singulière puisqu'en boudant un film, il pourra contribuer à son échec commercial.

⁵¹³ Avant 1924, aux États-Unis.

provenir massivement – toujours selon Vuillermoz – des États-Unis⁵¹⁴. Mais cette position ne sera pas partagée par tous. Deux ans plus tôt, en 1923, Louis Delluc avait remarqué que le goût du public influence le choix des films à présenter; le public ne doit pas être sous-estimé et surtout, il doit être poussé hors de ses limites : « Il n’y a qu’une minorité de ces messieurs [les directeurs de cinéma] capables de comprendre ce que désire le spectateur. C’est bien fâcheux pour le spectateur et pour les cinématographistes et pour le cinéma français » (**Delluc 1932 (novembre), p. 25**). Même si le public demeure une entité composite impossible à unifier, il peut intervenir, selon certains écrivains, dans le développement du cinéma puisqu’il tient entre ses mains le succès ou l’échec commercial d’un film.

Delluc mettra aussi de l’avant qu’entre le réalisateur et le public, un ou plusieurs intermédiaires – l’exploitant, le directeur de cinéma, le distributeur – interviennent, ce qui transforme les attentes de chacun. Certains cinéastes penseront ainsi leur œuvre en fonction du public (pour le faire progresser ou le conforter dans ses goûts) et d’autres la modèleront en fonction des possibilités de distribution :

Et ce n’est même pas le public moyen, éduicable malgré tout, que visent les créateurs de films.//Les cinégraphistes, en bloc, pensent surtout à l’« exploitant » le patron des boutiques de Cinéma. Cet intermédiaire, nécessaire et, reconnaissons-le, assez tyrannique, se pose entre le talent producteur et le public total, duquel nous faisons tous partie; et qui en définitive devrait faire la loi (**Canudo 1921 (octobre), p. 340**).

Au début des années 30, Philippe Soupault replacera le spectateur au centre du processus de réception, le considérant comme un fin connaisseur et comme un spécialiste dont l’avis doit compter. Mais Soupault constatera malheureusement qu’avec le temps, « [l]e public, qui est le grand maître, accepte[ra] tout sans protester et sans même manifester le moindre dégoût ou

⁵¹⁴ Le report de la faute sur les Américains, pour la *mauvaise qualité* de la production cinématographique, sera un motif récurrent chez certains écrivains de cinéma de l’entre-deux-guerres. Nous aborderons ce phénomène dans le chapitre 12 : Une autre mémoire du cinéma.

une quelconque lassitude » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 59**). Cette regrettable docilité du public pourra être perçue comme un manque d'enthousiasme à l'égard du cinéma, mais elle illustrera aussi la puissance d'un système se mettant progressivement en place.

Cela n'empêchera cependant pas le public d'être testé en permanence. On souhaitera faire progresser ses goûts en expérimentant, souvent à ses dépens, différentes formes de cinéma, le plaçant sans cesse en état de disponibilité et le présupposant disposé à se rendre là où l'on veut bien le mener. Pour Desnos, il portera en lui ce qu'on veut lui montrer, trépignant « aux avatars de Charlot, aux courses d'autos des *Mystères de New York*, aux faits et gestes de Nazimova, de Pearl White et de Betty Compson [...] » (**Desnos 1925 (25 avril), p. 14**). Mais au fil du temps, il se lassera et deviendra de plus en plus exigeant, dans l'attente de ce que Desnos appelle un « *Hernani* de l'écran » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 25**). Ce chef-d'œuvre tant attendu, bouleversant les conventions et exacerbant les potentialités du cinéma sera également désiré par d'autres écrivains, qui chargeront par ailleurs le public d'accompagner les créateurs dans les nouvelles voies proposées. Ainsi se développeront certaines formes et certains genres. René Clair, dans son court texte « **Cinéma pur et cinéma commercial** », déclarera justement que le cinéma pur, un type de cinéma qu'il expérimente et développe aux côtés de Germaine Dulac, d'Henri Chomette et de Fernand Léger, pourra exister pleinement que lorsque le public sera prêt à le considérer : « Il semble donc vain de prévoir l'existence d'un "cinéma pur" tant que la conditions matérielles d'existence du cinéma ne seront pas modifiées ou tant que l'esprit du public n'aura pas évolué » (**Clair 1925b, p. 89-90**). Les dimensions commerciale et industrielle associées au cinéma ne peuvent cependant pas être évacuées dans la marche vers la création de nouvelles formes cinématographiques. La réalité du cinéma est telle que, bien que considéré comme une forme

artistique, un divertissement ou une forme d'avilissement, il demeure alimenté par des capitaux. Le seul moyen d'intervenir sur une cinématographie semble donc l'action sur le public : « [...] à moins qu'un Mécène..., mais cela, c'est du rêve, et ce qu'il nous faut, c'est convaincre le public (sans lequel nous ne pouvons rien) que son goût, ses désirs, ne sont pas conformes à l'esprit du cinéma » (**Dulac 1925, p. 59**). Plus que l'appui du public, c'est son aide qui est réclamé : « C'est au grand public maintenant de nous aider en cherchant à nous comprendre dans nos innovations et nos découvertes » (**Dulac 1924 (18 juillet), p. 92**). Pour Germaine Dulac, le public sera donc la force engageant le cinéma dans telle ou telle avenue, même s'il est possible de s'interroger sur les raisons de son refus à considérer tout le spectre des possibilités offertes tant intellectuelles qu'artistiques⁵¹⁵. Sans doute ne faut-il pas aller trop vite, ne pas brusquer ni choquer le spectateur, et plutôt le mener progressivement vers d'autres horizons et d'autres habitudes, en lui rappelant le cinéma d'hier pour qu'il puisse s'adapter au cinéma de demain :

L'art pictural évolue. Les formes littéraires changent. À chacune des manifestations nouvelles d'arts anciens, le public essaie d'adapter sa compréhension. Vis-à-vis des œuvres cinématographiques rien de semblable! Pour le public, le film d'aujourd'hui doit prolonger celui d'hier avec plus de perfection, plus de richesse, d'intelligence peut-être (**Dulac 1926 (2 juillet), p. 4**).

Là réside la difficulté d'un cinéma en train de se faire, de se définir et qui pense également aux conditions de réception. Les choses doivent prendre le temps de s'installer et les nouvelles habitudes, de tranquillement s'établir afin que le spectateur soit en mesure de rêver au cinéma de demain sans oublier les leçons d'hier.

⁵¹⁵ « [...] je me suis toujours demandé pourquoi le public se refuse à voir dans le cinéma un art capable d'agrandir le domaine de ses sensations pour le rabaisser obstinément à un rôle qui ne peut lui conférer que le titre d'art mineur, alors qu'en lui grondent des forces neuves capables d'élargir le domaine intellectuel et artistique » (**Dulac 1926 (2 juillet), p. 4**).

Le public doit donc se familiariser avec tout ce que comporte cette nouvelle forme de représentation et ajuster ses réactions à ces nouveautés. Si, à l'époque du muet, les acteurs développent une nouvelle forme de jeu, cette dernière devra aussi être apprivoisée par le public. Colette écrira, en 1918, que le public de théâtre a une véritable proximité avec les acteurs, avec la scène et avec la salle dans son ensemble (par les applaudissements, les regards, l'entracte). Mais au cinéma, il s'agit plutôt de s'habituer à des gestes et des espaces appartenant à une autre temporalité. Progressivement, le public se familiarisera avec cette nouvelle forme d'interaction et les écrivains pourront affiner leur position. En 1940, André Malraux inversera la perspective, estimant désormais que grâce à la technique du gros plans, le public connaît les acteurs de cinéma « comme il ne connut jamais les acteurs de théâtre » **(Malraux 1940, p. 73)**.

Pour que le public réagisse à des esthétiques audacieuses et nouvelles, et déjoue ainsi le confort dans lequel on souhaite l'installer, il est nécessaire de l'éduquer. Cette exigence traverse le discours des écrivains de cinéma, du début à la fin de l'entre-deux-guerres. Elle croise parfois le désir de voir émerger une véritable critique cinématographique indépendante qui ne soit ni à la traîne de la rubrique théâtrale, ni à la botte de la corporation des gens de cinéma⁵¹⁶. La construction du discours critique sur le cinéma se fait d'ailleurs en relation avec la critique dramatique de laquelle elle emprunte certains modèles et, aussi, quelques plumes. En 1926, Jean Prévost, qui tiendra de 1927 à 1930 la chronique spectacle de la *Nouvelle Revue française* (au moment où elle se transformera brièvement, de 1928 à 1929, en rubrique cinéma), demandera que le public soit « guidé vers les bons films, par une critique indépendante » **(Prévost 1926 (10 avril), p. 7)**. Il soulignera l'importance de

⁵¹⁶ Cette question de l'émergence de la critique cinématographique a été développée dans le chapitre 7 : « Le cinéma est un art neuf ».

l'accompagnement dans la formation du regard. Pour Léon Moussinac, cet accompagnement prendra la forme d'une initiation, qu'il considérera « indispensable, sans quoi, le public reste[ra] uniquement attaché au développement dramatique du sujet et demeure[ra] insensible à la beauté plastique et à l'originalité du moyen d'expression. Cette initiation [sera] assez lente » (**Moussinac [1925] 1983, p. 13**). Le temps sera à nouveau nécessaire à cet apprentissage qui s'effectuera par la fréquentation assidue des salles de cinéma afin d'acquérir une connaissance précise des films représentatifs des progrès du cinéma.

Comme l'a aussi indiqué Robert Desnos en 1923⁵¹⁷, Jean Prévoist signalera qu'il est impératif que les spectateurs puissent lire les images. Les acteurs ont appris à jouer pour la caméra; le public devra apprendre à les regarder⁵¹⁸. C'est ce que dira aussi André Delons lorsqu'il indiquera qu'« il n'y a pas d'écran sans regard » (**Delons 1929 (octobre), p. 63**). Pourtant, à la fin des années 30, on observe une modification des choses : même si le public a de nouvelles exigences, qu'il cherche à être bousculé et étonné, on se préoccupe de moins en moins de son éducation et on s'intéresse de plus en plus aux entrées en salle :

En France, où nous sommes fiers, d'ailleurs à juste titre, de notre cuisine, de notre haute couture, de nos petits théâtres et de quelques auteurs réputés difficiles, que la vente de leurs livres autorise noblement à crever de faim, c'est par l'ensemble, par l'accord combiné de toutes ces manifestations que se forme le goût du public. Chacune y concourt de son mieux, sur son plan. Une espèce de filtrage s'opère tant à la porte des « traiteurs » où les places sont comptées qu'à l'entrée de ces humbles salles dont les « trois centièmes » totalisent un nombre de spectateurs à peine égal à celui d'une trentaine de « fournées » du Gaumont ou de l'Olympia. Mais qui se soucie du public, de son éducation? (**Carco 1938 (février), s.p.**)

Au final, malgré le mépris envers le cinéma et envers ses spectateurs – ce dont Georges Duhamel témoignait dans *Scènes de la vie future* lorsqu'il écrivait qu'il faut à tout prix que

⁵¹⁷ « Le public qui peut goûter de semblables manifestations est-il restreint? Il ne devrait pas l'être. Il y a là une tentative d'éducation qui pourrait être intéressante » (**Desnos [27 avril 1923] 1992, p. 33**).

⁵¹⁸ « [...] les acteurs ne savaient pas encore jouer, le public ne savait pas encore voir » (**Prévoist 1927 (1^{er} octobre), p. 8**).

« la salle demeure comble » (Duhamel 1930, p. 50) –, Carco pointe avec justesse l'impératif financier qui ne disparaît jamais tout à fait de l'équation lorsqu'il est question de cinéma.

Tout en souhaitant être considéré comme une forme artistique autonome, le cinéma ne parviendra pas à se dissocier complètement de l'influence du théâtre. L'expérience cinématographique se jouera dans des lieux analogues (du point de vue du dispositif), même si, aux côtés des grandes salles luxueuses et des plus petites salles de quartier émergeront de nouveaux lieux⁵¹⁹ proposant des expériences alternatives. Ce seront généralement ces espaces qui présenteront des films plaçant le visuel au centre des préoccupations esthétiques, repoussant à nouveau l'influence jugée néfaste du théâtre. Et même si ce dernier agit comme repoussoir vis-à-vis du développement et de la volonté d'autonomie du cinéma, son fantôme plane toujours un peu sur ce proche parent qu'on rêve vierge de toute généalogie.

B. Le cinéma n'est pas le théâtre

Si, derrière les spécificités des dispositifs du cinéma et du théâtre, il y a des similitudes, c'est aussi, pour reprendre les mots d'André Bazin, parce que « le cinéma est le dernier des arts qui puisse [...] échapper [au théâtre] » (Bazin [1951] 1994, p. 135). Pourtant, ces deux formes, tout en s'influençant, demeurent distinctes et le cinéma devra définitivement se dissocier du théâtre pour marquer sa différence, ce que l'effort des écrivains de cinéma aidera à réaliser.

1. Variation des oppositions : le muet et le parlant

Dans les deux articles que Louis Aragon rédigera à la fin des années 10 pour la revue *Le Film*, il défendra clairement l'autonomie du cinéma par rapport au théâtre. Ce dernier est

⁵¹⁹ Par exemple, le Vieux-Colombier, les Ursulines et ou encore, le Studio 28.

l'ennemi du cinéma, mais Aragon concédera qu'en 1918, le cinéma ne possède pas encore les moyens de ses ambitions (absence du verbe et de la perspective que fournit, au théâtre, la scène). Néanmoins, cela ne doit pas empêcher le cinéma de chercher une esthétique nouvelle lui permettant alors de se détacher du théâtre : « À cette condition, le cinéma s'affranchira de tous les alliages hétéroclites, impurs et funestes qui l'apparient au théâtre dont il est l'irréductible ennemi » (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 10**). Chaque forme possède ses spécificités et il serait faux de prétendre que, parce qu'ils sont tous les deux des arts de la représentation, le passage du théâtre au cinéma est souhaitable. En effet, ce qui fait la qualité d'une pièce de théâtre ne passe pas toujours la frontière de l'écran et surtout, tenter une telle transformation sans prise en compte du caractère proprement visuel du cinéma s'avère, comme le rappellera Germaine Dulac, déplorable. Bien que Dulac envisage une parenté entre le théâtre et le cinéma se situant essentiellement au niveau de leur développement et de leur mouvement (mouvement dans l'évolution des caractères, des faits, des expressions), ce n'est pas cette parenté qui permettra au cinéma d'exister en tant que tel. La condition de son existence résidera plutôt dans son caractère visuel et ce sera précisément cet élément qui le séparera des autres arts. Il y aura bien sûr des films qui chercheront ce caractère propre dans l'union avec le théâtre, mais de telles productions abaisseront, selon Dulac, le cinéma en recherchant une sorte de compromis artistique ne permettant pas – ou peu, ou mal – d'exploiter ses propres moyens (plans, fondus, flous, surimpressions, etc.)⁵²⁰.

Le cinéma n'aura donc rien à voir avec le théâtre : ils n'auront ni les mêmes modes de suggestion, ni les mêmes moyens de réalisation, et bien qu'ils puissent tous les deux être

⁵²⁰ « Avant d'aller plus loin, mettons-nous bien d'accord, je n'envisage pas ici l'œuvre cinématographique comme un succédané du théâtre, avec le jeu de l'artiste comme base d'intérêt. Le cinéma, quand il s'apparente au théâtre par sa technique, s'abaisse. Il n'est plus lui-même. Et nous ne devons pas envisager ici ce compromis déplorable » (**Dulac 1924 (4 juillet), p. 16**).

rassemblés sous l'étiquette de *spectacle*, ce ne sera pas suffisant pour prolonger l'analogie :

Ne cherchons pas d'analogies entre le Cinéma et le Théâtre. Il n'y en a aucune. À moins qu'on ne veuille étiqueter toute manifestation scénique, toute expression de tréteaux, toute exposition à la rampe, sous ce vocable unique : Spectacle. Il n'y a aucune analogie profonde, ni d'esprit, ni de formes, ni de modes suggestifs, ni de moyens de réalisation, entre l'irréel fixe de l'Écran et le réel changeant de la Scène (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**).

Jean Epstein ira encore plus loin en indiquant que « [l]'essence même de ces deux modes d'expression est différente » (**Epstein 1925, p. 11**). Blaise Cendrars poursuivra dans la même voie, dans son essai poétique *L'ABC du cinéma*, en indiquant qu'à présent, « [l]e drame théâtral, sa situation, ses ficelles, devient inutile » (**Cendrars 1926, p. 11**), insinuant ainsi que le cinéma possède ses mécanismes, sa propre valeur esthétique et son langage caractéristique.

Pourtant, une fois ce constat énoncé, que doit véritablement faire le cinéma pour se dissocier définitivement du théâtre? Dans son article « **Le septième art et son esthétique : de la "vérité cinématographique"** », Ricciotto Canudo expliquera en quoi se différencient théâtre et cinéma en précisant justement que les spécificités du cinéma apparaîtront par les « jeux lumineux » et donc, qu'il ne s'agira pas uniquement de retirer la parole au théâtre :

Ils [les écrivains et les négociants] pensent qu'il faut justement ce qu'ils appellent une action dans un film, plus que dans une pièce de Théâtre. Au Théâtre en effet, la parole explique; au Cinéma, le geste doit tout exprimer, et l'échelle des gestes est courte et ramassée. Mais l'on ne songe pas à la vérité cinématographique dans laquelle les personnages de l'écran, loin de n'apparaître que comme des acteurs photographiés, doivent représenter des *entités lumineuses*. Tous les acteurs d'un film, si le Cinéma est autre chose qu'un Théâtre photographié, ou qu'un roman illustré *d'après nature*, doivent être exprimés en jeux lumineux, comme les peintres ont exprimé en jeux de couleurs les fantômes de leurs rêves. Le film, l'œuvre, apparaîtra alors par ses modes propres, hors des modes communs aux autres arts, hors des sous-titres trop explicatifs, hors des discours mimés, hors de toutes ces épreuves photographiques de scènes théâtrales, de tous ces aspects de théâtre simplement privés de la parole (**Canudo 1922 (septembre), p. 286**).

La découverte de ce qui caractérise le langage cinématographique (mouvement, rythme, jeux lumineux, etc.) poussera un peu plus à l'écart ce cinéma qui doit trouver ses propres moyens d'expression et de représentation.

Philippe Soupault précisera l'argumentation dans ses articles « **Le cinéma U. S. A.** » et « **Le malaise du cinéma** » en affirmant que le cinéma ne consiste pas en la mise à l'écran des procédés du théâtre. Soupault donnera, à ce propos, l'exemple du *Cabinet du Docteur Caligari* (1919), qui ne constitue pas, pour lui, un modèle à suivre (trop sophistiqué, trop pictural, pas assez naturel). Il proposera plutôt d'emboîter le pas aux Américains qui subissent moins l'influence du théâtre dans leur production cinématographique, tout simplement parce que, selon lui, la tradition théâtrale est moins lourde dans cette partie du monde. L'équivalence entre cinéma et théâtre sera donc à bannir : le cinéma est une invention technique, un jouet mécanique qui a produit des formes esthétiques et il est faux de croire qu'il doit imiter le théâtre pour parvenir à ses fins.

Bien sûr, le cinéma empruntera un certain nombre d'éléments au théâtre (dont les acteurs⁵²¹), mais il se définira surtout en opposition à cette autre forme de spectacle. Il possédera ses propres techniques, ses propres codes, mais sa place distincte sera aussi menacée par le poids des arts traditionnels : « Ce qui fait jusqu'à ce jour, manquer au cinéma français sa vraie place, c'est que le théâtre, les arts plastiques, les rythmes lumineux des ballets, en un mot toute notre culture nous charge et nous accable, et que nous tentons de construire un art nouveau sur une littérature usée » (**Prévost 1926 (10 avril), p. 7**). Mais malgré cette imposante filiation, le cinéma se laissera tenter, dès l'époque du muet, par le

⁵²¹ « Le cinéma muet, à ses débuts, eut deux sortes de recrutement : il prit au théâtre la plupart de ses acteurs moyens et de ses assez bons acteurs [...] » (**Prévost 1932 (novembre), p. 61**).

théâtre⁵²², cherchant à « faire de l'écran une nouvelle scène » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 23**). Mais pour de nombreux écrivains, ce ne sera pas le mandat principal du cinéma. Il devra plutôt permettre autre chose comme l'accession au rêve⁵²³. Pour Robert Desnos, Philippe Soupault, ou encore Antonin Artaud, cette condition sera impérative : s'il n'est pas fait pour montrer et parler du rêve, c'est-à-dire cette autre forme de réalité, alors rien ne le différencie du théâtre⁵²⁴. Mais pour d'autres, une collaboration entre les deux formes peut être envisagée. Ainsi, dès 1920, Louis Delluc proposera dans son essai *Photogénie* que le cinéma enregistre le théâtre dans l'optique d'une documentation :

Le théâtre va sortir un de ces jours de la voie boueuse où il s'est embourbé depuis la guerre. Je voudrais que, à cette date – qui sera une date – on s'occupât sérieusement de fixer, par tous les moyens et surtout par le cinéma, la vigueur, l'éclat, la ligne d'un art qui meurt à la minute où il naît.//Le cinéma aiderait le théâtre, et serait alors aidé par lui. Quel enseignement n'y aurait-il pas à recueillir de ces documents franchement de théâtre, où la photogénie spontanée d'un geste, d'un visage, d'un décor même, apparaîtrait avec tout son relief?//La photogénie, voyez-vous, est la loi du cinéma. Il faut, pour la reconnaître, des yeux – qui soient réellement *des yeux* (**Delluc [1920] 1985, p. 66**).

Le cinéma prendra justement le dessus sur le théâtre, grâce notamment à la photogénie, qui fera apparaître ce qui autrement, ne se révélerait pas. De plus, Delluc suggérera de conserver quelque chose du spectacle théâtral afin de procurer non seulement un témoignage, mais aussi un enseignement sur ce que pouvait le théâtre, formant ainsi avec toujours plus d'acuité le regard du spectateur. Il reprendra à nouveau cette idée de création de documents de mémoire dans l'article « **Cinégraphie** », publié en 1932 dans *Le Crapouillot*. Accompagnant l'idée de

⁵²² Avec, notamment, Le Film d'Art, fondé en 1908 par Paul Laffitte.

⁵²³ C'est d'ailleurs ce qui attirera les surréalistes dans les salles obscures : « C'est que le spectateur de cinéma se trouve placé dans une situation très particulière, à mi-chemin de la conscience et de l'inconscience; le film l'installe dans une sorte d'hallucination éveillée, née des conditions mêmes de la représentation : obscurité, faisceau lumineux, musique d'accompagnement. De plus, le caractère saccadé de la projection ajoute à ses autres pouvoirs hypnagogiques. Corollaire : beaucoup plus facilement que le langage courant, le film peut se permettre de répudier la logique » (Virmaux 1976, p. 24).

⁵²⁴ Voir Artaud [1927] 1949.

fixer la performance scénique de l'acteur afin d'en garder une trace, l'idée de conservation du film comme document, voire, comme témoignage se dessine. Cette idée participe, dès lors, aux balbutiements de la première étape d'une réflexion sur la pérennité du nouveau média.

En 1925, dans *Naissance du cinéma*, Moussinac consacra une section entière aux connexions entre les idées sur le théâtre de Gordon Graig et le cinéma⁵²⁵. Cette mise en relation inattendue – et tout à fait marginale dans la production textuelle d'écrivains de cinéma – doit cependant être soulignée : Gordon Graig est un théoricien avant-gardiste du théâtre et c'est à ce titre qu'il intéressera Léon Moussinac. Graig propose quelque chose de nouveau au sujet d'un art ancien et Moussinac souhaite appliquer et associer ces réflexions à l'art neuf qu'est le cinéma. Des rapprochements entre théâtre et cinéma seront notamment possibles au niveau de l'interprétation, de la représentation et de la révélation. Ils seront probants parce que

l'art du théâtre, tel qu'il [Graig] le conçoit, n'a rien de commun avec l'industrie qui occupe nos scènes modernes, et qu'il considère cet art pur et absolu du théâtre comme un art presque uniquement visuel et que les lois qu'il découvre pour lui trouvent ainsi une application inévitable dans les recherches de l'art le plus visuel qui soit : le cinéma (**Moussinac [1925] 1983, p. 155**).

Ce qui concernera, chez Graig, le théâtre, pourra alors, selon Moussinac, s'appliquer au cinéma. Ce dernier invitera d'ailleurs son lecteur à remplacer les termes *auteur* par *scénariste*, ou encore à considérer que le metteur en scène de théâtre a la même fonction que le réalisateur.

Au moment du passage du muet au parlant, les positions changeront et traduiront bien souvent une déception vis-à-vis d'un septième art ressemblant de plus en plus à « des scènes de théâtre filmées dans des studios » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 59**). Alors que le cinéma est encore une activité confidentielle, il a quelque chose de marginal pour Benjamin Fondane

⁵²⁵ Voir « Le cinéma et “L'Art du Théâtre” de Gordon Graig » dans **Moussinac [1925] 1983, p. 155-158**.

et de nombreux écrivains rattachés de près ou de loin au groupe surréaliste. Puis, il trouvera sa voie vers son public, un public ayant compris qu'il ne fallait plus le confondre avec le théâtre. Mais pourtant, en 1933, Fondane considérera qu'à l'image du théâtre, le cinéma se vautre dans la médiocrité, dans « son propre vomissement » (**Fondane 1933, p. 19**). Certains écrivains verront d'ailleurs le passage au parlant comme une régression et un retour vers le théâtre, alors que le cinéma demeurera toujours « son adversaire irréductible » (**Fondane [1931] 2007, p. 96**). D'autres, comme Marcel Pagnol, en tireront parti pour travailler cette analogie, profitant du déclin du théâtre et de la mort du muet – pour reprendre les mots de Fondane –, pour proposer de réinventer le cinéma en utilisant de nouvelles ressources – principalement, le son – afin de mettre à l'écran ce qui est irréalisable sur scène. D'autres considéreront cette transition comme un progrès et une opportunité de mener plus loin l'art du cinéma : ce sera le cas de Jean Prévoist qui estimera que le cinéma s'ouvre à de nouvelles voies, et ce, en dehors du sillage du théâtre⁵²⁶. D'autres écrivains, comme Jean Cocteau, estimeront que le cinéma ouvre de nouvelles avenues au théâtre et que ce dernier, dérangé par « le rythme et le tempo des films » (**Cocteau [1934] 2003a, p. 25**) s'en verra transformé. Albert Thibaudet jugera de son côté que le théâtre a été enrichi par le cinéma, lui permettant de « se resserrer, de déblayer, de faire tenir dans une pantomime ce qui auparavant eût exigé un dialogue » (**Thibaudet 1936 (février), p. 253**).

Les différences entre théâtre et cinéma seront convoquées à nouveau à l'occasion du passage du muet au parlant. Certains dramaturges (par exemple, Jean Cocteau, Sacha Guitry, Marcel Pagnol) profiteront des nouvelles possibilités du sonore pour adapter des pièces à

⁵²⁶ « Pourtant je crois aux possibilités et à l'avenir artistique du film parlant. Je suis certain qu'il ne peut pas s'engager dans l'imitation du théâtre : les nécessités du rythme et de la variété s'opposent tout à fait à la continuité d'un texte » (**Prévost 1930 (janvier), p. 142**).

l'écran et parfois, développer des théories originales sur les potentialités du cinéma parlant. Ce sera précisément le cas de Marcel Pagnol qui posera les bases de son projet cinématographique dans une série d'articles publiés en 1933 et 1934 et rassemblés sous le titre « **Cinématurgie de Paris** ».

2. Le théâtre filmé de Marcel Pagnol

Un des enjeux des discours sur la nature du cinéma par rapport au théâtre sera la notion de *théâtre filmé* telle que farouchement défendue par Marcel Pagnol. Cette conception du cinéma pourrait être considérée comme une parmi d'autres, mais nous remarquons que dans notre corpus de textes, il est souvent question de Marcel Pagnol et du passage de sa pièce *Marius* (1931) de la scène à l'écran. L'attention portée à cette adaptation sera l'occasion de réfléchir aux attentes à l'égard du parlant et de sa parenté avec le théâtre et, éventuellement, d'en creuser les écarts.

Alors qu'on se préoccupait dans les années 20 de la nature artistique du cinéma, le début des années 30 sera le moment d'une prise de position quant au parlant. Cette étape décisive dans l'histoire du septième art ouvrira la voie à de nouvelles explorations visuelles et sonores. Dans ce contexte, Marcel Pagnol se prendra de passion pour ce qui allait, à son avis, « devenir le moyen d'expression privilégié des dramaturges » (Beylie 1995, p. 29). Il développera ce qu'il appellera une *cinématurgie* dans une série d'articles publiés au début des années 30 dans *Les Cahiers du film*, la revue spécialement créée pour défendre ses idées novatrices et, bien souvent, dérangeantes. Pour Pagnol, le cinéma muet est mort et le théâtre

est à l'agonie⁵²⁷. Le cinéma parlant se développera dans cette configuration et grâce à lui, l'espoir de réinventer le théâtre en proposant de nouvelles ressources permettant de faire à l'écran ce qui est irréalisable sur scène apparaîtra. Mais le cinéma parlant aura besoin du théâtre puisque, pour le faire parler convenablement selon Pagnol, il faudra des gens en mesure de lui donner la parole. Il écrira à ce propos que les gens de cinéma

inventèrent une sorte de monstre ridicule : le film parlant sans paroles, le film réticent, le film orné de bruits de portes ou de tintements de cuillères, le film gémissant, criant, riant, soupirant, sanglotant, mais jamais parlant, et ils nous expliquaient que ça « c'était du cinéma »; mais nous, nous savions bien pourquoi leur fille était muette. C'est parce qu'ils ne savaient pas la faire parler (**Pagnol 1933 (15 décembre), p. 6**).

Pagnol insistera sur la nécessaire collaboration entre ceux qui savent faire parler les acteurs – les dramaturges – et ceux qui savent faire parler les images – les cinéastes. Ce sera donc dans le texte, dans les mots, dans le *dialogue*, que résidera le véritable obstacle du parlant. Mais ce sera aussi grâce à ses propres qualités que le cinéma constituera un apport pour le théâtre : il permettra, toujours d'après Pagnol, l'unité de la salle – tous les spectateurs ont la possibilité de voir une représentation unique de la même pièce – et il permettra aussi la fixité de la représentation : « Que l'acteur grossisse ou maigrisse; qu'il tombe malade ou qu'il change d'emploi, cela ne peut plus altérer son œuvre : elle est achevée, elle est hors d'atteinte. Et si la salle est à moitié vide, il jouera tout aussi bien que devant un parterre de rois » (**Pagnol 1934 (15 janvier), p. 7**). La *fixité de la représentation* signifiera alors pour Pagnol une impossibilité de la reprise et une entrave à toute modification. Plus précisément encore, le cinéma permettra de soulager le texte par le décor ou en isolant un centre d'intérêt quelconque – par le gros plan, par exemple. Ainsi se creusera l'écart entre le spectacle de la

⁵²⁷ « Dans un article publié par le *Journal*, en 1930, j'annonçai la venue et le triomphe du parlant. J'annonçai la mort du muet, la mort du théâtre. Le muet est mort, le théâtre est à l'agonie » (**Pagnol 1933 (15 décembre), p. 3**).

scène et celui de l'écran, puisque le cinéma donnera accès à des détails qu'un spectateur isolé, dans le fond d'une salle de théâtre, ne pourrait pas voir :

[...] je pourrai souligner, à chaque instant, le centre d'intérêt ; je pourrai isoler, sur l'écran, un geste, une main, un objet.//Et de plus, ce centre d'intérêt, j'aurai pu l'agrandir au delà [*sic*] même du réel : sur l'écran du Gaumont-Palace, un visage en gros plan atteint six mètres de hauteur! Quel merveilleux moyen de montrer une lèvre qui tremble, un regard qui s'assombrit, une larme qui se forme et que glisse sur un visage souriant!//Toutes choses impossibles au théâtre [...] **(Pagnol 1934 (15 janvier), p. 9).**

Un choix de prise de vue ou d'éclairage ne pourra donc plus être uniquement justifié pour des raisons esthétiques : il devra plutôt, pour Pagnol, l'être par l'action à représenter – « [c]'est la seule raison valable » **(Pagnol 1934 (1^{er} mars), p. 8).**

Pagnol défendra très fermement ses idées, à la suite d'*attaques* d'un certain nombre de critiques de cinéma (comme Émile Vuillermoz, René Bizet, ou encore René Clair) qui l'accusent de faire du *théâtre photographié*, du *théâtre filmé* ou, plus simplement, du *théâtre en conserve*⁵²⁸. Émile Vuillermoz avait amorcé les *hostilités*⁵²⁹, en 1931, dans sa chronique du *Temps* :

Nous sommes ici en présence de cette forme de théâtre mécanique exclusivement destinée à exporter commodément des scènes bien jouées et bien dialoguées sous leur forme originale. Aucune transposition. Aucun effort d'adaptation. La pellicule n'est ici qu'un prolongement de la technique théâtrale. Grâce à elle on fait, non pas du cinéma, mais de la téléphonie et de la télévision pour les spectateurs que cent lieues séparent de la rue Blanche (Vuillermoz 1931 (10 octobre), p. 6).

Le film d'Alexandre Korda reprendra donc exactement la pièce de Pagnol, et pour Vuillermoz, le fait que le cinéma en permette une meilleure diffusion ne sera pas une raison suffisante pour généraliser ce genre de pratique. En 1931, dans une critique de *Marius*, Philippe Soupault

⁵²⁸ Voir **Pagnol 1934 (15 janvier), p. 12.**

⁵²⁹ Pagnol interpellera directement Émile Vuillermoz et René Bizet dans la deuxième livraison de « Cinématurgie de Paris » **(Pagnol 1934 (15 janvier)).**

condamnera la faiblesse de cette production qui sous-estime « la puissance et [de] la raison d'être au cinéma » (Soupault 1931 (31 octobre), p. 1470). Emprunter ce genre de direction apparaîtra aussi à Soupault tout à fait néfaste puisqu'elle déçoit les publics, à la fois du cinéma et du théâtre. Albert Thibaudet, dans l'article « **Cinéma et littérature** », parlera également de ce passage de la scène à l'écran en indiquant que Pagnol a quitté le théâtre « pour le cinéma, ou plutôt pour le théâtre filmé » (**Thibaudet 1936 (février), p. 255-256**) et qu'il ne faut penser aucun bien de cette nouvelle approche du cinéma. Cette tentative de passage de la scène à l'écran sera donc bien souvent considérée comme un échec, mais ces critiques ne feront pas vaciller Pagnol : il s'évertuera à défendre la collaboration entre théâtre et cinéma afin de resserrer les liens entre les deux formes artistiques pour qu'elles s'enrichissent mutuellement.

Les écarts entre théâtre et cinéma et les liens unissant ces deux modes de représentation seront certes travaillés par les cinéastes, mais aussi portés par des acteurs ayant souvent fait leur classe à la scène et s'étant ensuite tournés vers l'écran. Dès lors, les écrivains de cinéma de l'entre-deux-guerres réfléchiront aux nouvelles manières d'aborder le jeu face à la caméra et ils s'interrogeront aussi sur le statut de ces interprètes qui deviendront parfois de véritables mythes de cinéma.

C. Les acteurs

En 1912, le critique Léon Demachy, sous le pseudonyme d'Yhcam, écrira que « [l]e spectacle cinématographique n'est pas une pâle imitation du théâtre, c'est un spectacle à part entière qui correspond à un art nouveau et très réel, art spécial qui doit rester lui-même avec ses auteurs spéciaux et ses acteurs spéciaux » (Yhcam cité dans Gauthier 2008, p. 66). En effet, le cinéma aura tendance, au début de son histoire, à emprunter son personnel à la

littérature et au théâtre : des écrivains fourniront au cinéma des adaptations de classiques littéraires et/ou des scénarios originaux, des décorateurs travailleront pour la scène et pour le cinéma, et surtout, des acteurs mettront leur talent, leur beauté ou encore leur popularité au service des deux formes de représentation. Les techniques de jeu de ces derniers seront donc adaptées aux exigences de l'écran en se transformant, dans un premier temps, en un art muet, pour ensuite incorporer, au tournant des années 30, une parole différente des déclamations réservées à la scène. Les écrivains de l'entre-deux-guerres témoigneront de cette construction spécifique d'un acteur pensé pour le cinéma en accordant, dans leurs textes et leurs critiques, une large place aux observations sur les acteurs, sur leur jeu et sur leur statut.

1. Le jeu des acteurs

De nombreux acteurs viennent au cinéma par le théâtre et modifient alors leur jeu pour l'adapter aux nécessités de cette nouvelle forme de spectacle. En 1923, Louis Delluc écrira que « [l]e vrai film dramatique est né le jour où quelqu'un a compris que la transposition à l'écran des acteurs de théâtre et de leur télégraphie plastique devait s'effacer devant la nature » (**Delluc 1932 (novembre), p. 24**). Dès lors, lorsque l'acteur abandonne sa technique de jeu acquise pour la scène, il parvient à incarner quelque chose de plus puissant, redonnant la primauté à la nature. Mais l'acteur restera un interprète au service d'un metteur en scène; il ne sera « théoriquement que de la matière photogénique, intelligente ou stupide » (**Moussinac [1925] 1983, p. 69**).

Pour d'autres, comme Robert Desnos, cette migration du théâtre au cinéma s'avérera stérile puisque les acteurs de théâtre ne comprennent rien au cinéma. Ils « n'ont rien à faire avec le cinéma » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 23**), ils sont « mauvais et ne peuvent être

que mauvais dans le domaine imaginaire, surréaliste, poétique et magique des rayons et des ombres » (Desnos [27 septembre 1928] 1992, p. 159). Comme ils appartiennent au théâtre et ne semblent pas capable de s'adapter au cinéma, ils reconduiront l'« influence détestable » (*ibid.*, p. 158) du théâtre. Mais au-delà de la condamnation de la présence des acteurs de théâtre au cinéma – ceux que Colette appelle les *cinéacteurs* –, il sera difficile de savoir exactement ce que Desnos leur reproche et surtout, ce qu'il réclame. Louis Delluc, à propos d'Edmond Van Daële⁵³⁰, donnera certaines indications sur ce qui fait un *véritable interprète de cinéma* :

La recherche du sentiment intérieur domine ces tentatives [les tentatives de jeu de Van Daële]. La pensée ou la passion – dont les Hayakawa, les Hart, les Sjöström ont si fortement stylisé l'expression – ont en lui un soutien fervent, une noble cariatide. S'il obtient les œuvres et les types qui lui conviennent, il marquera aussi bien la ligne extérieure, la musculature, la puissance matérielle. N'est-il pas beau qu'un acteur français ait osé penser pour l'écran autrement que par des rictus, par des danses de Saint-Guy, ou par des mains fébrilement grandguignolesques? [...] Car ce n'est pas qu'un comédien. C'est un véritable interprète de cinéma (Delluc [17 février 1921] 1990, p. 234).

Le *sentiment intérieur* doit ainsi être incarné par le corps de l'acteur, ce dernier étant en mesure de lui donner une signification. L'interprète de cinéma apparaîtra alors comme celui qui a la faculté de révéler avec finesse ce qui agite le monde et anime l'homme. Mais il doit impérativement repousser ce que Henry Poulaille appelle « le rythme de jeu de théâtre » (Poulaille 1927, p. 76), ne plus composer, ne plus jouer, mais plutôt exprimer, et exposer⁵³¹.

À la fin des années 20, Jean Prévost consacrera un livre à la spécificité du jeu de l'acteur de cinéma muet, *Polymnie ou les arts mimiques* dans lequel il se penchera sur *la face*

⁵³⁰ Edmond Van Daële jouera entre autres dans *Narayana* (1920), dans *Fièvre* (1921), *Cœur fidèle* (1923), *L'Inondation* (1923), ou encore dans *Napoléon* (1925).

⁵³¹ « C'est ainsi que chez les artistes de l'écran les plus doués, Jannings, Krauss, Veidt, de Féraudy, Henny Porten, Sjöström, Ève Francis, on relève maintes erreurs de jeu qui viennent de ce que leur manière de jouer suit le rythme du jeu de théâtre.//Ils "composent" là où ils ne devraient qu'exprimer, qu'exposer. Ils jouent » (Poulaille 1927, p. 76).

humaine à l'écran, étudiant précisément le front, les joues, les yeux, le nez, la bouche, les cheveux, la nuque et le cou d'acteurs à l'œuvre (John Barrymore, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Lilian Gish, ou encore Buster Keaton). En associant le travail des muscles du visage à une émotion particulière, il montrera que « le cinéma permet de lire sur le visage de l'homme mieux qu'aucun autre art ne l'a jamais fait » (**Prévost 1929, p. 52**). Cependant, le parlant modifiera sans conteste ce type de jeu; selon André Delons, il « chargera les acteurs non plus d'une mimique mais d'un répertoire, leur refusant ainsi presque obligatoirement le jeu de réflexes imprévus et de telles improvisations du corps où souvent tout un monde passait » (**Delons [15 octobre 1929] 1995, p. 63**).

En effet, avec l'arrivée du parlant, d'autres éléments entreront en ligne de compte dans l'évaluation du jeu des *cinéacteurs*. Colette, qui a une expérience pratique du théâtre et du music-hall, s'intéressera assez logiquement au jeu des acteurs de cinéma, sujet au centre de ses préoccupations théâtrales. Pour elle, ce qui fonctionnera le mieux dans le jeu d'un acteur de cinéma sera ce qui échappe à l'attention et à la rigueur du metteur en scène, ce moment fugitif qui permet de rayonner « par-delà les conseils, les consignes, le caprice, le parti pris, l'erreur de bonne foi, la foi tout court, toutes vertus encloses dans le fief important, et bien gardé, du metteur en scène » (**Colette [7 janvier 1934] 2004, p. 417**). En décrivant le jeu de certains acteurs (Marguerie Moreno, Mickey Rooney), elle insistera sur la nouvelle particularité du cinéma, en France, dans les années 30 : la voix. Elle s'intéressera à la diction de Moreno, en précisant que la comédienne passe extrêmement bien de la scène à l'écran et elle sera particulièrement attentive à la voix du jeune Rooney, en mettant l'accent sur son aspect cristallin. Prolongeant sa propre réflexion sur le jeu des acteurs de cinéma, Jean Prévost a, dans « **Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma** », établi une distinction entre le jeu dans un

film muet et celui dans un film parlant. Il soulignait d'ailleurs le drame que de nombreux acteurs du muet vivront lorsque le cinéma deviendra parlant et qu'ils ne franchiront pas la barrière du sonore : il relèvera « les désespoirs de ceux qui s'étaient parfaitement adaptés au métier muet [et] l'enthousiasme des acteurs de théâtre qui se croyaient brimés par les hauts salaires des acteurs de cinéma et qui s'écriaient : “Voici la revanche” » (**Prévoist 1932 (novembre), p. 62**). Ici encore, la rivalité entre cinéma et théâtre se dessine et expose à nouveau une sourde filiation entre les deux modes de représentation.

Lorsqu'il sera question des raisons du passage des acteurs du théâtre au cinéma, la justification financière sera régulièrement avancée. Dans le compte rendu qu'elle fera d'une expérience de plateau, Colette témoignera, dans « **L'envers du cinéma** », d'une conscience accrue de l'imbrication entre le travail dans le milieu du cinéma et l'argent, dépassant la simple production. Elle réfléchira d'ailleurs aux acteurs, se demandant si « [l]'appât du gain, du succès sur toile, [de] la coquetterie du risque quotidien » (**Colette 1917 (15-31 août), p. 7**) sont des raisons suffisantes pour s'éreinter dans ce métier. Ce sera d'ailleurs l'autre aspect de la réflexion de Colette : la difficulté du métier d'acteur, surtout au cinéma, aux heures interminables. Dans le texte inédit d'André Gide, « Sur l'acteur de cinéma », datant de 1938, l'auteur s'interroge sur le montant que peut recevoir un acteur pour les risques et les coups qu'il prend⁵³². Ces emplois du temps qui font fi de la résistance humaine justifient-ils tous les héroïsmes? Ces remarques sur des aspects pratiques de la profession d'acteur de cinéma donneront une autre dimension à la réflexion sur le jeu en soulignant les conditions dans lesquelles s'exerce un métier qui se développe selon de nouvelles exigences.

⁵³² « [...] nous nous demandons, par la suite, combien peut être payé l'acteur pour les risques qu'il court et les coups réels qu'il reçoit » (Gide [1938] 1977 (juillet), p. 51).

2. Les stars

Avec le cinéma, certains acteurs changeront de statut et accéderont, bien souvent malgré eux, à celui de star. Définie par Malraux comme « une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif [...] » (**Malraux 1940, p. 73**), ces grandes vedettes seront ces figures, féminines (comme Marlene Dietrich, Alla Nazimova ou Pearl White) ou masculines (comme Douglas Fairbanks ou Ivan Mosjoukine), qui charmeront et fascineront le spectateur. Robert Desnos rappellera, dans « **L'érotisme** », que la vedette attire sur elle tous les regards, ce qui la place sur un piédestal et la situe au rang de « la majesté inaccessible des dieux » (**Desnos [20 avril 1923] 1992, p. 30**). Elle sera illusion, rêve, projection de fantasme, et ne pourra avoir d'existence que sur les écrans. Figure adorée, elle sera reproduite *en série* dans les revues et les magazines de cinéma dans lesquelles elle sera généralement célébrée pour sa grande beauté. André Delons déplorera cet éblouissement et tentera de rendre hommage à celles qu'il nommera les *vedettes laides*, celles qui portent sur leur visage et savent concrétiser la méchanceté du monde :

Et si l'on rend méthodiquement et monotone hommage aux beautés princières de l'écran, aux jeunes aurores américaines dépositaires du lourd fardeau des inhibitions obscures de toutes les salles, des jalousies instinctives et stimulantes de la masse compacte de leurs sœurs anonymes, il ne semble pas qu'on soit porté à rendre justice et à rendre hommage aux actrices douées de laideur, lesquelles supportent, le plus souvent, un poids encore plus lourd, celui de concrétiser la méchanceté du monde, d'en incarner les mauvais penchants et les méchantes images (**Delons 1931 (1^{er} juin), p. 26**).

La défense de ces actrices qui savent séduire parce qu'elles parviennent à reproduire une vaste palette d'émotions ne connaîtra cependant pas une grande postérité. Au contraire, ce qui ne cessera d'éblouir, ce seront ces visages inaccessibles que saura si bien produire le cinéma américain. En 1936, Blaise Cendrars et Joseph Kessel séjournant à Hollywood brosseront deux

tableaux différents, mais complémentaires de ce lieu mythique et n'omettront pas d'accorder une place à ces vedettes qui font rêver les spectateurs.

Pour expliquer la place de la star dans la mécanique hollywoodienne, Cendrars donnera la parole à Ernst Lubitsch qui expliquera la crise qui secoue ces *étoiles* du cinéma. Ainsi sera dressé le portrait d'un cinéma américain avide de nouveautés et en perpétuelle demande de renouvellement. En 1936, ce qui semble nécessaire pour réanimer le cinéma, ce sont de nouveaux interprètes, « de nouveaux talents, de nouveaux acteurs, de nouvelles actrices » car ce qui manque « le plus ici, à Hollywood, ce sont justement des stars, des stars de gros calibre, oui ... » (**Cendrars [1936] 2001, p. 133**). Mais il ne suffit pas de savoir chanter et danser, d'être capable de reproduire à l'écran toutes les émotions, il faut avoir un nom qui vende : « Mais jamais, il n'y eut aussi peu de noms sur l'affiche, des noms capables de faire doubler les recettes, des noms capables de faire salle comble dans n'importe quel cinéma du monde, des noms qui ... » (*ibid.*, p. 134). Nous sommes ici dans un autre régime qui n'est plus celui de l'art, mais celui de l'argent et de la rentabilité. Léon Moussinac mettait déjà en garde en 1925 contre cette tendance de la vedette qui pervertissait le développement du cinéma : « Cela nous amène évidemment à condamner formellement le principe étendu des vedettes, car les vedettes sont portées à vouloir qu'on fasse d'elles le centre de toute choses et c'est le cabotinisme qui tue déjà le théâtre qui étouffera tout essor du cinéma si l'on n'y prend garde » (**Moussinac [1925] 1983, p. 69**).

Cependant, ce système de vedettariat sera parfois au service de l'art ou de ce qu'on souhaite présenter ainsi. Dès lors, la subjectivité de celui qui mentionne ou encense un acteur surgira et son éloge – ou sa critique – apparaîtra comme une prise de position envers une forme de jeu, un genre filmique ou encore, une cinématographie particulière. L'exemple de

Jaque-Catelain est à ce titre intéressant. Acteur fétiche de Marcel L'Herbier, il est considéré, dans l'entre-deux-guerres, comme le modèle du jeune premier français⁵³³. Il représentera, pour un critique comme Louis Delluc, l'acteur « éblouissant de tact, de vérité, de vie »⁵³⁴ alors que, dix ans plus tard, il sera l'exemple, pour l'écrivain Roger Vailland, de l'acteur insipide : « J'ai vu comme tout le monde, Jaque Catelain [*sic*] dans un certain nombre de films. Mais je serais bien incapable d'en parler : il ne m'a laissé aucun souvenir. Il est de ces figures où rien n'accroche le regard ni la pensée » (Vailland [8 février 1930] 1999, p. 29). Inévitablement, les avis divergeront au sujet de tel ou tel acteur et ce genre de changement soulignera bien la fragilité de ce statut de vedette ou de star, bien souvent programmé et imposé par les producteurs.

Blaise Cendrars constatera la *crise de la star* aux États-Unis alors que Joseph Kessel, lui, s'intéressera plutôt à la nécessité de cette dernière pour le public. Il évaluera qu'elle est indispensable dans le système de distribution d'un film parce qu'elle fait rêver. Elle procurera, par exemple, un visage fantasmé de l'amour à des « jeunes générations qui reçoivent au cinéma le principal de leur éducation » (Aymé [décembre 1933] 1988, p. 65). Elle sera aussi « une valeur de premier ordre, un investissement d'un formidable rapport, beaucoup plus important que les éléments matériels des studios » (Kessel [1936] 1989, p. 52-53). Dans une telle configuration, le public décidera aussi qui sera la prochaine star : sera-t-il réceptif à telle jeune actrice/tel jeune acteur? Lui enverra-t-il des lettres? Ici, à aucun moment le jeu de l'acteur ou son talent ne sera concerné par la construction de cette nouvelle forme de *cinéacteur*, combinaison de réalité et de rêve, de vérité et de fantasme.

⁵³³ « Jeune premier à l'expressive beauté, d'une sensibilité extrême, il devient rapidement l'idole du public féminin et est sollicité par d'autres cinéastes » (« Jaque-Catelain » dans Albera et Gili 2001, p. 231).

⁵³⁴ Voir « 'L'homme du large' et 'Villa Destin' » dans Delluc [1920] 1990, p. 213.

Malgré les revendications des écrivains pour faire du cinéma une forme autonome et affranchie du théâtre, il n'y aura pas de coupure nette entre les deux formes de représentation, mais plutôt d'inlassables tentatives pour accepter l'héritage du théâtre et porter vers de nouvelles avenues les promesses d'une forme cinématographique où le visuel sera central. Néanmoins, le cinéma cherchera obstinément – ce dont témoigne la production textuelle des écrivains de cinéma – à acquérir une esthétique propre, parfois en adéquation et souvent en opposition avec les voies empruntées par le théâtre.

Il n'en demeure pas moins qu'une filiation entre les deux formes existe : le lieu de l'expérience – la salle – et le sujet de l'expérience – le public. La salle de cinéma, malgré sa configuration particulière, reprend le dispositif de la salle de théâtre et les écrivains de cinéma voient dans cet agencement particulier, et grâce aux images soumises aux spectateurs, une extraordinaire opportunité de communion universelle. Il faut dire que le cinéma est alors généralement considéré comme un spectacle populaire s'adressant aux masses, ce qui participe au mépris dont il fait l'objet par certains écrivains et critiques. La réflexion de Georges Duhamel au sujet des grandes salles de cinéma qu'il a fréquentées aux États-Unis est éloquente, mais elle témoigne aussi d'une déception vis-à-vis du septième art : « Ce n'est pas une salle de spectacle, c'est un vestibule, un courant d'air, une place publique, une salle des pas perdus, de toutes les espérances et de toutes les illusions perdues » (**Duhamel 1930, p. 55**). Lieu de tous les espoirs, la salle de cinéma est aussi l'espace des rêves contrariés et des désillusions.

Ces *illusions perdues* le sont essentiellement pour ceux qui ne voient pas toujours le public suivre leurs propositions et leurs audaces visuelles. Pourtant, ce même public appréciera parfois le langage neuf si ardemment souhaité par de nombreux écrivains de

cinéma et validera des cinématographies originales, répondant aux nouveaux idéaux d'une génération aspirant aux changements et recherchant l'innovation. À ce titre, le cinéma sera en permanence associé à la modernité puisqu'il permettra de montrer les mouvements du monde, son automatisation et son industrialisation, puisqu'il sera lui-même un résultat de sa mécanisation, qu'il saura mettre en image des sensibilités nouvelles, pétries de liberté, de rêve et de fantaisie, et qu'il proposera des expériences spectatoriennes inédites, faites d'initiations et de nouveaux rituels.

CHAPITRE 9 : CINÉMA ET MODERNITÉ

L'avènement du cinéma est indissociable de l'expansion de la culture de masse, c'est-à-dire de la diffusion d'une production culturelle destinée au plus grand nombre, se déclinant selon différentes modalités, du spectacle à l'image, en passant par la presse et le sport. Parfois comprise comme une industrie culturelle⁵³⁵, cette culture de masse fera la part large aux images (illustration, affiche, photographie, cinéma), si bien qu'elle deviendra, comme l'indique Dominique Kalifa, une « culture du visible » (Kalifa 2010, p. 55). Le cinéma, destiné à un large public et combinant art, technique et industrie, apparaîtra alors comme l'incarnation par excellence de cette nouvelle culture :

En proposant à la société une représentation d'elle-même, il [le cinéma] impose presque d'emblée de nouvelles valeurs, une nouvelle forme d'éducation, un autre rapport au monde et à soi. Se donnant comme une incarnation de la modernité, il apparaît très vite comme la seule synthèse possible de toutes les émotions, des idées, des techniques, des représentations disponibles, mais aussi comme la promesse de la nouveauté, du progrès et des valeurs du temps (la vitesse, le mouvement, l'énergie, l'électricité, l'automobile, etc.). Sorte de kaléidoscope où se mêlent science et communication de masse, spectacle du corps et genre littéraire, il se donne comme la synthèse du possible et de la modernité culturelle. D'où son caractère presque immédiat de passion populaire, qui attire rapidement des milliers de spectateurs avides de sensations fortes et d'assouvissement individuel (*ibid.*, p. 64).

La nature mécanique du cinéma le distingue et l'éloigne des grands arts (la peinture, la littérature, la poésie) dans la mesure où elle implique l'intervention d'un intermédiaire entre la création et le créateur. Cette dimension automatique établit d'emblée une différence entre des arts du passé et le cinéma puisqu'elle repousse l'intervention de l'artiste lors de la captation des objets. De plus, la saisie du monde dans son mouvement, dans un effort de traduction du

⁵³⁵ Voir Adorno 1962.

présent, fait du cinéma un mode de représentation neuf, explorant de nouveaux territoires, donnant une large place à de nouvelles perceptions et ayant recours à des modes de traitement qui lui sont propres et que les autres arts ne peuvent revendiquer. Par exemple, les opérations de rembobinage de la pellicule, les arrêts sur image, l'utilisation du gros plan ou du ralenti permettent la révélation de l'invisible. Ces séries d'opérations techniques interviennent dans la création et dans la diffusion, déboulonnant toute vision classique de l'inspiration et de l'art.

À cela se joignent des modes de réception différents s'opposant aux mondanités théâtrales et répondant plutôt à une flânerie qui mène ce spectateur moderne – à l'affût de nouvelles passions – vers les salles obscures. Le cinéma répondra en effet aux besoins et à la fascination du public pour les émotions fortes, les frissons et les stimulations intenses que procure le monde moderne, ce qui en fera non seulement un divertissement populaire prisé par un grand nombre, mais également un spectacle en phase avec les désirs et les aspirations d'une nouvelle génération. « Ô mes amis, l'opium, les vices honteux, l'orgue à liqueurs sont passés de mode : nous avons inventé le cinéma » (Aragon 1919 (15 octobre), p. 50), écrira Louis Aragon dans la revue de cinéma *Le Film*, en octobre 1919, annonçant ainsi que les plaisirs passés ont été supplantés par une nouveauté que l'homme moderne doit désormais s'approprier.

Le cinéma n'est évidemment pas le seul relai de la modernité, mais en se construisant à partir de nouvelles perceptions du monde, du temps et de l'espace, il en sera une parfaite incarnation⁵³⁶. Pourtant, le désir d'investir des formes préexistantes et de les pousser plus loin en les transformant et en les renouvelant se répandra un peu partout dans le monde et

⁵³⁶ Voir Kalifa 2010, p. 64.

marquera incontestablement les pratiques artistiques du début du XX^e siècle. Des courants comme le futurisme, le constructivisme ou encore le dadaïsme opposeront aux conventions de nouvelles avenues et développeront de nouveaux imaginaires, laissant une large place à la liberté et à la célébration du monde moderne. Ces courants investiront parfois le cinéma, cherchant à proposer des œuvres en adéquation avec des esthétiques novatrices tout en forçant la redéfinition des autres arts.

Des films comme *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger, ou encore *Entr'acte* (1924) de René Clair, produits d'une avant-garde évoluant en périphérie du monde du cinéma⁵³⁷, témoignent des expérimentations faites tant au niveau de la matérialité de l'objet film, du traitement du sujet, de la performativité que de la réception de l'œuvre. Ces films, en proposant des collaborations artistiques diverses, rappellent le côté kaléidoscopique du cinéma, « synthèse du possible et de la modernité culturelle » (Kalifa 2010, p. 64). D'autres films relevant de ce que Richard Abel nomme « l'avant-garde narrative »⁵³⁸ procèdent d'ambitions similaires. Ainsi, *L'Inhumaine* (1923) de Marcel L'Herbier, sans remettre en question le spectacle cinématographique, se veut une démonstration de la modernité artistique de l'époque, tant au niveau des décors que du traitement d'un récit plutôt accessoire. Claude Autant-Lara, Alberto Cavalcanti, Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Darius Milhaud et

⁵³⁷ *Ballet mécanique* (1924), film réalisé par un peintre, se veut avant tout, par une exploration de l'espace, une tentative de déconstruction du cinéma et une mise à l'épreuve du spectateur. *Entr'acte* (1924), même s'il appartient à la filmographie d'un des plus importants réalisateurs français, est à appréhender comme une succession d'images à présenter dans le cadre d'une représentation d'art vivant. Réalisé pour le compte des Ballets suédois, « [i]l n'est pas destiné à avoir une existence autonome, ni n'est destiné aux salles de cinéma ou aux spectateurs de cinéma, puisqu'il constitue dans un premier fragment, un prologue au ballet *Relâche*, puis anime un entr'acte durant la représentation de celui-ci. A-t-il un "auteur" au sens qu'alors on commence de donner au cinéaste-metteur en scène – et qui est-il? Le réalisateur s'appelle René Clair, qui est un débutant, l'auteur de l'argument est l'artiste polyvalent Picabia, le musicien Érik Satie, ces deux derniers étant les auteurs de *Relâche* et apparaissant en personne dans le film pour l'assumer » (Albera 2005, p. 79).

⁵³⁸ Voir Abel 1984.

Paul Poiret sont au nombre des collaborateurs de Marcel L'Herbier pour faire de *L'Inhumaine* (1923) une « “vitrine” – de la modernité artistique » (Albera 2005, p. 90). Les propositions artistiques de ces collaborateurs fourniront le cadre à une exploration des potentialités du langage cinématographique (jeu sur le rythme, surimpression, fragmentation du montage, etc.) afin de présenter une œuvre plastique moderniste qui se double d'un exercice formel visionnaire, libérant les forces du cinéma.

Même si l'association entre cinéma et art est une des principales ambitions des discours des années 20, la défense de cette filiation se fera sur le terrain de la modernité puisque le cinéma, indissociable des progrès techniques et scientifiques, sera de prime abord envisagé comme moderne. Art du présent, considéré comme le « premier art des temps modernes » (**Fondane 1930 (30 avril), p. 143**), il offre la possibilité de représenter le monde selon des modalités qui lui sont propres, en rompant avec les codes des arts traditionnels. Capable de traduire l'effervescence contemporaine et de donner corps aux sensibilités qui l'animent, le cinéma, art du mouvement, du rythme et de la lumière, aura entre autres le mandat de représenter le monde moderne et d'exprimer son imaginaire.

Néanmoins, la dimension automatique du cinéma ne sera pas reléguée à l'arrière-plan. Même si de nombreux écrivains ayant évolué dans le seul champ des lettres font preuve d'une méconnaissance des modalités de production et de réalisation des films, ils retiennent malgré tout le dispositif mécanique comme constitutif du cinéma. Cette qualité sera mise de l'avant par l'ensemble des écrivains de cinéma avec plus ou moins de précision selon la fréquentation et la familiarité avec le milieu cinématographique. Ainsi, Germaine Dulac fera une large place à tout ce qui relève de la technique, identifiant cet aspect comme principe

fondateur et définitionnel de l'art cinématographique. La place de la machine et son importance dans le processus de création seront alors mises de l'avant dans la réflexion, rappelant que le dispositif mécanique participe de la modernité du cinéma.

Cependant, les écrivains de cinéma, en étant aussi spectateurs, sont des *victimes* consentantes de la culture de masse, exposés à une forme de spectacle ayant un impact sur leur formation et leur regard. Ils ne dissocièrent pas toujours de leurs réflexions leur expérience de spectateur, et relayeront parfois cette dernière dans leurs textes. Ainsi, nous y repérerons l'inscription textuelle de nouveaux modes de comportement des spectateurs, se référant à des expériences générales du spectacle cinématographique et à des expériences plus personnelles, menant vers le développement d'un comportement cinéphile ritualisé.

Les textes que nous avons choisis ne proposent pas de réflexion approfondie sur les rapports entre modernité et cinéma. Mais ils présentent toujours ce dernier comme une nouveauté, pensée et désignée comme moderne⁵³⁹. Il s'agira alors pour nous d'exposer ce substrat sur lequel se fondent et se greffent les réflexions sur le cinéma. Même si l'apparition du parlant fragilisera pour un temps cet *a priori*, non pas en terme de progrès technologique, mais plutôt dans le discours, de nombreux écrivains se méfiant de cette nouveauté rapprochant cinéma et théâtre, le socle technique et mécanique sur lequel s'érigera et se développera le cinéma de l'entre-deux-guerres proscrira la dissociation entre cinéma et

⁵³⁹ Moderne, le cinéma l'est dans la mesure où il se développe à un moment de l'histoire où les progrès scientifiques et technologiques lui permettent d'apparaître. Nous verrons que tous ne voient pas la modernité du cinéma de la même manière, mais nul n'envisage de le soustraire à ce contexte d'émergence.

modernité : le cinéma, « l'Art du vingtième siècle » (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**), demeurera l'art d'une nouvelle génération pour qui les formes d'hier ne suffisent plus à exprimer la poésie du présent et celle de l'avenir.

A. « Le Cinéma et l'Esprit Moderne »⁵⁴⁰

Aux yeux de nombreux écrivains, le cinéma permet non seulement de représenter un monde neuf et inexploré, rythmé par le mouvement, la vitesse et le bruit, et peuplé d'objets qu'on a souvent dit dépourvus de poésie, mais il a aussi le pouvoir d'exprimer des sensibilités nouvelles, de donner corps à de nouveaux héros, de suggérer le rêve et l'inconscient, et de parler du présent et de la vie. Les premiers textes de Louis Aragon sur le sujet, « **Du décor** » en 1918 et « **Du sujet** » en 1919, font état de cette fébrilité et de cette envie d'investir le chantier ouvert par cet art en devenir. Mais il ne s'agit pas uniquement de s'en saisir pour son potentiel créatif et de s'en inspirer en le recyclant dans une œuvre quelconque. Pour Aragon, le cinéma fournit « le cadre adéquat de la beauté moderne » (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 9**), propice à l'expression de la poésie particulière des machines, des affiches, des boîtes à cirage. Il donne l'impression que l'homme moderne peut enfin respirer et vivre puisqu'il oppose à des arts au parfum suranné la nouveauté, le présent, la jeunesse et l'audace⁵⁴¹.

Pour appuyer son propos, il fait référence à des figures littéraires construites par des écrivains qui ont su capter cette poésie moderne : le personnage de Lafcadio créé par André Gide dans *Les Caves du Vatican*, celui du Surmâle d'Alfred Jarry, ou encore le Croniamental

⁵⁴⁰ Nous reprenons ici le titre d'un article de Robert Vernay, publié en mai 1928 dans *Cinémagazine*. Voir Vernay 1928 (11 mai).

⁵⁴¹ D'autres écrivains relèveront cette capacité du cinéma à exprimer la poésie du monde moderne, une poésie mécanique (**Desnos 1925 (9 mai)**) et mystérieuse (**Soupault 1924 (15 janvier)**), indissociable de la beauté de l'époque.

du *Poète assassiné* de Guillaume Apollinaire⁵⁴², autant de symboles d'une rupture caractérisés, selon Aragon, par leur propension au « grand, [au] lyrique [au] théâtral » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 15**)⁵⁴³. Ils sont les hommes de demain et leurs semblables trouveront au cinéma l'espace adapté à leur démesure. À ces personnages, Aragon associe deux « beaux spécimens d'hommes modernes » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 13**) directement issus du cinéma populaire : Rio Jim et Charlot. Ces derniers personnifient la modernité en action puisqu'ils sont des hommes du présent, épris de liberté et évoluant dans le mouvement perpétuel. En érigeant des modèles neufs et en créant des héros modernes, le cinéma s'ouvre non seulement à l'exploration de nouveaux domaines de l'imaginaire, mais il devient aussi un nouveau mode de représentation en phase avec les préoccupations contemporaines :

On remarquera que ces personnages qui encombrèrent la littérature du siècle dernier se tiennent à l'opposé de l'idéal de l'homme moderne, essentiellement actif et décidé. L'homme moderne seul est un héros de cinéma. C'est pourquoi l'art cinématographique doit porter fortement la marque de notre époque, doit se soumettre aux lois des esthétiques les plus jeunes, les plus neuves, les plus hardies (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 13**).

Ainsi l'espoir de faire table rase du passé séduit l'artiste du début du XX^e siècle.

⁵⁴² La référence à Guillaume Apollinaire, sans être populaire, sera quand même répétée, chez Robert Desnos, ou encore Jean Epstein, dans un souci de filiation moderniste et d'association entre poésie et cinéma.

⁵⁴³ Derrière le recours à ces trois personnages littéraires, l'association entre les auteurs cités et le cinéma doit également être soulignée. André Gide, Alfred Jarry et Guillaume Apollinaire sont des contemporains de Louis Aragon, mais ils sont aussi des hommes de lettres ayant manifesté un intérêt pour le cinéma : Gide, spectateur régulier des salles de cinéma (ce dont témoignent de nombreuses pages de son journal et certaines lettres de sa correspondance) écrira quelques articles sur le sujet et participera, en 1930, à l'aventure du Film Parlant Français; Jarry, sans doute moins explicite dans ses rapports avec le septième art, proposera, comme l'a démontré Maria Tortajada, deux figures cinématographiques, Ixion et le Surmâle, « caractérisées selon le modèle mécanique du cinéma » (Tortajada 2003, p. 6); Apollinaire, dès 1917, invitera les poètes, dans sa conférence « L'esprit nouveau et les poètes », à s'approprier le cinéma et à l'occuper comme un nouveau terrain propice à l'exploration. Ces références montrent le contexte d'effervescence artistique dans lequel sont pensés de nouveaux modèles, de nouvelles formes et de nouvelles esthétiques laissant une large place à des modalités de traitement renouvelées.

Une autre des richesses du cinéma allant de pair avec sa modernité consiste en la possibilité de révéler le fantastique d'une époque, le « merveilleux moderne » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 15**) traversant l'univers ambiant. Cette idée, embryonnaire chez Aragon, deviendra le sujet principal d'un texte de Pierre Mac Orlan, « **Le fantastique** », publié en 1926 dans le premier volume de *L'Art cinématographique*. Pour Aragon, il s'agit, en 1919, d'un terrain malheureusement non investi par le cinéma, mais qui se présente comme une des nombreuses possibilités qui s'ouvrent à lui. Quelques années plus tard, des films proposant à l'écran des exemples de ce fantastique moderne – particulièrement travaillés par le cinéma allemand – seront identifiés par Mac Orlan : *Le Dernier des hommes* (1924), *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1923), *La Rue* (1923), *Les Trois Lumières* (1921) et *L'Inhumaine* (1923). Ces films montrent à l'écran des éléments que Mac Orlan associe spécifiquement au fantastique de l'époque, à ce moment de « transition, où le réel se mêle à l'irréel à tous les pas » (**Mac Orlan 1926, p. 9**). Ils traduisent la lumière – le crépuscule, la publicité lumineuse –, la misère – avec *le peuple de l'ombre* –, les filles cérébrales et lettrées, le vent – et la pluie, l'absence de soleil, le brouillard –, l'instabilité du changement, les écarts de la sensualité, le mysticisme, l'immobilisme de la campagne, la dépréciation du mot *mort*, la peur et finalement, la vitesse⁵⁴⁴. L'utilisation de ces différents éléments accentue le caractère mouvant et insaisissable de l'époque, proposant une atmosphère inquiétante et mystérieuse que le cinéma est en mesure d'évoquer.

La vie moderne a profondément modifié la manière de voir et de regarder les choses, et le cinéma, mieux que tous les autres arts, permet de jouer avec ces nouvelles manières

⁵⁴⁴ Ces dix éléments sont énumérés à la fin du texte de Pierre Mac Orlan. Voir **Mac Orlan 1926, p. 17-18**.

d'appréhender le monde. De plus, il correspond au désir du spectateur moderne de se voir suggérer les choses, plutôt qu'elles ne soient expliquées ou parfaitement représentées :

Nous nous retrouverons un jour sur l'écran beaucoup plus vrais, plus ressemblants que dans les livres, car nous avons de plus en plus de nos semblables, une notion visuelle, faite d'observations et nous sommes moins sensibles, je le crois aux signes sonores, aux accents, aux bizarreries de langage, aux trahisons psychologiques du verbe. La nature d'un homme nous apparaît plus nettement par la façon de marcher, d'agir que par la manière de s'exprimer. C'est pourquoi le Cinéma nous servira de ce que l'on appelait autrefois la peinture des mœurs (Tédesco 1927 (15 avril-1^{er} mai), p. 9).

Le cinéma révèle la vie, son effervescence et son dynamisme, et il est non seulement le canal de diffusion du présent, mais également l'art de ce présent, celui qui « porte en lui le sens exacerbé de l'heure qui passe » (*ibid.*, p. 10). Mais si, idéalement, le cinéma regroupe toutes ces possibilités et semble pouvoir répondre aux attentes des créateurs et spectateurs modernes, il peut parfois s'avérer décevant. Dans son article « Le Cinéma et l'Esprit Moderne », Robert Vernay constate qu'il y a un décalage entre les attentes et la réalité, le cinéma proposant trop souvent des films misant tout sur l'anecdote et le romanesque. Certes, les décors utilisés sont modernes – « des visions de dancings, de courses d'automobiles et de matches de football » (Vernay 1928 (11 mai), p. 212) –, mais les intrigues sont décevantes : « Comment voulez-vous qu'une personne venant de lire quelques pages de d'Annunzio ou de voir jouer une pièce de la valeur de *Jazz* puisse s'intéresser à des histoires platement sentimentales comme l'écran se permet de nous en servir... mettons huit fois sur dix? » (*ibid.*, p. 212). Certains films montrent pourtant la direction à suivre, mettant au service d'idées nouvelles, la

technique cinématographique : *Feu Mathias Pascal* (1924), *La Glace à trois faces* (1927)⁵⁴⁵, *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927), *Jazz* (1925), et évidemment certains films de Chaplin, dans lesquels « une humanité profonde, une sensibilité désespérée se cachent derrière une apparence de fantaisie » (*ibid.*, p. 212). L'avenir reste donc réjouissant, malgré une tendance à rechercher dans le passé des sujets à explorer.

Écrits près de dix ans après « **Du sujet** » et « **Du décor** », les articles de Jean Tédesco et Robert Vernay⁵⁴⁶, en reprenant certaines idées d'Aragon, poussent ces dernières un peu plus loin et témoignent de certaines inquiétudes à l'égard d'un cinéma qui ne sait pas toujours se montrer à la hauteur de ses capacités. Les deux articles d'Aragon proposent cependant des bases sur lesquelles reposeront les rapports entre cinéma et modernité dans la production textuelle des écrivains de l'entre-deux-guerres. Cette association sera en effet reconduite dans des termes similaires tout au long des années 20 et 30, faisant de ce rapprochement un lieu commun des réflexions sur le cinéma.

L'idée que le cinéma est un des modèles privilégiés d'une nouvelle réalité et qu'il parvient à exposer la poésie du monde moderne est partagée par plusieurs. Cette poésie, spécifique à l'époque, est présente dans la beauté mécanique environnante et perceptible dans les « pistons, jeu de bielles, révolution des roues et [l]es volants » (**Desnos 1925 (9 mai), p. 14**), dans la « fumé[e], trai[n], bateau[u], por[t] » (**Arnoux 1929, p. 99**), dans les voitures et

⁵⁴⁵ Pour accentuer l'idée de caractère moderne de ces films, Robert Vernay fait remarquer qu'ils sont respectivement inspirés de textes « d'auteurs modernes » (Vernay 1928 (11 mai), p. 212) : le roman *Feu Mathias Pascal* (1904) de Luigi Pirandello et la nouvelle « La Glace à trois faces », tirée du recueil *L'Europe galante* (1925) de Paul Morand.

⁵⁴⁶ Jean Tédesco et Robert Vernay ne sont pas des écrivains de cinéma, mais tous deux ont alimenté les réflexions sur le sujet en proposant de nombreux articles dans différentes revues, au cours des années 20. Ils ont également gravité de près autour du cinéma : fin 1922, Jean Tédesco deviendra le directeur de la revue *Cinéa* suite au départ de Louis Delluc, puis il dirigera, avec Pierre Henry, *Cinéa-Ciné pour tous réunis* à partir de 1923. En 1924, il convertira le théâtre du Vieux-Colombier de Jacques Copeau en cinéma et en fera un des lieux incontournables de la cinéphilie des années 20. Robert Vernay sera critique puis scénariste et réalisateur dans les années 30.

les avions, bref, dans la mécanisation du monde et dans les moyens de locomotion rapides. Ce qui se lit alors à l'écran, c'est « la poésie de [cet] âge » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**), une modernité technique et urbaine, transposée à l'écran, dans des œuvres tentant d'explorer et d'exprimer les émotions animant l'homme nouveau et la sensibilité contemporaine :

Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma (**Cendrars 1926, p. 21**).

Ricciotto Canudo avait déjà indiqué en 1923 que l'âme moderne serait l'épicentre de « [l]a ronde des lumières et des sons » (**Canudo 1923 (25 janvier), p. 2**). Le cinéma sera donc compris, « dans son essence, [comme] un moyen d'expression moderne » (Vernay 1928 (11 mai), p. 212), en mesure de capter l'âme humaine et d'en révéler sa nature par le biais d'un dispositif mécanique saisissant l'instant et l'éphémère du présent.

Cet homme moderne est personnifié par de nouveaux héros, parfois perçus comme de nouveaux poètes. Le plus grand de ces poètes est sans conteste Charlot, dont les avant-gardes artistiques se sont largement inspirées, s'en inspirant en peinture (le *Charlot cubiste* (1924) de Fernand Léger) ou encore en poésie (« Charlot sentimental » (1918) de Louis Aragon, « Écoutez, écoutez, écoutez » (1920) de Paul Éluard)⁵⁴⁷. Mais au-delà de l'appropriation de cette figure à des fins fantaisistes, l'apparition de la référence à Charlot ponctue les textes et alimente l'association entre cinéma et modernité. Charlot est le personnage qui parvient, sans parole ni explication, à saisir le drame humain et à le transmettre au spectateur. Il est, pour

⁵⁴⁷ L'utilisation de la figure de Charlot ne se limite évidemment pas à la seule sphère de l'avant-garde française; on la retrouve en littérature, chez l'Allemand Yvan Goll, dans *La Chaplinade* (1920) illustrée par Fernand Léger, ou encore chez le Russe Vladimir Maïakovski, dans « Kinopovetrie » (1923).

reprendre les mots d'Élie Faure – mais la liste d'écrivains appuyant cette idée serait très longue – par exemple, Alexandre Arnoux, Lucien Fabre, Philippe Soupault⁵⁴⁸ –, « un grand poète, un créateur de mythes, de symboles et d'idées, l'accoucheur d'un monde inconnu » (**Faure 1921 (mars), p. 658**). Le pouvoir de la figure de Charlot réside en son aptitude à suggérer les émotions et en sa capacité à transcender l'écran :

L'écran est son univers, mais il est aussi en raccourci le monde, la vie... Charlot paraît. – Il est un homme devant nous, et non une image animée. Il nous fait oublier l'écran, la nuit qui baigne de son ombre la salle entière; c'est un coin de rue, une pièce meublée quelconque, un palace, le pont d'un bateau, et nous sommes là, intrigué, oublieux de tout, à le suivre. Nous sommes un peu à l'écart, en badaud bien sage. Nous n'avons plus de voisins. Nous à dix pas de ce prodigieux petit homme, et lui seul compte » (**Poulaille 1927, p. 10**).

Son pouvoir d'attraction est tel qu'il fascine le public dans son ensemble. Mais pour les écrivains de cinéma, il est, à l'aune des années 20 et à un moment de défense du cinéma comme art, le plus grand poète de l'écran⁵⁴⁹.

Aux côtés de cet incontournable qu'est Charlot, d'autres personnages sont érigés comme de nouveaux modèles, sans que soit clairement définie la limite entre l'acteur et sa création⁵⁵⁰. Le personnage de Rio Jim (nom sous lequel était connu, en France, William S. Hart) ou, dans un autre registre, les personnages comiques incarnés par les Marx Brothers sont autant de poètes de l'écran. Mais c'est le mélange de ce qu'ils représentent et de ce qu'on leur attribue qui fait d'eux de nouveaux modèles. Ils ne sont pas à placer sur le même pied

⁵⁴⁸ Alexandre Arnoux parle de « poésie ailée » au sujet de Charlot (**Arnoux 1929, p. 12**); Lucien Fabre dit qu'il « est poète, c'est-à-dire qu'il s'est construit un univers personnel où il se meut à son aise loin du bruit vain des choses de la terre » (Fabre 1925 (3 janvier), p. 170); Philippe Soupault écrit de lui, dans sa biographie romancée *Charlot*, qu'il est « un poète au sens le plus pur et le plus fort du terme » (Soupault 1931, p. IV).

⁵⁴⁹ Nous reviendrons en détail sur la place de la figure de Charlie Chaplin dans la cinéologie de l'entre-deux-guerres et sur son inscription textuelle dans le chapitre 11 : Charlie Chaplin.

⁵⁵⁰ Charlie Chaplin et son personnage de Charlot complexifient ces distinctions et sont considérés, d'un point de vue discursif, selon plusieurs optiques : comme personne civile (Charlie Chaplin), comme homme de cinéma (Chaplin : acteur et cinéaste) et comme personnage (Charlot). Parfois, ces distinctions sont traitées de manière différente, mais dans d'autres cas, elles se confondent en une seule et même figure.

d'égalité que certains acteurs fétiches, régulièrement convoqués dans les textes (par exemple, Douglas Fairbanks ou Sessue Hayakawa) ni comme des personnages considérés comme modernes dans l'économie générale d'un seul film (par exemple, Caligari).

Rio Jim incarne le cow-boy des grandes plaines, « l'homme aux yeux clairs » **(Soupault 1924 (15 janvier), s.p.)** qui sillonne l'Ouest, le justicier au masque de tragédien :

[...] ainsi à l'origine du cinéma auront régné, on s'en souviendra, des êtres de force et de courage qui parcouraient d'étranges paysages dépouillés sur des chevaux étonnants. Rio Jim les résume tous. Le nom du magnifique acteur William Hart disparaîtra vite peut-être. Le nom de sa créature « Rio Jim » restera comme un éclair audacieux dans la préface désordonnée mais magistrale d'un art qui va conquérir la mode (Delluc [7 avril 1919] 1990, p. 53).

Il a révélé un monde nouveau et ses films ont montré que le cinéma pouvait exister⁵⁵¹. Sa figure peuple l'imaginaire cinématographique de plusieurs écrivains de cinéma, comme le feront, quelques années plus tard, les Marx Brothers. En proposant un humour chaotique, plein de folie et de magie, ils

[a]pportai[ent] [...] une manière de révélation, une foudroyante force comique, dont on ne peut retrouver d'exemples que [...] pour le temps présent, dans les déjà vieilles comédies mack-sennet. C'est un délire burlesque extrêmement capiteux, bourré d'expériences satiriques, un déluge de petits pamphlets automatiques contre la société américaine et un jeu où paraissent comme jamais, dans une lumière démentielle, la joie de détruire, de tout oser, de tout essayer avec tout et de ne rien finir **(Delons 1933 (mai), p. 4)**.

Avec André Delons, Antonin Artaud⁵⁵² et Benjamin Fondane⁵⁵³ souligneront l'incroyable liberté de l'humour des Marx Brothers, un humour explosif, échappant aux cadres et aux limites.

⁵⁵¹ Louis Delluc écrira d'ailleurs de lui qu'il est « la première figure campée par le cinéma » et que « sa vie est le premier thème réellement cinématographique » **(Delluc [1923] 1932, p. 25)**.

⁵⁵² Voir Artaud 1932 (1^{er} janvier).

⁵⁵³ Voir **Fondane 1933**.

Ces héros de l'écran ont la caractéristique de personnifier et d'embrasser leur création. Au fil du temps, plus les propositions cinématographiques seront nombreuses, plus l'intérêt, voire la passion pour ces héros de l'écran se dissipera et le recours à ces seules figures pour expliquer l'association entre modernité et cinéma s'estompera. On ne cherchera plus de représentant de la modernité à l'écran, mais plutôt des esthétiques novatrices capables de traduire, dans un tout cohérent et inventif, les préoccupations contemporaines.

Aux côtés de ces nouvelles figures, issues du cinéma populaire et illustrant la liberté s'ouvrant aux créateurs de demain, l'esprit de la modernité s'incarne aussi, pour les écrivains de cinéma, dans certains films traduisant visuellement le choc émanant de ce monde en transformation. De nombreux exemples seraient à citer parmi lesquels *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), *L'Inhumaine* (1923), ou encore *La Foule* (1927). Nous nous attarderons sur un exemple particulier : celui de *La Roue* (1921) d'Abel Gance, cité dans de nombreux textes et abordé selon différents angles.

La Roue explore, selon Ricciotto Canudo, un domaine de l'émotion « à travers la vie de la Machine » (**Canudo mai 1922, p. 159**). Le film de Gance frappe en effet les écrivains par ses qualités plastiques, son montage et son rythme, le tout l'emportant, à leurs yeux, sur la dimension dramatique. Cette dernière n'est cependant pas totalement occultée, mais comme l'indique Fernand Léger dans un article publié en décembre 1922, dans la revue *Comœdia*, le rôle de l'élément mécanique est prépondérant, faisant de la machine un « acteur-objet » (Léger 1922 (16 décembre), p. 5) derrière lequel se cache « la catastrophe des cœurs » (**Gance 1927, p. 97**).

La locomotive y tient alors une place centrale puisqu'elle traduit le mouvement et dynamise des plans statiques en rythmant le tempo général du film. Tout ce qui l'accompagne – les rails, la chaudière, les roues, les aiguillages, les tunnels, etc. – domine l'ensemble du film et conduit, pour reprendre les mots de Germaine Dulac, vers une « [s]ymphonie visuelle » (**Dulac 1927, p. 43**) faisant siens différents procédés cinématographiques (le ralenti, l'accélééré, la surimpression, le gros plans, etc.). Ainsi, l'exploration de l'espace parvient-il à produire de nouvelles émotions :

La psychologie, le jeu devenaient nettement dépendants d'une cadence qui dominait l'œuvre. Les personnages n'étaient plus les seuls facteurs importants, mais la longueur des images, leur opposition, leur accord tenaient un rôle primordial à côté d'eux. Rails, locomotives, chaudière, roues, manomètre, fumée, tunnels : un drame nouveau surgissait composé de mouvements bruts, successifs, de déroulements de lignes, et la conception de l'art du mouvement enfin rationnellement compris reprenait ses droits, nous conduisant magnifiquement vers le poème symphonique d'images, vers la symphonie visuelle placée hors de formules connues [...]. Poème symphonique où, comme en musique, le sentiment éclate, non en faits et en actes, mais en sensations, l'image ayant la valeur d'un son (**Dulac 1927, p. 43**)⁵⁵⁴.

Pour Dulac, comme pour Léger, le film de Gance est une étape capitale de l'histoire du cinéma. Ce sera également le cas pour Jean Epstein qui considérera très tôt *La Roue* (1921) comme un moment important⁵⁵⁵, rappelant régulièrement qu'il constitue un « monument cinématographique formidable à l'ombre duquel tout l'art cinématographique français vit et croît » (Epstein 1925 (15 janvier), p. 8). Sa place dans la cinémathèque imaginaire de certains auteurs sera également rappelée, notamment par Alexandre Arnoux, pour qui « *La Roue*, le

⁵⁵⁴ Germaine Dulac reprendra en 1932, dans le texte qu'elle proposera au livre d'Henri Frescourt, *Le Cinéma des origines à nos jours*, l'essentiel de ce propos, en modifiant quelques formulations. Dans le retour sur l'émergence du cinéma d'avant-garde que sa contribution au livre de Frescourt propose, elle rappellera à nouveau que *La Roue* d'Abel Gance constitue une étape importante de l'évolution du cinéma.

⁵⁵⁵ « Satellites emportés par la grâce et la nouveauté, les roues de *La Roue* de M. Abel Gance feront date » (Epstein 1922 (17 mars), p. 12).

rail, les bielles, les plaques tournantes » (**Arnoux 1929, p. 13**) apparaîtront comme autant de « formes vivantes qui ont peuplé le cerveau des hommes depuis trente ans » (*ibid.*, p. 14).

Le film d'Abel Gance connaîtra de nombreuses altérations, si bien qu'il est difficile de savoir avec précision de quelle version les écrivains de cinéma rendent compte⁵⁵⁶. Mais peu importe la version de référence, *La Roue* (1921) demeure pour de nombreux écrivains de cinéma (exception faite – pour ce qui est des auteurs de notre corpus – de Robert Desnos pour qui il s'agit du plus mauvais film jamais vu⁵⁵⁷), un film moderne par le traitement de son sujet et par l'appropriation d'un langage cinématographique annonçant le cinéma de demain.

Alors que la technique et l'imaginaire cinématographiques sont parfois convoqués par la littérature pour renouveler certains genres (principalement la poésie et le roman), la production textuelle à tendance essayistique que nous avons choisi d'étudier ne montre pas – à deux exemples près⁵⁵⁸ – une quelconque influence du cinéma sur la forme. Cependant, il faut noter le recours occasionnel à la photographie, aux collages ou encore, aux dessins pour illustrer certaines productions. L'essai d'Alexandre Arnoux, *Cinéma*, présente, à chaque début de chapitre, une lithographie d'André Foy; le reportage de Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, se combine à « 29 dessins pris sur le vif par Jean Guérin » (**Cendrars [1936] 2001, p. 6**). Ces derniers sont, pour Cendrars, des compléments nécessaires et montrent ce que son reportage n'a pas su traduire :

⁵⁵⁶ Comme cela sera souvent le cas pour de nombreux films d'Abel Gance (par exemple, *J'Accuse* (1918) et *Napoléon* (1925)), *La Roue* (1921) subira de nombreuses mutilations afin de réduire sa durée, ce qui aura pour effet de modifier en profondeur la totalité de l'œuvre. Voir Icart 2000.

⁵⁵⁷ « On m'a demandé pourquoi je n'avais pas consacré un article à *La Roue*, d'Abel Gance. Mais c'est parce que c'est le plus mauvais film que j'aie vu, le plus ridicule, le plus ennuyeux, le plus odieusement "moralisateur", le plus mal joué et celui qui témoigne de l'esprit le plus antipathique » (**Desnos [6 mai 1923] 1992, p. 37**).

⁵⁵⁸ Les deux exceptions notables sont les textes de Jean Epstein et de Blaise Cendrars, *Cinéma* et *L'ABC du cinéma*. Voir Chapitre 6 : Du côté de l'édition.

[...] j'ai la chance de pouvoir lui montrer les dessins pris sur le vif par mon ami Jean Guérin, dont le crayon est aussi rapide que l'œil est malicieux, amusé, fidèle, et qui a su saisir avec tant d'exactitude sous son apparente nonchalance [...] certains aspects des plus fugitifs et des plus typiques de cette étonnante improvisation quotidienne qui fait le plus grand charme de la vie à Hollywood et qui est un spectacle dont on ne se lasse pas, car à Hollywood, le cinéma est dans la rue (**Cendrars [1936] 2001, p. 13-14**).

Jean Epstein, qui utilisera principalement le collage dans *Cinéma* (autour des figures des acteurs Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Sessue Hayakawa, Alla Nazimova et Charles Ray), intégrera à son essai quelques photographies trafiquées pour l'occasion. Ce média sera le plus utilisé⁵⁵⁹, illustrant avec précision certains textes (par exemple, *Charlot* de Louis Delluc) ou répondant à des nécessités éditoriales et journalistiques.

Tout en étant indissociable des avancées de la presse, l'intrusion de l'image dans des textes portant sur les images en mouvement marque une tendance pour traiter d'un sujet éminemment moderne. Par son biais, les formes essayistiques seront parfois revisitées (Alexandre Arnoux, Blaise Cendrars, Jean Epstein) et les qualités d'illustration de ces images permettront, dans certains cas (« **Les vedettes laides** » d'André Delons, « **Cinéma d'avant-garde** » de Robert Desnos), d'appuyer le propos tout en gagnant en efficacité.

Choisir de réfléchir sur le cinéma n'équivaut pas à réfléchir la modernité. Pourtant, cette démarche s'inscrit définitivement dans l'ensemble des discours sur le sujet. En admettant de prime abord le cinéma comme moderne, les écrivains français prennent position pour un renouvellement des valeurs et pour un bouleversement dans leur traitement. Révélateur de « la poésie de [cet] âge » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**), le cinéma sera l'art d'une génération

⁵⁵⁹ Nous retrouvons son utilisation dans différents textes, entre autres ceux de Francis Carco, André Delons, Robert Desnos, Germaine Dulac, ou encore Marcel Pagnol.

qui, non seulement cherche un média qui saura l'entendre et la traduire, mais qui réussira aussi à s'approprier un dispositif mécanique qui fera dialoguer les artistes et les machines.

B. Le cinéma : un dispositif mécanique

Le cinéma existe par une série d'opérations mécaniques et techniques réalisées dans le but de proposer à un public un produit fini, fixé sur un support (qui demeure fragile et instable) et appréhendé le plus possible comme une œuvre d'art. Si les écrivains de cinéma établissent une association entre modernité et cinéma en termes de représentation, d'expression et de construction d'imaginaire, ils ne font pas l'impasse sur cette mécanique qui a modifié en profondeur leur appréhension du réel. Comme l'explique Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », « [l]a prise de vues et surtout l'enregistrement d'un film offrent une sorte de spectacle tel qu'on n'en avait jamais vue auparavant » (Benjamin [1936] 1991, p. 204). Ainsi, cette nouvelle façon de capter le réel et de le transformer induit des changements dans sa perception. Ces changements – toujours selon Benjamin – sont doublement déterminés par la nature de l'homme, mais également par le contexte duquel ils émergent. Mais ils interviennent surtout parce que la reproduction mécanisée de l'art – et plus précisément, le cinéma – rend visible ce que l'œil ne pouvait pas toujours percevoir : « C'est ici qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements » (*ibid.*, p. 209).

Le cinéma réalise cette performance en invitant le spectateur à pénétrer et à ressentir l'animation des images se déroulant devant lui : « Ainsi le spectateur qui voit sur la toile

quelque lointaine course d'automobile est soudain jeté sous les roues énormes d'une des voitures, scrute le compteur de vitesse, prend en mains le volant. Il devient acteur et voit, dans les virages, les arbres bousculés s'engouffrer dans ses yeux » (**Clair 1925c, p. 15**). Le spectateur assiste alors au déroulement de fragments du monde moderne tout en observant autrement ce monde. Quelques années plus tard, Roger Gilbert-Lecomte, dans « **L'alchimie de l'œil, le cinéma, forme de l'esprit** », rappellera que l'œil de la caméra peut se confondre avec l'œil de l'esprit « grâce à ses variations de vitesse inconnues jusqu'alors aux sens et qui permettent à la conscience de découvrir de nouveaux rythmes » (**Gilbert-Lecomte 1933, p. 29**). De cette manière, des déformations d'espace et de temps sont possibles, provoquant des distorsions dans la perception de la matière enregistrée et de son traitement. Antonin Artaud, dans « **La vieillesse précoce du cinéma** » (publié, tout comme l'article de Roger Gilbert-Lecomte, dans *Les Cahiers jaunes* de 1933), reprend cette allusion à l'œil en insistant sur l'arbitraire de l'enregistrement et de l'intention de celui qui procède à cette saisie. Ainsi, « [...] dans la mesure où le cinéma est laissé seul en face des objets il leur impose un ordre, un ordre que l'œil reconnaît comme valable, et qui répond à certaines habitudes extérieures de la mémoire et de l'esprit » (**Artaud 1933, p. 23**). Le spectateur est alors en mesure de reconnaître ce que l'écran lui propose, même si ce dernier pousse parfois l'audace jusqu'à proposer des expérimentations éprouvant la résistance du spectateur face à la multiplication des effets.

Si, selon certains écrivains, l'appréhension du monde est renouvelée par ce nouveau mode de saisie, la place de la machine dans ce processus est centrale. Ce « cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde

extérieur à lui en art » (**Epstein 1921a, p. 38-39**), ce « véhicule vingtième siècle » (**L’Herbier 1925, p. 33**), cette « machine à imprimer la vie », cette « rotative pour images » (**Marcel L’Herbier cité dans Vuillermoz 1925, p. 73**) dirige la création et reproduit à l’infini des moments choisis⁵⁶⁰. Cette reproduction répétée dans le processus de création existe par extension dans la projection de l’œuvre. La mécanisation de cette dernière permet alors la répétition du geste, mais pose également la question de la durabilité du document projeté : « [...] que reste-t-il, quand la machine diabolique l’a avalé [le film] à petites bouchées, monté, enroulé, déroulé, craché à la face du mur, aveugle tendu de blanc? » (**Arnoux 1929, p. 65**). Les « héros de celluloïd » (**Desnos [13 mai 1923] 1992, p. 39**) vivent et meurent chaque soir⁵⁶¹, lors de chaque projection, jusqu’à l’épuisement de la pellicule. La fragilité de cette dernière est d’ailleurs parfois soulignée. En novembre 1927, Jean Prévost dans « **Progrès et mode au cinéma** », citera René Clair⁵⁶² pour aborder rapidement la question de la conservation des films et de l’instabilité de leur support en rappelant la fragilité intrinsèque de ce nouvel art qui est encore dans sa jeunesse à la fin des années 1920 et dont l’avenir n’est en rien assuré⁵⁶³. Cette altérabilité sera aussi rappelée, toujours en 1927, par Pierre Mac Orlan, dans son texte « **Le fantastique** », ce dernier indiquant que la mémoire de ces figures éphémères dansant à l’écran sera conservée par les écrivains : « Si Egede Nissen et très peu d’autres, parmi les interprètes de l’écran, gardent quelque chance de n’avoir pas

⁵⁶⁰ Il est à noter que l’association entre cerveau et caméra sera fréquemment utilisée par Émile Vuillermoz qui parlera de « cerveau mécanique » (**Vuillermoz 1927b, p. 40**), comme si la caméra était le siège de toutes les possibilités du cinéma.

⁵⁶¹ « Ceux que vous aimerez ressusciteront chaque soir. Ceux qui n’auront pas le bonheur de vous plaire mourront dans la pellicule, larves en bobines » (**Arnoux 1929, p. 15**).

⁵⁶² « L’œuvre du cinéaste est mortelle : la pellicule, hélas! se détache de son support de celluloïd » (**René Clair cité dans Prévost 1927 (1^{er} octobre), p. 8**).

⁵⁶³ Jean Prévost terminera par ailleurs sa conférence « Le film : machine poétique », publiée en 1943 sous le titre « Cinéma poète malgré lui » dans *Confluences*, sur cette même préoccupation, ajoutant attendre « patiemment la bande indestructible » (Prévost 1943, p. 500).

travaillé en vain pour l'avenir, c'est un peu parce que des écrivains auront gardé la vision de leurs gestes et l'auront commentée dans un moment d'enthousiasme » (**Mac Orlan 1927, p. 12**). Cette matérialité instable rappelle que le support ne peut évoluer dans le seul domaine de l'art, qu'il est dépendant de la science et de la technologie pour être fixé de manière durable et qu'il est, lors de sa projection, encore soumis aux caprices d'une machine⁵⁶⁴.

Qu'elle enregistre ou projette un univers à l'écran, la machine est centrale dans le processus de réalisation cinématographique. Pour certains, comme Jean Epstein, l'appareil enregistreur est l'œil par lequel est capté le réel et reconfiguré l'espace, ce qui permet de révéler la photogénie de ce qui a été saisi :

Le déclic d'un obturateur fait une photogénie qui, avant lui, n'existait pas. On parlait de nature vue à travers un tempérament ou de tempérament vu à travers la nature. Maintenant il y a une lentille, un diaphragme, une chambre noire, un système optique. L'artiste est réduit à déclencher un ressort. Et son intention même s'éraïlle aux hasards. Harmonie d'engrenages satellites, voilà le tempérament (**Epstein 1921a, p. 37**).

Pour d'autres, comme Germaine Dulac, tout dépend de la pose de l'appareil, ce dernier « parvenant à créer une émotion [ce qui] est un procédé purement cinégraphique » (**Dulac 1924 (11 juillet), p. 67**). Mais dans les deux cas, l'appareil est désormais le maître, indiquant « selon sa vitesse ou sa lenteur, son rapprochement ou son recul, son éclairage propre ou sa volonté que la valeur optique des choses v[oit] le jour » (**Fondane [1925] 2007, p. 61**). La

⁵⁶⁴ Cette question du support, même si elle est peu traitée par les écrivains de cinéma, demeure, pour un écrivain comme Pierre Mac Orlan, centrale. Son instabilité explique que le cinéma ne soit pas encore arrivé à maturité : « Si, jusqu'à présent, aucun génie n'a donné au cinéma sa véritable signification, cela tient, peut-être, à la fragilité de la matière sur quoi les images sont fixées. La durée relativement fragile d'une œuvre profondément pensée peut éloigner instinctivement les créateurs. Le jour où l'on aura trouvé le procédé qui permettra de rendre un film à peu près inusable, je pense que les génies se mêleront de l'affaire et donneront un sens plus pur du mot que nous cherchons tous » (**Mac Orlan 1926, p. 16-17**).

caméra est entre l'image à enregistrer et celui qui l'enregistre, devenant « le prolongement, le complément et l'agrandissement du cerveau de l'artiste qui cherche à déchiffrer le monde » (Vuillermoz 1927b, p. 41).

Les écrivains de cinéma, sans forcément analyser en profondeur les modifications provoquées par cette mécanisation de la création, y seront toutefois attentifs. Ils y feront ponctuellement référence, mais souligneront surtout la nécessité d'imaginer de nouvelles formes pour les révéler ou d'inventer des techniques de traitement inusitées (même si parfois, l'abus de technicité sera réprouvé⁵⁶⁵). Germaine Dulac consacrera de nombreux textes à ces questions; dans les trois livraisons de l'article « **Les procédés expressifs du cinématographe** » publiées dans *Cinémagazine*, elle détaillera un certain nombre de techniques spécifiques au cinéma (fondu, fondus enchaînés, surimpression, déformation, etc.) permettant d'accompagner les mouvements traduits à l'écran et elle réfléchira aux rôles de ces éléments dans une perspective de développement de l'art cinématographique⁵⁶⁶. Avant elle, Louis Delluc avait consacré de nombreuses parties de son livre *Photogénie* à différents

⁵⁶⁵ Robert Desnos, par exemple, rappellera que la pureté au cinéma réside surtout dans l'esprit plutôt que dans la virtuosité technique : « Tous les moyens sont bons qui donnent de bons films et c'est dans l'esprit plutôt que dans une technique accessoire qu'il convient de rechercher la pureté » (Desnos [13 avril 1923] 1992, p. 26). Il reprendra cette idée à la fin des années 20, dans son article « **Cinéma d'avant-garde** » : « L'utilisation de procédés techniques que l'action ne rend pas nécessaires, un jeu conventionnel, la prétention à exprimer les mouvements arbitraires et compliqués de l'âme sont les principales caractéristiques de ce cinéma que je nommerais volontiers cinéma des cheveux sur la soupe » (Desnos 1929a (décembre), p. 385-386). Ce *cinéma des cheveux sur la soupe* ressemble, selon Desnos, à ce que Marcel L'Herbier a pu réaliser, ce dernier étant considéré par Desnos comme le prototype du metteur en scène d'avant-garde.

⁵⁶⁶ À cette époque, Germaine Dulac est reconnue comme cinéaste d'avant-garde, mais elle poussera véritablement ses expérimentations techniques plus loin quelques années plus tard, en 1928, avec des films comme *Disques 927* (1929), *Arabesques* (1928) et *Germination d'un haricot* (1928).

éléments techniques (le flou, la perspective, le contre-jour, etc.) afin de démontrer qu'ils permettaient de préciser cette caractéristique majeure du cinéma qu'est la photogénie⁵⁶⁷.

Ces possibilités de traitement de l'image sont ce qui distingue le cinéma des autres arts et ce qui en fait un art moderne aux propriétés uniques :

Nous avons mieux, maintenant. Nous avons déjà des changements de style plastique dans la vision, par des déformations savantes, des impressions, des flous partiels, alors que le théâtre ne peut avoir que la parole concrète, et que lorsqu'il veut donner une image subconsciente, au-delà de la réalité immédiate, il peut jouer avec de la lumière, il peut habiller de blanc vague le père d'Hamlet, mais il restera toujours dans les proportions exactes de la réalité quotidienne (**Canudo 1921 (décembre), p. 404**).

Mais cette réalité est remise en cause par les expérimentations proposées par le cinéma pur, parfois appelé cinéma absolu. Objet de nombreux débats durant les années 20⁵⁶⁸, le cinéma pur reste, pour Antonin Artaud, René Clair, ou encore André Delons, une des voies à ouvrir. Il s'agit, pour reprendre les mots de Pierre Porte, de créer un nouveau genre et non d'entraîner la totalité du cinéma dans une telle pratique⁵⁶⁹. Cette nouvelle approche doit se détacher de la nécessité narrative, de l'action et de l'aventure à tout prix. Le cinéma pur, s'inscrivant dans les recherches des avant-gardes⁵⁷⁰, a pour principe « d'exprimer par l'harmonie et la mélodie du mouvement plastique » (Porte 1926 (1^{er} janvier), p. 13)⁵⁷¹. Il est cette forme qui procure des sensations et des émotions au spectateur « à l'aide de moyens purement visuels » (**Clair 1925b, p. 90**). Plusieurs tendances s'y inscrivent, illustrées par exemple, par Henri Chomette

⁵⁶⁷ Nous reviendrons sur le sujet de la photogénie comme élément définitionnel du cinéma dans le chapitre 10 : Définir le cinéma.

⁵⁶⁸ Voir Abel 1988a, p. 329-332.

⁵⁶⁹ « Et je dis : “ils voudraient créer ce genre [le cinéma pur]”, et non pas : “ils veulent entraîner tout le cinéma en de telles pratiques” » (Porte 1926 (1^{er} janvier), p. 12).

⁵⁷⁰ En 1929, Benjamin Fondane, dans « **Présentation de films purs** », en dresse une sorte de généalogie, rappelant que ce genre de film fait appel à la libération de l'inconscient par les images.

⁵⁷¹ Critique, entre autres, pour *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, Pierre Porte écrira de nombreux articles au sujet du cinéma pur.

ou Man Ray, mais le principe demeure le même : « [...] de dégager de cette réalité qui s'impose trop lourde, de la dépasser en se servant d'elle, de créer à l'aide du vocabulaire des images un langage visuel débarrassé de sa dépouille littéraire. Ce n'est plus une transposition, c'est une tentative de liberté absolue, c'est la création d'un monde nouveau » **(Delons 1928 (15 mars), p. 11)**.

Cette mouvance qui croit devoir libérer les effets propres au cinéma permettra d'envisager ce dernier en tenant compte des expérimentations techniques réalisées pour traduire de nouvelles inspirations. Bien souvent, le cinéma pur explorera le dispositif cinématographique et cherchera à travailler différents aspects de la modernité, montrant un vif intérêt pour le mouvement, la cadence et la vitesse. Cette acception permettra également d'inscrire de manière claire le cinéma dans le domaine de l'art et de proposer à des spectateurs curieux une nouvelle tendance révélatrice de nombreuses possibilités.

C. Aller au cinéma

Dans son article « Conception d'une élite cinématographique » publié en mars 1928 dans *Cinémagazine*, Paul Francoz identifie trois catégories de public : le public snob, le public élitiste et le grand public. Le snob voit dans le cinéma un art impossible à égaler; il formule des jugements absolus, ne considère que le cinéma d'avant-garde et méprise le cinéma comique – sauf, bien sûr, les films mettant en vedette Charlot. Le public élitiste envisage le cinéma comme le septième art et bien qu'il lui accorde sa préférence, il ne méprise pas les autres arts. Il sait identifier les chefs-d'œuvre, il peut les découvrir et faire la part des choses lorsqu'il est face à une œuvre innovatrice. Devenu spécialiste en matière de cinéma, il ne

louangera pas unilatéralement le cinéma d'avant-garde ni ne condamnera de manière absolue le cinéma comique. Il a d'ailleurs en commun avec le grand public d'apprécier le comique. Mais alors que le public élitiste s'intéresse au cinéma pour ses qualités artistiques, le grand public voit surtout le cinéma comme une distraction et ne se préoccupe pas de grandes réflexions générales sur un art qui ne l'intéresse que parce qu'il lui donne du plaisir. Ce plaisir constitue d'ailleurs l'étalon à partir duquel il évalue son expérience. Il ne comprend pas, de prime abord, l'expérimentation technique au cinéma, ce qui importe peu au final puisqu'il ne s'y intéresse pas. Il est « une intelligence réceptive et générale » (Francoz 1928 (9 mars), p. 406) et compose la plus grande partie des spectateurs de cinéma.

L'écrivain de cinéma poursuit, nous l'avons vu précédemment, une activité d'écriture sur un sujet spécifique – le cinéma – et a aussi une pratique de spectateur se doublant d'une fréquentation régulière des salles de cinéma. La tripartition que propose Francoz est éclairante dans la mesure où elle tente de déterminer certaines approches du cinéma en fonction de la réception qui en est faite et non pas, de la répartition du public selon la classe sociale. L'écrivain de cinéma navigue entre ces différentes catégories de public et relate dans ses textes différents comportements de spectateur, le sien, mais aussi celui de ses contemporains. La présence de ces pratiques dans les réflexions, tout comme l'inscription du cinéma au sein des pratiques culturelles et l'émergence de nouveaux modes de sociabilité, montrent alors un spectateur en action, évoluant dans son époque, avec ses contemporains, en mettant en place des habitudes régulières, parfois raisonnées et surtout indissociables des idées proposées et de leur écriture. Ainsi observe-t-on une intégration à l'écrit d'une expérience générale,

personnelle ou ayant tendance à être systématisée, basculant du côté de ce que Christophe Gauthier a appelé le *protocole cinéophile*⁵⁷².

« Sans doute, il ne faut pas séparer d'un film les circonstances au fond desquelles on l'a vu » (**Delons [15 juillet 1929] 1995, p. 55**), écrira André Delons dans son article « **Il faut bien rire** ». Cette remarque rappelle que le cinéma se joue non seulement à l'écran, mais également dans la salle et que le contexte de visionnement d'un film complète l'expérience globale du cinéma. D'ailleurs, le spectateur de cinéma contribue à cette expérience, « particip[ant] dans l'obscurité à des drames qui pourraient avoir été vécus dans le cadre de la vie normale – ou anormale [...] » (**Moussinac [1925] 1983, p. 58**). Il collabore donc à la pleine réalisation du fait cinématographique, dans la mesure où il permet d'intégrer le cinéma dans une pratique particulière pleinement ancrée dans l'époque moderne.

Qu'elle soit luxueuse ou dénuée de confort, la salle de cinéma reste un lieu à part, une salle isolée et obscure dans laquelle le « voyageur moderne » (**Desnos [5 mars 1927] 1992, p. 86**) vient rêver et trouver le remède à ses insomnies. Son expérience se poursuit parfois au-delà de la salle, comme s'il emmenait avec lui les souvenirs de l'écran et leur empreinte :

Le voyageur moderne bâille. Il sort sur le boulevard. Les enseignes lumineuses rivalisent avec des astres de paradis. Des femmes admirables passent, reflétées avec tendresse par le macadam humide.//Le voyageur moderne retrouve le chemin de la forêt mystérieuse aux nocturnes merveilles. Il se souvient de Charlot, et des miracles qu'il accomplit. Il se souvient des *Mystères de New York* et de Pearl White (*ibid.*, **p. 87**).

⁵⁷² Ce *protocole cinéophile* consiste en différentes activités entourant la seule projection d'un film en salle de cinéma : présentation, conférence, débat, discussion, autant d'échanges qui prolongent le visionnement des films et inscrivent le cinéma dans la sphère culturelle. Voir Gauthier 1997 (décembre).

Le prolongement de l'expérience de spectateur au seuil du lieu de projection montre le pouvoir et la puissance envoûtante du spectacle cinématographique sur l'esprit, comme si un pacte avait été signé entre l'écran et celui qui le regarde, les enchaînant l'un à l'autre :

Il y a, devant tous les écrans du monde, des hommes qui ont signé un pacte secret avec ces grandes toiles blanches, un pacte que la plupart ignore sans doute, mais qui n'en a pas moins certains caractères et certaines exigences diaboliques. Ils arrivent au bord de petites grottes plus ou moins absurdes que sont les salles obscures. Ils donnent quelque argent pour entrer, pour s'asseoir : voilà la première exigence et cependant la moins lourde. Le serpent lumineux de l'ouvreuse les a placés parmi des complices muets, inconnus, insensibles, et qui se renouvellent sans cesse avec la même feinte indifférence. Enfin, de gré ou de force, les voici qui suivent des yeux et de l'esprit le déroulement d'un film, les voici enchaînés **(Delons [15 mars 1929] 1995, p. 42)**⁵⁷³.

Si, pour Delons, il y a quelque chose de *diabolique* dans la relation entre le spectateur et l'écran, l'accord entre les deux partis demeure irrésistible et suppose un amateur de cinéma complice et consentant. Ici, le spectateur ne choisit pas son film, il choisit son lieu; il est « l'habitué du cinéma » décrit par Robert Spa dans le *Figaro* du 26 janvier 1923, celui qui ne se donne pas la peine de consulter les programmes pour choisir son film, mais qui est plutôt fidèle à une salle, à un lieu, à une ambiance⁵⁷⁴.

⁵⁷³ Cette description et le retour d'un spectateur transformé par son expérience seront aussi retenus par Robert Desnos : « Nés pour nous, par la grâce de la lumière et du celluloïd, des fantômes autoritaires s'assoient à notre côté, dans la nuit des salles de cinéma. Le film s'achève. L'électricité renaît. La vie, au sens vulgaire du mot, va-t-elle reprendre ses droits prétendus par l'usage et la loi? Non. Le fantôme sort de la salle, au bras du spectateur, dans une ville transformée par l'imagination. Le destin suit un autre cours » **(Desnos [19 avril 1928] 1992, p. 115)**. Le côté *diabolique* de la relation entre le spectateur et l'écran n'est pas ici exploré, mais Desnos montre qu'une fois sorti de la salle, le spectateur revient à la vie accompagné par l'ombre de ce qu'il vient de voir.

⁵⁷⁴ « Connaissez-vous l'*habitué* du cinéma? Il ne considère que celui de son quartier, où il va régulièrement, je dirai presque machinalement, parce qu'il est près de chez lui?//Il y va le même jour, au besoin à la même place, sans se préoccuper outre mesure de ce qui va se passer sur l'écran. S'il abhorre le film à épisodes, il le subira héroïquement car cela fait partie de *son* programme. Il ne le discute pas : il en souffre en silence! L'*habitué* est bien dressé; il sait se contenter de peu.//Il reculerait devant un quart d'heure de footing supplémentaire pour assister à une représentation plus attrayante dans un cinéma plus éloigné. Ce n'est pas *sa* salle, *son* fauteuil, *son* ouvreuse » (Spa 1923 (26 janvier), p. 4).

Cette ambiance est souvent rappelée par les écrivains dans des descriptions du lieu de cinéma reprenant des éléments clés : son côté clandestin (la salle est comparée à une grotte, on y accède par un couloir ou un passage), le moyen d'échange rendant accessible l'objet recherché (argent contre divertissement), le silence de la salle, les mouvements du public, le filet éclairant du « serpent lumineux de l'ouvreuse » (**Delons [15 mars 1929] 1995, p. 42**), le « rayon magique » (**Arnoux 1929, p. 27**) projetant le film à l'écran⁵⁷⁵, les odeurs de la foule, du tabac, etc. Le spectateur pénètre ces lieux comme il entre dans une caverne, anonyme parmi la foule pouvant, pour un moment, s'user les yeux à la recherche d'un « rêve artificiel », d'un « excitant capable de peupler [ses] nuits désertées » (**Desnos [27 avril 1923] 1992, p. 32**) :

O silence, profond silence! Les divagations de l'orchestre ne le rompent pas, ne servent qu'à l'affirmer, à dévorer les minces filets de tumulte qui pourraient passer par le bref entrebâillement des portes, par le trou percé dans la muraille pour la projection, pénétrer en contrebande aux plis de la robe de l'ouvreuse qui va et vient. Silence profond qui a une forme délimitée, une odeur de foule invisible, de tabac lentement fumé, de fatigue qui s'évapore, silence moiré d'ondes et qui obéit à ce rythme muet que frappe, là-bas, sur l'écran, le rayon magique épanoui comme une fleur rectangulaire (**Arnoux 1929, p. 26-27**).

Bien souvent, le côté secret et mystérieux de l'expérience du cinéma sera mis de l'avant dans la description des salles, proposant l'image d'un spectateur solitaire, nocturne, flirtant avec les interdits. Dans l'obscurité de la salle, tout est possible : « Vous me direz que beaucoup de gens ne vont au cinéma que pour faire l'amour, et que c'est là l'une des raisons de son succès. Eh bien, tant mieux; ils ne dérangent pas les gens attentifs, et en payant leur place comme moi, ils me la font payer moins cher » (**Prévost 1927 (novembre), p. 662**). La

⁵⁷⁵ Nous avons relevé précédemment (chapitre 8 : Les relations entre cinéma et théâtre) d'autres expressions (« la queue de comète du projecteur » (**Desnos 1925 (9 mai), p. 14**), le « cône lumineux frétil[ant] comme un cétacé » (**Cendrars 1926, p. 13**)) désignant ce filet de lumière particulier distinguant la salle de cinéma de la salle de théâtre.

charge érotique associée à ce lieu en fait également un espace de désir et de plaisir, défendu parfois, mais peuplant l'imaginaire de ceux le fréquentant. Dans son article « **Charlot** » publié en 1925 au *Journal littéraire*, Robert Desnos débute précisément son texte par le récit de ce genre de moment suspendu où deux inconnus se cherchent dans l'obscurité d'une salle :

L'autre soir, à Marivaux, je supportais mal le long film français qui donne droit, après une heure et demi d'ennui, à voir *Charlot* dans *Jour de paye*. Une lueur blanche attirait irrésistiblement mon regard : c'était le bras nu de ma voisine. Je me contentai un instant de regarder cette lumineuse tache blanche, puis je posai ma main sur cette apparition. La femme ne retira pas son bras. Durant ce temps, des héros, imbéciles s'agitaient lamentablement sur l'écran. Obscurité bénie, propice aux illusions. Ma main gagna la main. J'étreignis le poignet fin encerclé par un bracelet de métal. La femme ne protesta pas. Un instant, nos têtes s'inclinèrent. Je distinguais deux yeux qui tentaient de percer la nuit, mais celle-ci était trop noire. D'un commun accord, nous nous abandonnâmes au hasard. Sa main serra la mienne. Mon genou pressa le sien, mais nous ne prononçâmes aucune parole. J'entendais sa respiration à peine troublée. Peu à peu sa tête se pencha et s'appuya sur mon épaule, puis ce fut la lumière. Elle n'avait pas le visage auquel je rêvais, mais elle était jolie. Pourtant je retirai ma main. Elle me regarda sans surprise : le charme était rompu (**Desnos 1925 (13 juin), p. 14**).

Si, à la lecture de Desnos, un film de Charlot *se mérite*, l'attente peut parfois être comblée par des minutes chargées de désir. Rêve et fantasme se confondent, jusqu'à ce que la lumière rappelle le spectateur à la réalité et à d'autres rêveries. La salle de cinéma devient ainsi un lieu chargé de signification et ne doit pas uniquement être considérée comme la salle d'attente du monde de l'écran.

Il est possible de dégager une certaine typologie du public des salles de cinéma construite par les textes : le spectateur de cinéma est un noctambule, il aime la clandestinité du cinéma, son anonymat, il recherche le chuchotement de la salle et se laisse bercer par le ronronnement des machines, etc. Mais certains auteurs soulignent que ce public a une histoire et que son rapport général au cinéma n'a pas toujours été le même. Par exemple, Alexandre

Arnoux évoque, dans le chapitre « Topographie » de son livre *Cinéma*, la crainte du premier public de cinéma à la vue des premiers films des frères Lumière (rappelant ainsi les articles de Maxim Gorki sur des premières impressions de spectateur⁵⁷⁶) :

Aussi les maigres chambrées des cinémas des premiers âges reculaient-elles d'effroi devant la locomotive lancée qui entre en gare, se protégeaient-elles de la main contre le jet de l'arroseur, et il n'y avait pas, dans ces gestes d'instinctive préservation, qu'un réflexe de défense physique; les hommes sauvegardaient leur destin, la tradition de leur race (**Arnoux 1929, p. 41**).

Germaine Dulac évoquera également le souvenir des premières séances du cinématographe, comparant le malaise ressenti par les spectateurs au « mal de mer caractéristique des ascensions en ballon libre » (**Dulac 1932, p. 358**). Ces allusions montrent que même si le spectateur de l'entre-deux-guerres prend plaisir à aller au cinéma, il peut aussi avoir en mémoire le choc des premiers temps, lorsque le cinéma saisissait le spectateur et lui donnait l'impression que les objets allaient sortir de l'écran.

L'expérience générique du cinéma ne sera évidemment pas toujours la même; elle variera en fonction des lieux et des publics. Alors que les salles de quartier pouvaient donner l'impression au spectateur de se *compromettre* et de *s'encanailier*⁵⁷⁷, certains lieux étaient composés d'un public spécialisé – le public élitiste dont parlait Paul Francoz –, qui allait au cinéma sérieusement et qui cherchait à appartenir à des groupes privilégiant une certaine vision du cinéma. Alexandre Arnoux fera le portrait de deux de ces types de publics, présentant ainsi des expériences distinctes du cinéma, pourtant indissociables de leur lieu de réalisation : le public du Vieux-Colombier, qui a conservé, malgré son changement de

⁵⁷⁶ Voir Gorki [1896a] 2008 et Gorki [1896b] 2008.

⁵⁷⁷ « Beaucoup de gens s'installaient naguère dans la salle obscure avec le sentiment qu'ils se compromettaient, qu'ils s'encanailaient. Le film restait pour eux la distraction de plain-pied et peu coûteuse qu'on va s'offrir, au plus proche cinéma, les soirs où l'on a donné congé à son chauffeur et où il vous déplaît de s'habiller! » (L'Herbier 1927, p. 21).

vocation, la marque de Jacques Copeau, un public qui a « [q]uelque chose de littéraire, d'universitaire, de diplômé » (**Arnoux 1929, p. 46**), à qui il manque « un peu de crasse et d'instinct », « un peu de stupidité généreuse » (**ibid., p. 47**), un public « [é]troit, sympathique, esclave des disciplines de la liberté moderne, trop perspicace, intuitif » (**ibid.**). Arnoux lui opposera le public du Studio des Ursulines⁵⁷⁸, public cosmopolite, composé d'artistes, d'excentriques et aussi de gens du quartier :

On y voit de l'homme blond à lunettes, du brun à pattes de cheveux qui descendent le long des joues, du jaune anguleux et précieux, du cow-boy à foulard, de l'hindou à turban, de l'anglais sans chapeau, du juif polonais à casquette, de l'australien aux grandes jambes, du scandinave à l'échine longue, du turc trapu, du prince caucasien en espadrilles, de la gitane en châle à fleurs, du modèle gras pour cubiste, du modèle maigre pour expressionniste, de la mulâtresse pour peintre de genre, de la femme en perles, de la fourrure riche, de l'imperméable troué, de l'américaine dont le type oscille de l'iroquoise à la quarteronne, de la puritaine au portrait français du XVIII^e siècle, sans compter les bretons, les provençaux et les auvergnats qui importent à Paris leur génie régional et dilapident, en tubes de couleur, les sardines, les olives ou les marrons paternels. Il ne manque même pas, personnage paradoxal, exotique, le bourgeois du quartier accompagné de sa dame en corsage de satin et de sa demoiselle qui suce un esquimau à l'entracte (**ibid., p. 49-50**).

Ces deux types de public sont au fait de l'art cinématographique et fréquentent des salles proposant une programmation novatrice, accompagnée de dispositifs explicatifs (conférences, présentations et soirées spéciales), mais ne forment pas forcément des clans opposés. Le spectateur d'une salle peut parfois chercher à côtoyer l'ambiance de l'autre salle⁵⁷⁹, et ne montre pas forcément une fidélité absolue à l'une ou l'autre.

⁵⁷⁸ Fondée en 1925 par Armand Tallier et Laurence Myrge, le Studio des Ursulines était une salle spécialisée qui avait pour vocation de projeter principalement les films d'avant-garde.

⁵⁷⁹ Cet aspect de l'expérience est loin d'être anecdotique puisqu'il teinte, selon Philippe Soupault, le jugement émis au sujet d'un film : « Lorsque nous agissons comme l'homme de la rue et que nous entrons dans un cinéma quelconque, il semble que nous perdions tout à coup notre déformation "professionnelle". Nous ne jugeons pas un film de la même façon lorsque nous nous abandonnons à l'atmosphère de la salle » (**Soupault 1930 (4 janvier), p. 11**).

Si les lieux de cinéma rassemblent des publics différents, les types de films génèrent eux aussi des modes de réception adaptés. Le spectateur de films documentaires aura potentiellement une attitude différente de celui de films comiques, ses attentes étant différentes : « Observons le public d'une salle de cinéma lorsqu'on projette un film dit documentaire, le plus banal, la visite faite cent fois d'une usine. Les spectateurs ne s'amuse peut-être pas comme des fous, mais ils ne manifestent aucun mécontentement. Ils sont venus dans ce cinéma pour voir. Ils voient et sont satisfaits » (Soupault 1929 (5 octobre), p. 1328). Qu'il s'agisse d'aborder la spécificité des publics en fonction des lieux de cinéma ou en fonction des genres de films présentés, les écrivains de cinéma jugent qu'il faut parfois rappeler que l'expérience du cinéma doit être faite en salle et que les films doivent être vus. Tout ceci participe au phénomène cinématographique global et il importe d'en laisser une trace écrite. Cette trace sera également identifiable dans l'iconographie accompagnant certains textes : l'article d'Abel Gance, « **Le cinéma de demain** », présentera une illustration d'une projection vue par les spectateurs; l'ouvrage *Cinéma* d'Alexandre Arnoux présentera, au début du chapitre « Topographie » une lithographie d'André Foy montrant un couple enlacé regardant avec fascination le film que laisse supposer le faisceau lumineux les surplombant. L'image permet ainsi d'insister sur un élément de la réflexion et propose au lecteur des reproductions documentant ce moment particulier se déroulant dans l'obscurité des salles.

La fréquentation des salles de cinéma deviendra une sorte de réflexe – et non plus une distraction comme le précisera Philippe Soupault à propos des habitudes des spectateurs

américains⁵⁸⁰ –, exercé avec plus ou moins de régularité et de fidélité. Ces habitudes seront bien souvent relayées à l'écrit et apparaîtront parfois comme un exercice autoréflexif sur une pratique singulière. Ainsi, en évoquant ses propres souvenirs, l'écrivain de cinéma laissera un témoignage d'un moment de sa vie de cinéophile, tout en donnant des indications sur les lieux fréquentés et sur ses habitudes personnelles de spectateur.

Consigner cette expérience à l'écrit permet de ne pas l'écarter d'une compréhension d'ensemble du fait cinématographique : le cinéma, dans sa diffusion, procède d'une action, d'une décision de voir – ou de ne pas voir – tel ou tel film. L'amorce de cette expérience sera parfois traduite par quelques mots (*entrer au cinéma, sortir du cinéma, quitter la salle*) et à chaque fois, l'écrivain se doublera dans son texte d'un spectateur. Derrière un propos général ou spécifique, il se montrera en action⁵⁸¹, répétant un comportement afin d'en confirmer l'habitude. Louis Delluc écrira être un spectateur régulier d'une petite salle près de la gare de l'Est, dans laquelle il côtoie un public populaire provenant de différentes classes sociales : « Longtemps, je suis allé chaque semaine rue de la Fidélité, près la gare de l'Est, dans une petite salle où fréquentaient pêle-mêle des mécanos, des marlous, des manœuvres et des conditionneuses » (**Delluc [1920] 1985, p. 74**). De cette façon, il rappelle à ses lecteurs le contexte de réception influençant ses idées et ses jugements. Cette répétition d'une action permettra également d'affiner ses goûts en termes de lieu et de marquer ses préférences. Ainsi, Robert Desnos affirmera, dans son article « *Zigoto et Charlot pèlerin* », préférer les petites

⁵⁸⁰ « Le cinéma aux États-Unis n'est plus une distraction mais une habitude. Les Français vont au café, les Américains aux "movies". Il n'était sans doute plus facile qu'à beaucoup d'autres de mes compatriotes d'adopter cette habitude et par curiosité, par entraînement, puis bientôt par habitude, j'allais trois ou quatre fois par semaine assister aux projections de films qui, selon ce qu'affirmait la publicité toujours tapageuse, étaient de grands succès » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 58**).

⁵⁸¹ De nombreux exemples pourraient ici être cités; nous en donnerons quelques-uns à titre indicatif : André Delons quittant la salle (« [...] je m'aperçois, moi, que j'aurais dû quitter la salle depuis longtemps » (**Delons [15 avril 1929] 1995, p. 46**)); Philippe Soupault entrant dans un cinéma au hasard (« L'autre soir, guidé par le hasard, je suis entré dans un grand cinéma des boulevards » (**Soupault 1930 (4 janvier), p. 11**)).

salles de quartier, celles qui sont « vides comme des hangars, et belles comme un embarcadère du rêve » (Desnos [23 mai 1928] 1992, p. 123).

Si le spectateur de cinéma en effet sort d'un lieu, il y passe également un petit moment. Il affine alors son regard et profite du spectacle, mais observe aussi minutieusement les réactions des autres spectateurs :

Dans un affreux petit cinéma de Clermont-Ferrand, j'ai vu la sensibilité populaire. Le charme de l'écran s'épanouir violemment, le goût des foules si rebelle à se laisser cultiver par tout autre art. Quelques centaines d'ouvriers et de femmes simples s'attachèrent à la délicatesse d'un petit film japonais, sans action, fait de gestes, de fleurs et de papiers décorés. Après quoi un épisode de *Cœur d'héroïne* avec Irène Vernon Castle. Vous croyez peut-être que ce public s'émeut surtout du drame ou de ses péripéties feuilletonesques? C'est à peine s'il y prit garde. Il vécut une heure de joie rien que pour les robes d'Irène Castle, l'harmonie des ameublements et la grâce remarquable des accessoires (Delluc [1920] 1985, p. 73).

Cet exemple nous présente l'auteur Louis Delluc dans une salle de cinéma, prêtant un œil attentif à ce qui se passe autour de lui, relevant que la puissance d'un film ne réside pas uniquement dans son « drame ou [...] ses péripéties feuilletonesques » et que le public peut être également touché par d'autres artifices de mise en scène. L'auteur ici ne se met pas en avant; il est tout simplement présent, actif, compagnon anonyme d'un public et en mesure de comprendre ses attentes, rappelant à la mémoire du lecteur que le cinéma demeure un spectacle collectif⁵⁸².

Dans le chapitre « Silence » de son ouvrage *Cinéma*, Alexandre Arnoux évoquera cet état du spectateur, seul parmi les autres en rappelant l'enfermement momentané ressenti

⁵⁸² Nous pourrions également citer, dans le même ordre d'idées, un extrait de l'article « **Qui perd gagne** » d'André Delons : « Je me souviens de certain jour où, dans une salle bourrée de gens avertis, fut projeté, ni sonore ni sonorisé, ni même accompagné d'aucune musique, *La Mère*. Ce jour-là, personne n'a osé seulement se moucher pendant le temps de la projection, et le drame passa devant "leurs" yeux, sans s'occuper de "leurs" oreilles, dans un déchirement absolu » (Delons [15 janvier 1930b] 1995, p. 73). Encore ici, Delons est spectateur parmi les spectateurs, observant l'absence de réaction d'un public médusé par ce qu'il voit à l'écran.

lorsque le spectateur pénètre cette « grande boîte obscure » (Arnoux 1929, p. 25) qu'est la salle de cinéma : « Je suis enfermé et pressé; une lampe me guide. Assis, ma tête au niveau de toutes les têtes, mes yeux dans ce plan légèrement incliné où résident tous les yeux, le corps aggloméré à tous ces corps, perdu et uni pourtant, associé et libre, solitaire et communiant, je participe au mystère secrètement célébré » (*ibid.*, p. 25-26). Ici encore, le caractère confidentiel et sacré de l'expérience est souligné, tout comme la situation particulière de celui qui se retrouve dans la salle, en conversation singulière avec l'écran, mais également partie prenante d'un groupe de spectateurs, eux aussi en dialogue avec le spectacle se déroulant sous leurs yeux.

Ces impressions personnelles conduiront, chez certains, vers des comportements cinéphiles particuliers, faits de moments forts, de souvenirs déterminants et de rituels reconduits au fil du temps. Considéré comme un « amateur de cinéma, averti des choses de cet art », comme « [c]elui qui aime le cinéma pour lui-même » (Giraud 1958, p. 75), ce cinéphile des années 20 est généralement engagé pour la défense du septième art et participe à différentes activités (conférences, rencontres, ciné-clubs, etc.) assurant sa place dans le champ culturel⁵⁸³. Il se distingue de l'amoureux du cinéma dans la mesure où il manifeste son attachement par différentes prises de parole, par exemple en consignait dans ses textes des éléments d'une mémoire personnelle du cinéma. Certains écrivains qui nous occupent (Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein) ont été, nous l'avons vu, de véritables cinéphiles œuvrant en personne et à l'écrit pour la reconnaissance du cinéma comme art. Mais nous retrouverons chez d'autres des traces d'une cinéphilie retranscrite aux côtés de réflexions

⁵⁸³ Christophe Gauthier, dans *La Passion du cinéma*, indique qu'être cinéphile dans les années 20, en France, c'est aller fréquemment au cinéma, avoir un « comportement singulier » (Gauthier 1999, p. 246) et se distinguer par ce comportement, pouvoir lire les programmes afin d'éviter les productions stupides et d'ainsi être en mesure de choisir sa salle et son film.

plus générales. Cette manière de traiter de son propre intérêt pour le cinéma et de l'inclure dans son propos n'est pas généralisée. Néanmoins, certains exemples sont suffisamment éloquents pour être retenus comme témoignages d'une pratique passionnée et raisonnée du fait cinématographique.

Il y a, tout d'abord, l'impact des premières images, le souvenir de celles qui provoqueront, chez Élie Faure, une *commotion* et révéleront les pouvoirs du cinéma. Faure insiste sur la puissance de ces images génératrices d'émotions et non pas sur la force du scénario les accompagnant. Ce seront encore des images – et par extension des films – qui habiteront, pour Alexandre Arnoux, l'imaginaire du spectateur et deviendront des matrices obsédantes, perpétuellement recherchées dans les nouvelles créations⁵⁸⁴ : la locomotive, l'arroseur arrosé, le duc de Guise, les cow-boys, les Indiens, les chevauchées, William Hart, Sessue Hayakawa, Charlot, Douglas Fairbanks, Sjöström, *Nanouk l'esquimau* (1920) les navigateurs du pôle, Caligari, Lilian Gish, *La Roue* (1921), *Chang* (1927), etc., autant de « formes vivantes qui ont peuplé le cerveau des hommes depuis trente ans » (**Arnoux 1929, p. 14**). Rappelées à la mémoire, ces images sont des réminiscences du passé, non pas d'images passées, mais plutôt un rappel du premier bouleversement, de la première fois qu'elles furent vues, de ce qui deviendra un souvenir précieux, chéri et fondamental au développement d'une cinéphilie.

⁵⁸⁴ Derrière les termes utilisés par Arnoux se cachent des films, des formes et des esthétiques. Par exemple, le duc de Guise fait référence à la première production du Film d'Art, *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) et conséquemment, à une des premières tentatives d'association entre cinéma et art par le biais du théâtre; la référence à Sessue Hayakawa renvoie au choc visuel qu'a été, pour de nombreux écrivains, *Forfaiture* (1915) de Cecil B. DeMille, un film ouvrant au cinéma de nouveaux horizons (jeu d'ombres et de lumière, travail sur les expressions des acteurs); les cow-boys, les Indiens, les chevauchées et William Hart renvoient aux films américains, aux westerns qui fascineront toutes les franges du public. Bref, ces références participent à la *cinémathèque imaginaire* des écrivains de cinéma et sont ici utilisées pour montrer qu'elles occupent une place centrale dans la pratique de cinéphile d'un spectateur.

Dans son article de l'été 1936 sur Charlie Chaplin, Élie Faure revient sur les premières projections des films de Chaplin auxquelles il a assisté. Il décrit le lieu dans lequel il verra pour la première fois *La Cure* (1917), *Une Idylle aux champs* (1919) et *Une Vie de chien* (1918), expliquant que ces œuvres contenaient les films à venir de Chaplin. Cette toute petite salle, « lieu saint » (**Faure 1936 (juillet-août), p. 3**) que Faure surnommera le Cagibi, sera le refuge du médecin mobilisé. Les permissions de Faure seront rythmées par la fréquentation frénétique de cette salle, lucarne vers la vie en des temps sombres :

Je me souviens qu'il y avait alors – vers 1916-1917 – dans le passage des Panoramas, une minuscule salle de projection qui pouvait bien contenir de trente à quarante personnes, à condition que la moitié d'entre elles, réfugiées dans les coins, acceptât la déformation des images qui leur apparaissait peut-être, je le crains, comme un élément comique de plus. J'appelais ce lieu saint « le Cagibi » et j'y entraînaï presque chaque jour, quand j'étais en permission, famille, amis et connaissances (*ibid.*, p. 3).

Ce souvenir contient un moment particulier de cinéma, lié à la guerre, mais aussi à la liberté, à la sensation d'accéder pour quelques heures à une forme d'évasion procurée par l'écran, dans un espace confiné, au sein d'une foule entassée dans un lieu qui reste magique. Faure poursuit la description de son expérience en indiquant à quel point il se tordait de rire aux apparitions de Charlot. Mais la peinture qu'il brosse du spectateur en action se fait en alternance avec quelques remarques au sujet de la guerre, comme si pour lui les deux souvenirs se confondaient et dépendaient l'un de l'autre :

Je me souviens... Pardonnez-moi. C'était la guerre, le drame quotidien. Je pleurais à peu près sans arrêt devant ce surprenant spectacle. De rire, bien entendu. Si l'âme tragique du farfadet m'apparaissait parfois [...] c'est de rire que je pleurais. C'était la guerre et j'en souffrais, et, je vous le dis encore, cet homme nous apportait une libération qui paraissait surnaturelle. La poitrine oppressée était soulagée par le flot des larmes. J'avais mal aux côtes en sortant, mal au ventre, mon visage ruisselait de pleurs. Je me souviens d'un jour où, quand je quittai ma place, il y avait une petite flaque d'eau sur le parquet du Cagibi, entre mes genoux convulsés. J'imagine que mon successeur en éprouva quelque inquiétude (*ibid.*).

L'expérience de spectateur est ici très physique, ressentie dans tout le corps, mais elle est aussi indissociable du traumatisme du front et sans doute, à ce titre, inoubliable. Son rappel et sa minutieuse description montrent cependant à quel point elle est fondamentale dans la constitution de la pratique cinéphilique de Faure.

Aux côtés de l'impact des images et des évocations des premières fois, la question du rituel fait partie intégrante de la démarche cinéphile. André Delons sera l'écrivain qui y fera le plus régulièrement allusion, dans différents articles de la fin des années 20. Pour Delons, parler de cinéma signifie porter une attention particulière à ce qui compose le rituel cinéphilique tout en s'intéressant de près à l'art cinématographique :

Si j'attache le plus grand prix à l'extérieur du cinéma, à tous les exercices plus ou moins distraits qu'un spectateur accomplit jusqu'au moment où il quitte le film et où le film le quitte, parce que j'y vois des rites, une soumission, une obsession étrange et attirante, il me semble également possible de découvrir dans les films eux-mêmes, à travers certaines lois de composition, certaines manières qu'y prennent leurs héros, certains goûts spécifiques des intrigues et certaines violences visuelles, surtout enfin à travers les déformations, presque systématiques qui s'y commettent de l'apparence journalière et du fait matériel, une mythologie vivante (**Delons [15 mars 1929] 1995, p. 43**).

Ce rituel, fait de « rendez-vous insolites et saugrenus » (**Delons 1929 (février), p. 46**) avec l'écran, se déploie dans le temps. Il se compose d'expériences répétées, ne se terminant pas forcément avec la fin d'une séance et se poursuivant assurément plusieurs jours par semaine. Il est constitué d'obsessions « étrange[s] et attirante[s] » (**Delons [15 mars 1929] 1995, p. 43**) auxquelles le spectateur ne résiste pas et de fétiches associés à des lieux, à des réalisateurs ou à des types de films. « Je ne vous permet [*sic*] pas d'en douter, ce qu'on appelle le cinéma, c'est un rite » (**Delons 1929 (février), p. 46**), affirmera-t-il, après avoir décrit l'atmosphère d'une salle de cinéma :

La salle sera tout à fait obscure. Il ne faut plus de ces demi-obscuretés glaireuses, gênantes comme des asphyxies avortées, d'où la tête de celui qui ne voulait plus de sa tête, seule émerge. Une vraie obscurité à ne plus pouvoir déchiffrer que le souffle, et, en levant les yeux, le météore porteur de germes qui s'abat sur l'écran. Alors l'étrange spectacle qui nous rassemble aura bien son prix. La lumière sera sur un seul bord, et nous voudrons d'elle (*ibid.*, p. 46).

Cette description débutant l'article de Delons rappelle les éléments sur lesquels tout spectateur pénétrant une salle porte son attention : l'obscurité, la présence d'autres spectateurs, la lumière du projecteur, ce « météore porteur de germes » (*ibid.*), etc. Mais l'atmosphère décrite ici n'est pas forcément agréable et le lieu de cinéma n'est pas présenté comme un refuge abritant des amoureux du septième art. Néanmoins, malgré le malaise ambiant, il s'agit d'un lieu vers lequel le spectateur est irrésistiblement attiré, prenant vie dans le noir et rassemblant initiés – ou pas – qui acceptent l'intrusion de la lumière uniquement pour avoir accès à l'objet de leurs désirs : le film.

Ce film viendra habiter et meubler la *cinémathèque imaginaire* du spectateur. Ce dernier fera siens des films, des scènes, des moments de cinéma qui deviendront non seulement des références, mais des sortes de talismans précieusement protégés par sa mémoire. Benjamin Fondane, dans le texte tiré de sa conférence « **Présentation de films purs** » publié dans la revue argentine *Síntesis* en 1929, « avoue[ra] collectionner les films selon les pays, les couleurs, la date de leur parution, et les caresser du regard et les feuilleter » (**Fondane [1929] 2006, p. 64**), considérant avec passion et délicatesse ces images qui n'ont d'existence que dans la mémoire. Cette remarque sera à rapprocher des propos de Delons, dans la mesure où elle permet d'insister sur le caractère fétichiste du cinéophile, de ce spectateur particulier, passionné non seulement par le cinéma, mais également par son expérience.

Certains écrivains souhaiteront que le cinéma devienne un art représentant et montrant à l'écran le monde moderne; d'autres privilégieront la suggestion de ce monde et l'expression de nouvelles sensibilités; d'autres encore demanderont à ce que le cinéma fasse usage de ses possibilités techniques pour exprimer la nouveauté. Mais peu importe la voie choisie, le cinéma, par sa nature mécanique et par ses possibilités expressives demeurera, pour les écrivains de cinéma de l'entre-deux-guerres, arrimé à la modernité. La nouveauté et l'innovation seront régulièrement revendiquées et même si les créations filmiques ne répondront pas toujours aux exigences des spectateurs, il importera de découvrir toujours plus et toujours mieux ce cinéma porteur de tant d'espoirs.

« Il faut fréquenter longtemps et patiemment les salles », écrira Léon Moussinac en 1920 (Moussinac 1920 (15 juillet), p. 531), rappelant que l'apprentissage du cinéma se joue dans un lieu et qu'il s'effectue collectivement. À la fin des années 20 et au début des années 30, certains écrivains personnaliseront leur cinéphilie : ils n'appartiendront ni ne fréquenteront avec assiduité un ciné-club, mais leur pratique du cinéma sera faite de rituels, d'habitudes, de répétitions. Il y aura donc passage de l'entreprise collective de défense du cinéma comme art à quelque chose de plus intime, à un amour du cinéma détaché de toutes nécessités de prise de position, le passage d'une affirmation s'inscrivant dans un ensemble de propositions collectives à un art d'aimer qui est enfin autorisé.

Mais si certains écrivains de cinéma intègrent dans leur réflexion leurs habitudes de spectateur et s'autorisent désormais à donner une place à leur passion du septième art, quel est le cinéma qu'ils appellent de leur vœu? Un cinéma commercial? Un cinéma pur? Un cinéma

onirique, réaliste, littéraire, politique? Comment réconcilier les ambitions artistiques d'un cinéma qui ne peut exister sans argent? Et pourquoi cette nécessité à définir ce que peut et ce que doit être le cinéma prend-t-elle autant de place dans les discours de l'entre-deux-guerres?

CHAPITRE 10 : DÉFINIR LE CINÉMA

En 1932, Germaine Dulac publie un texte qui se veut le premier d'une série s'attardant à définir différents termes relatifs à l'activité cinématographique⁵⁸⁵. Sous le titre « **Qu'est-ce que le cinéma?** », elle propose une réflexion montrant les deux pôles entre lesquels oscille le cinéma, soit l'art et l'industrie :

[...] le cinéma est un art, puisqu'il fait appel pour exister à la création intellectuelle et sensible d'artistes dont le cerveau conçoit et réalise les images et les sons qui le composent. Il est aussi une industrie, puisque, matériellement, il dépend de sociétés financières qui le soutiennent, l'exploitent commercialement et que son développement est soumis aux lois économiques (**Dulac 1932 (12 février), p. 8**).

Ce texte, même s'il n'est pas le premier du genre et qu'il reprend de nombreuses idées développées par Dulac et ses contemporains, pose les deux orientations majeures autour desquelles se réfléchit le cinéma.

Ces deux pôles identitaires ne doivent pas être systématiquement envisagés de manière antinomique. Malgré une tendance à rejeter l'aspect industriel et financier du cinéma, les écrivains admettent timidement que l'argent soit la première condition de la production et de la représentation cinématographique. Cette réalité admise, il s'agira de combiner ou d'accorder plus ou moins d'importance aux enjeux – esthétique, philosophique, technique, économique, politique, etc. – qu'il soulève. Dès lors, la volonté de définir le cinéma apparaîtra comme une nécessité afin de baliser ce qui peut potentiellement constituer ses propriétés essentielles. La question de la définition du cinéma est suffisamment récurrente dans la production textuelle de l'époque pour qu'y soit accordée une attention particulière. Cette

⁵⁸⁵ Le premier de ces textes pose la question de la définition du cinéma et annonce un deuxième article s'articulant autour de la définition du cinéaste. Mais il semble que ce projet n'ait pas connu de suite.

question émergera cependant dans un contexte de mise en place des discours, des institutions et des conditions de production et de réception du cinéma. Les définitions énoncées auront alors une valeur prescriptive et seront impliquées dans une idée du cinéma à faire ou en train de se faire.

Les écrivains de cinéma n'accorderont pas le même statut aux différentes avenues envisagées. En effet, plusieurs seront suggérées et rencontreront plus ou moins de succès⁵⁸⁶. Parmi elles, nous relevons l'idée que le cinéma ne doit pas être contemplatif et qu'il doit, au contraire, proposer de l'action, « une action nourrie » (**Aragon 1919 (22 janvier), p. 13**) et « qui ne soi[t] pas dérisoir[e] » (**Desnos [28 mai 1927] 1992, p. 114**). Pour d'autres, ce qui relève de la psychologie humaine et des sentiments doit être prédominant dans un film : Jean Epstein estime que le sentiment doit l'emporter sur l'histoire⁵⁸⁷, Antonin Artaud croit que le cinéma ne peut se construire uniquement sur la psychologie humaine⁵⁸⁸, Robert Desnos indique que le *désir d'amour* doit l'emporter sur tout le reste⁵⁸⁹ et Colette précise que l'émotion doit surgir « des lignes, des lumières, de l'opportunité du silence, du mouvement et de l'immobilité » (**Colette [1935] 2004, p. 422**). Ces attentions à ce qui relève de l'action et de l'émotion s'inscrivent certes dans un sillage artistique ou commercial, mais montrent également que le cinéma doit dépasser ces clivages identitaires et mettre l'accent sur des formules affectives.

⁵⁸⁶ Ces avenues ne tiennent pas compte des réalisations filmiques de l'époque, mais des idées que nous avons repérées dans la production textuelle étudiée. De même, le succès de ces orientations ne signifie en rien qu'elles n'ont pas été concrétisées à l'écran, mais plutôt qu'elles n'ont pas connu de large diffusion parmi les textes de notre corpus.

⁵⁸⁷ « Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde » (**Epstein 1921a, p. 117**); « Eh oui, vieux monsieur, toutes les histoires sont bêtes à l'écran. Croyez-moi, c'est ce qui y est admirable. Il reste le sentiment. Mais les sentiments ne vous intéressent plus » (**Epstein 1921a, p. 118**).

⁵⁸⁸ « Non que le cinéma doive se passer de toute psychologie humaine. Ce n'est pas son principe » (**Artaud 1927 (novembre), p. 562**).

⁵⁸⁹ « Et c'est au cinéma que le désir d'amour est le plus chargé de pathétique et de poésie » (**Desnos [19 mars 1927] 1992, p. 90**).

Ces dernières pourront être traduites par le récit, mais surtout par le mouvement des images caractéristique de l'art cinématographique. Pour certains écrivains, le cinéma devra alors transcender l'histoire et n'être en rien de la littérature projetée à l'écran. Il devra se méfier des adaptations⁵⁹⁰ et des seules illustrations et mises en image de textes⁵⁹¹. L'anecdote ne devra pas non plus centraliser l'attention et le film devra se libérer de l'intrigue :

Alors, pourquoi raconter des histoires, des récits qui supposent toujours des événements ordonnés, une chronologie, la gradation des faits et des sentiments. Les perspectives ne sont qu'illusions d'optique. [...] Il n'y a pas d'histoire. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête; sans commencement, sans milieu, et sans fin; sans endroit et sans envers; on peut les regarder dans tous les sens; la droite devient la gauche; sans limites du passé ou d'avenir, elles sont le présent (**Epstein 1921a, p. 32**).

En revendiquant un recul de l'histoire sur les autres aspects du film, Jean Epstein montre que la force du cinéma réside dans ce qui le distingue de la littérature, dans ses capacités à jouer avec la chronologie tout en la mettant en mouvement, en proposant parfois une distorsion du temps et de l'espace mise au service des sentiments. Germaine Dulac rattachera, dans son article publié à l'été 1926 dans *Le Figaro*, « **Quelques réflexions sur le "cinéma pur"** », cet attrait pour l'anecdote et l'intrigue à la filiation entre cinéma et littérature que reconnaissent certains :

Jusqu'à ce jour le cinématographe s'est contenté d'être anecdotique et narratif, se rattachant ainsi à la littérature. Il n'a été qu'une suite d'images animées captant le mouvement de la vie, il a pu s'élever jusqu'à la description d'états d'âmes, atteignant une forme psychologique ou poétique, mais sans se dégager jamais, même dans ses œuvres les plus belles, de l'intrigue qui le confine dans le cercle du théâtre ou du roman.//Le cinématographe ainsi considéré semble n'avoir aucun caractère personnel et n'être que la photographie mouvante de sensations, de situations [...] (**Dulac 1926 (2 juillet), p. 4**).

⁵⁹⁰ « On peut dire que c'est en France qu'ont été commises les plus néfastes bévues : – Adaptation de pièces ou de romans; – Vedettes confiées à des acteurs de théâtre; – Mise en scène théâtrale et non cinématographique » (**Desnos [21 mai 1927] 1992, p. 111**).

⁵⁹¹ « Toujours attaché à quelque scénario romanesque, c'était encore de la littérature projetée sur un écran » (**Soupault 1929 (25 décembre), p. 434**).

Cette approche ne semble pas rendre justice aux potentialités du cinéma et ne constitue pas, pour Dulac, une voie à emprunter unilatéralement. La technique cinématographique et les possibilités qui y sont associées sont ici ignorées, au profit d'un réalisme et d'une dépersonnalisation des contenus. Pour Dulac, cela n'est pas souhaitable; pour d'autres, comme Philippe Soupault, il importe d'être attentif à la surenchère technique, afin de ne pas tuer le film en le réduisant à l'abstraction⁵⁹².

À côté de ces enjeux mettant l'accent sur des contenus et des formes, d'autres voies seront préconisées afin de porter l'attention sur la « nécessité sociale » (Moussinac 1920 (15 juillet), p. 531) et le rôle politique du cinéma. Germaine Dulac rappellera régulièrement sa « puissance éducative et instructive »⁵⁹³ (**Dulac 1925, p. 62**) et Abel Gance évoquera son universalité en soulignant sa capacité à modifier les rapports entre les hommes⁵⁹⁴. Pour d'autres, le cinéma ne se réalisera complètement que lorsqu'il s'affranchira de la finance et de l'industrie. Conséquemment, il a un pouvoir politique et sera appréhendé comme tel par certains écrivains engagés politiquement.

Certains auteurs insisteront également sur le caractère collectif de la réalisation cinématographique, rattachant ainsi le cinéma à l'industrie et rappelant qu'il est le résultat d'un effort commun : « Un film ne possède pas d'auteur qui puisse, à lui seul, le signer valablement; il est l'œuvre d'une raison sociale où entrent, pour des parts diverses, metteur en scène, scénariste, vedette, figurants, directeur commercial, opérateur, vireur, montreur,

⁵⁹² « Le [le cinéma] réduire à l'abstraction ce serait proprement le tuer » (**Soupault 1929 (25 décembre), p. 434**).

⁵⁹³ La vertu éducative du cinéma sera soulignée très tôt par Léon Moussinac – tout comme son pouvoir d'émotion et sa capacité à l'universel : « Certes, mais ils affirment ainsi, par une intransigeance, leur complète méconnaissance des autres moyens que possède le cinéma d'éduquer, d'émouvoir et d'exalter les foules, universellement » (Moussinac 1920 (15 juillet), p. 530).

⁵⁹⁴ « Un jour, j'en suis sûr, ce ne sont pas seulement les individus, mais les peuples qui seront transformés dans certaines de leurs habitudes et de leurs rapports par le cinéma et que se réaliseront les belles paroles d'un de mes collègues, le metteur en scène de Baroncelli [...] » (**Gance 1929 (5 septembre), p. 279**).

électricien, balayeur de studio, soleil, vent, hasard, atmosphère de l'époque... and Co. » **(Arnoux 1929, p. 32)**. Blaise Cendrars et Joseph Kessel étofferont cette réflexion dans leurs essais sur Hollywood en associant le cinéma à une usine, une « usine aux illusions » **(Cendrars [1936] 2001, p. 19)** ou une « usine à mirages » **(Kessel [1936] 1989, p. 15)** qui produit des œuvres trop souvent placées sous le seul signe du dollar.

Côtoyant ces différentes propositions, d'autres avenues réflexives seront proposées et développées avec plus d'insistance. Le caractère engagé de ces suggestions ne doit cependant pas être écarté puisque les tentatives de définition du cinéma, dans l'entre-deux-guerres, restent partiales. La polarisation entre industrie et art qui sous-tend la compréhension du cinéma crée inévitablement des tensions entre les différents enjeux mobilisés, mais ce sont également ces tensions qui permettent au septième art de se construire. Nous sélectionnons donc quelques avenues réflexives ayant connu un plus grand retentissement de texte en texte et d'année en année. Aux côtés de l'identité artistique du cinéma (que nous avons abordée précédemment), il importe de se pencher sur l'idée que le cinéma est une industrie, répondant à des impératifs commerciaux et possédant des moyens financiers dont il est impossible de dissocier le septième art. Sans s'opposer à cet enjeu économique, la question de la perception du monde et de son traitement par le cinéma sera discutée dans la perspective de replacer la réflexion sur le terrain de l'art. Les divergences à ce sujet seront nombreuses, mais la question de la représentation et de l'enregistrement polariseront les réflexions et mèneront à la défense de différentes visions du cinéma. Si ces deux axes de réflexion concernent la représentation et les moyens de sa réalisation, deux autres avenues seront abondamment débattues dans la production textuelle de l'entre-deux-guerres afin de préciser un peu plus les spécificités du

cinéma. Ainsi, la question du rythme et celle de la photogénie deviendront des éléments de définition à part entière, rappelant les enjeux esthétiques associés à la création cinématographique.

A. « Par ailleurs, le cinéma est une industrie »⁵⁹⁵

Les rapports entre l'industrie et le cinéma sont nombreux, complexes et persistants. Sans entrer dans le détail de ces derniers, les écrivains de cinéma n'isoleront pas la nécessaire contribution financière à la création cinématographique. L'argent est indispensable à la création des films, mais aussi à leur diffusion, puisque comme le rappellera René Clair, « [u]n film n'existe que sur l'écran » (Clair 1925b, p. 89). Dans une conférence publiée en décembre 1924 dans *Cinémagazine*, il affirmera regretter la précoce affiliation du cinéma à l'art qui relègue la performance et la perfectibilité du média au second plan :

L'erreur a été de décider trop tôt que le cinéma était un art. Si on ne l'avait traité que comme une industrie, l'art lui-même y aurait gagné. Les automobiles modernes auraient-elles pris leurs belles formes longues si les constructeurs avaient pensé à les charger d'ornements de carrosse avant de penser à les faire marcher vite? [...]//Aucune innovation artistique n'est pour le cinéma aussi intéressant qu'un quelconque progrès industriel (Clair 1924 (5 décembre), p. 420).

Cependant, cette association hâtive aux yeux de Clair ne signifie pas que le cinéma soit dans une impasse. Elle pousse les réalisateurs à chercher et à découvrir de nouvelles formules

⁵⁹⁵ Cette phrase termine l'article d'André Malraux, « *Esquisse d'une psychologie du cinéma* », publié dans la revue *Verve* en 1940.

visuelles et à les présenter à l'écran comme autant d'essais, dans l'attente de nouveaux perfectionnements. Ces derniers viendront de l'industrie qui est en mesure de développer de nouveaux appareils et d'améliorer les machines déjà existantes⁵⁹⁶.

Mais aux côtés de volets consacrés aux innovations techniques se constitue une organisation commerciale du cinéma, une industrie cinématographique injectant d'importants capitaux dans la réalisation et la diffusion des films. La presse corporative se veut la voix de cette industrie et fera souvent la promotion du *film commercial*, c'est-à-dire du film « qui obtient la faveur du public » (La Borie 1925 (11 décembre), p. 505). Différents articles des années 20 opposent d'ailleurs deux *écoles* cinématographiques : celle de l'art – une école incarnée par les productions de réalisateurs comme Louis Delluc ou Germaine Dulac, productions qui « sont d'une utilité indiscutable pour le progrès des images animées », mais qui sont souvent « incompréhensibles pour la masse » (Alby 1923 (1^{er} septembre), p. 19) – et celle du commerce – une école qui cherche à « gagner l'approbation de la foule et l'amener à fréquenter assidûment les salles de spectacles [en ayant] pour objectif, que le résultat financier » (*ibid.*). Beaucoup s'affronteront sur ce terrain, mais au final, il s'agira surtout de donner plus ou moins d'importance à l'une ou l'autre des approches⁵⁹⁷.

Derrière le terme d'industrie se profile non seulement un ensemble d'activités économiques réalisées dans le but de créer et de diffuser un produit – le film –, mais

⁵⁹⁶ « Certes, les dirigeants du cinéma américain se soucient uniquement de gagner de l'argent, mais ils savent employer une partie de leurs bénéfices à perfectionner un instrument qui ainsi a pu passer du rang d'une industrie à celui d'un art » (Charensol 1930, p. 42-43). Cette réflexion de Georges Charensol au sujet de l'industrie cinématographique américaine montre l'imbrication et la dépendance que peut avoir le cinéma avec les instances commerciales du film.

⁵⁹⁷ Paul de La Borie écrira, dans son article « Pour le film "commercial" » : « Même les innovations et les recherches, dont nous sommes bien loin de contester l'utilité, dont nous proclamons, au contraire, la nécessité, doivent être poursuivies dans le cadre et selon le jeu normal des lois commerciales essentielles » (La Borie 1925 (11 décembre), p. 505). Son article, publié dans la rubrique « La vie corporative » de *Cinémagazine*, défend le postulat selon lequel le cinéma doit obéir aux lois du commerce, que les films doivent répondre aux goûts du public, ne pas être la chasse gardée d'une élite culturelle et que le cinéma – qu'il admet également comme un art – doit être « un art commercial ou [il] ne sera pas » (*ibid.*).

également l'idée que des capitaux sont nécessaires pour réaliser toute œuvre cinématographique. Et pour de nombreux écrivains de cinéma, cet aspect financier implique un échange mercantile, connoté négativement⁵⁹⁸ : des investissements sont faits pour que les films rapportent de l'argent et non pour un quelconque développement de l'esthétique cinématographique. « C'est qu'on veut vivre de lui au lieu de le faire vivre » (**Moussinac 1925, p. 217**), écrira Léon Moussinac en 1925, indiquant qu'on a vu dans le cinéma un moyen de faire de l'argent, qu'on l'a parfois utilisé « comme une denrée commerciale » (*ibid.*, p. 218) et comme un moyen d'en tirer un profit quelconque. Ainsi, pour certains, le fait que le cinéma ait à ce point besoin de capitaux pour vivre et se développer le rend suspect et le pousse à l'opposé de la création artistique. Ce sera l'avis de Roger Gilbert-Lecomte qui considère, même s'il souhaiterait pouvoir affirmer le contraire, que le cinéma est complètement soumis aux dictats du capital⁵⁹⁹. En étant « esclave de l'argent » (**Desnos [7 mai 1927] 1992, p. 105**), il ne peut accéder – ou du moins, le peut-il difficilement – à la liberté à laquelle il aspire. Pourtant, d'autres considéreront qu'il saura dépasser cet avilissement et triomphera « de la basse exploitation commerciale » (**Prévost 1926 (10 avril), p. 7**) qui le paralyse et le parasite. Même si les avis de Roger Gilbert-Lecomte et de Jean Prévost sont émis dans des contextes différents⁶⁰⁰, ils témoignent de positions partagées et reprises dans l'ensemble des discours sur

⁵⁹⁸ Marcel Pagnol le rappelle dans la deuxième livraison de son article « **Cinématurgie de Paris** » : « Et maintenant, je vais me faire traiter de marchand parce que je vais parler d'argent » (**Pagnol 1934 (15 janvier), p. 7**).

⁵⁹⁹ « Dictature absolue du capital : de production onéreuse, mais source immédiate de gains, le cinéma est uniquement une industrie (régime de la concurrence et des trusts) et comme tel soumis au seul criterium des "bénéfices" qu'il peut procurer » (**Gilbert-Lecomte 1933, p. 26**) ; « Esclave du régime économique, le cinéma comme tous les autres modes d'expressions de l'esprit se trouve dans la douce alternative : la liberté ou la mort » (*ibid.*).

⁶⁰⁰ Jean Prévost tient ces propos en 1926; Roger Gilbert-Lecomte en 1933. À cette date, le cinéma est devenu parlant. La bienveillance que portaient certains à son égard s'est parfois transformée en hostilité pour un art qui n'a pas su tenir ses promesses; en accompagnant les images de dialogues, le cinéma s'est rapproché de la réalité et a renoncé à traduire à l'écran ce qui ne pouvait se concrétiser dans le monde réel.

le cinéma de l'entre-deux-guerres : certes, le cinéma n'est pas possible sans argent, que ce soit au niveau de sa production ou de sa diffusion, mais cet état de fait ne doit pas limiter ni freiner les innovations visuelles.

Germaine Dulac aura une position plus nuancée, estimant que le cinéma est à la fois art et industrie : « La corporation cinématographique se divise ainsi en deux factions très nettes. La faction industrielle qui réunit les capitaux, commande l'exécution des films selon les conditions du marché, et la faction artistique, créatrice et technique qui compose, réalise ces mêmes films avec l'idéal et l'originalité individuelle s'attachant à toute œuvre d'art » **(Dulac 1932 (12 février), p. 8)**. Cette organisation raisonnée de la création cinématographique amènera Dulac à proposer une autre classification des productions cinématographiques, différente de la rapide opposition entre films artistiques et films commerciaux, et tenant compte des impératifs financiers sous-jacents à ce type de création. Elle parlera de films mercantiles et de films commerciaux, ces derniers ouvrant la voie à des créations tenant compte des spécificités du langage cinématographique :

L'industrie du cinéma produit les films commerciaux, c'est-à-dire les films composés avec le souci de toucher la grande masse, et les films mercantiles. Il faut entendre par films mercantiles ceux qui, se soumettant à toutes les concessions poursuivent un but financier et par films commerciaux ceux qui, s'emparant au mieux de l'expression et de la technique cinématographique, produisent parfois des œuvres intéressantes tout en visant des gains justifiés. C'est alors l'union de l'industrie et de l'art.//Du cinéma commercial sort l'œuvre totale [...] **(Dulac 1932, p. 357-358)**.

Mais certains films échappent à cette organisation des choses et apparaissent comme des œuvres indépendantes, réalisés non pas pour perdre les capitaux investis, mais pour mettre de l'avant des explorations visuelles nouvelles et expérimenter toujours plus les ressources spécifiques du septième art. Une solution envisagée pour réaliser ces types de projets est le

recours au mécénat. Robert Desnos le proposera, rappelant que les lettres ou la peinture ont souvent fait appel à ce type de financement :

Un de mes amis supposait un jour l'existence d'un d'eux qui consacrerait sa fortune à l'entretien d'un *laboratoire d'expériences* de cet ordre. Nous sera-t-il donné de rencontrer un jour ce milliardaire qui, aux titres fastueux de roi du lard ou de l'acier, préférera celui, plus enviable à mon sens, d'homme libre? (**Desnos [27 avril 1923] 1992, p. 33**).

Jean Cocteau, qui bénéficiera de l'appui financier de Charles de Noailles pour la réalisation de son film *Le Sang d'un poète*⁶⁰¹, expliquera qu'en fournissant aux artistes la possibilité d'explorer en toute liberté les domaines des formes, le mécène renverse les valeurs en investissant sur le long terme :

Et voilà le véritable rôle du mécène. Le mécène ne doit pas soutenir les bonnes affaires, mais les mauvaises affaires, certaines mauvaises affaires, les meilleures qui soient, les réussites à longue échéance, les gains mystérieux que les petites bourses arides ne peuvent attendre et qui restent l'apanage de vrais riches, riches de cœur et d'argent (**Cocteau 1930 (9 novembre), p. 6**).

Mais cette voie de financement est difficile à trouver et au final, il importe, malgré une forte volonté d'affranchissement, de s'adapter à cette dépendance du cinéma vis-à-vis de l'industrie et des capitaux. Pour Marcel Pagnol, l'argent nécessaire à la création cinématographique devra être considéré comme le « fumier qui nourrit la fleur » (**Pagnol 1933 (15 décembre), p. 3**), comme une légère concession faite au domaine de l'art. Cette nécessité dont il faut s'accommoder sera traduite par Jean Epstein par une comparaison avec des frères siamois, présentant l'art et l'industrie cinématographique comme deux entités animées par un désir de détachement, mais bridées par l'impossibilité de réaliser cette opération :

Le cinéma me paraît semblable à deux frères siamois qui seraient unis par le ventre, c'est-à-dire par les nécessités inférieures de vivre, et désunis par les cœurs,

⁶⁰¹ Le vicomte de Noailles financera également les films *Les Mystères du château du Dé* (1929) de Man Ray et *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel. Avec son épouse Marie-Laure de Noailles, ils appuieront différents artistes (poètes, peintres, architectes, musiciens, etc.) de l'avant-garde.

c'est-à-dire par les nécessités supérieures de s'émouvoir. Le premier de ces frères est l'art cinématographique, le second est l'industrie cinématographique. On demande un chirurgien qui séparerait ces deux frères ennemis sans les tuer, ou un psychologue qui aplanirait les incompatibilités entre les deux cœurs (**Epstein [1926] 1974, p. 137**)⁶⁰².

À cette nature particulière se joint un obstacle supplémentaire relevant de la diffusion des films. Parce qu'ils doivent être vus pour exister⁶⁰³, les films sont soumis aux jugements de la critique et du public. La critique de cinéma a d'ailleurs peiné à conquérir son indépendance par crainte de baisse de fréquentation des salles : à un moment où le public construit son apprentissage de l'image, une critique négative peut jouer sur la réception d'un film. Ainsi retrouve-t-on, dans la presse corporative, mais également dans la presse quotidienne, de nombreuses critiques appuyant tel ou tel film afin que les exploitants de salles soient assurés d'une fréquentation minimalement rentable des établissements. Les films se retrouvent alors bien souvent à la merci des exploitants de salles et des distributeurs de films, ces « marchands du monde » (**Fondane 1933, s.p.**) ou ces « marchands du temple » (**Canudo 1922 (septembre), p. 286**) qui finiront par « tuer le cinéma qu'ils traitent comme une véritable poule aux œufs d'or » (**Soupault 1930 (29 novembre), p. 1732**).

« [E]ntreprise avec laquelle on ne plaisante pas » (Cocteau [20 janvier 1932] 2003a, p. 162), l'industrie cinématographique, la *septième* selon Philippe Soupault (**Soupault 1929 (25 décembre), p. 434**) se verra souvent accusée de faire régresser l'art cinématographique :

Les lois du commerce sont basées uniquement sur la quantité, et la qualité, on peut la laisser au deuxième rang. De là, ce « nivellement par le bas » que l'on peut remarquer au Cinéma, et qui en fait, plutôt qu'un art, une exploitation feuilletonesque,

⁶⁰² Cette citation est reprise dans différents textes de Jean Epstein – ici, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926). Mais cette comparaison sera proposée dès 1923, dans la conférence prononcée par Jean Epstein au Salon d'Automne (voir EPSTEIN 270 B80 – Fonds Jean Epstein, Cinémathèque française) et elle sera à nouveau utilisée en 1924, dans la conférence donnée au Groupe d'Études Philosophiques et Scientifiques et reprise dans *Cinéma-Ciné pour tous réunis* (**Epstein 1924 (15 août)**).

⁶⁰³ « On peut encore écrire un poème que personne ne lit; le cinéma est plus coûteux; il ne peut, sans public payant, exister; c'est dommage que la poésie n'ait pas connu cette entrave fortifiante » (**Fondane [1^{er} mars 1925] 2007, p. 61-62**).

avilissante au possible. De là, la prostitution du Cinéma – du Cinéma français en particulier, hélas! – par l’invasion du Ciné-roman, du film en épisodes, du feuilleton populacier qui, en déshonorant les feuilles publiques où il s’est réfugié, amoindrit [*sic*] et discrédite tout l’effort d’une des plus puissantes activités nationales (**Canudo 1921 (avril), s.p.**).

Le développement de genres plus populaires et, de fait, plus commerciaux, sera identifié très tôt comme un obstacle à l’éclosion d’un art cinématographique qui élèverait les spectateurs et remplirait ainsi sa véritable mission. Dès lors, le traitement du cinéma comme un simple produit de consommation offert par des marchands sera rejeté sous prétexte qu’il n’est plus « qu’une expression multiple et odieuse de la puissance qui le dirige, le façonne et le coince – celle de l’ARGENT! » (**Fondane 1933, p. 13**).

Ces marchands généralement venus d’Amérique proviendront entre autres d’Hollywood. Cette ville exercera une véritable fascination sur les écrivains – tout comme sur un certain nombre de metteurs en scène, d’acteurs et d’actrices qui auront aussi une attirance pour l’argent qu’ils peuvent gagner rapidement dans les grands studios. Ces derniers attisent la curiosité en raison de leur efficacité; ils sont associés à une production de films de qualité, réalisés par de grandes équipes, chapeautées par des producteurs qui obéissent au goût du public... pour ne pas dire aux lois du marché! Comme nous l’avons vu précédemment, ce mode de fonctionnement intriguera Blaise Cendrars et Joseph Kessel qui y séjourneront quelques semaines, le temps de faire le portrait d’une véritable machine écrasant la création et l’art par le pouvoir de l’argent.

Cette ville répond à un désir d’illusion et de rêve et à ce titre, elle représente le cinéma de tous les possibles. Mais elle est aussi le symbole de l’industrie cinématographique, répondant dans ses principes organisationnels à un véritable système de production régi par la finance. Elle propose une manière différente de faire du cinéma, mettant de l’avant le *travail* :

Tant de mètres, tant de scènes à l'heure, dans tel et tel décor. Chaque jour la tâche est imposée. Et l'on s'incline. Et la tension de tous est extrême. De temps à autre quelqu'un allume une cigarette par détente. Mais, du metteur en scène et de la star au dernier des électriciens et au plus infime des accessoiristes, personne n'a l'air content, car chacun se sent surveillé par les chronomètres et les experts qui ont minuté le scénario, établi l'horaire de travail, distribué les rôles, fixé les fonctions, les emplois, calculé les dépenses, les responsabilités, les chances, ainsi que l'échelle des salaires. Il est vrai que ce sont de hauts, très hauts salaires et que les chances aussi sont très grandes...//Néanmoins, dans ces conditions, ce travail au studio, qui n'a plus rien d'artistique, mais est un travail de série, épuisant, éreintant pour tous, finit par déconcerter, mécontenter, décourager les artistes qui ont de la personnalité et du talent et qui voient tous leurs dons être confinés dans un emploi qui est d'un bout de l'année à l'autre toujours le même [...] (Cendrars [1936] 2001, p. 86-87).

Décrit comme un travail à la chaîne, la réalisation cinématographique ainsi dépeinte met de l'avant le côté déshumanisé et mécanique de la création. Colette avait tracé en 1917, dans son article « **L'envers du cinéma** », un portrait similaire en se concentrant sur le travail de l'acteur, insistant sur la fatigue associée à des gestes répétitifs qui ne sont pas valorisés en direct par un public (à la différence du théâtre).

Blaise Cendrars, tout comme Joseph Kessel, insistera évidemment sur la toute-puissance de l'argent qui fait fonctionner ce qu'Ilya Ehrenbourg appelle *l'usine de rêve*⁶⁰⁴. Cette dernière qui, comme l'écrit Kessel, « fabrique des images parlantes comme Ford sort des automobiles » (Kessel [1936] 1989, p. 20), a perdu la dimension artistique du cinéma; au final, peu importe ce qu'est devenu le sujet d'un film : le public applaudit et c'est tout ce qui compte⁶⁰⁵. Que ce soit la Paramount ou la United Artist, le studio fonctionne comme une usine où tout est organisé, réglé, hiérarchisé, standardisé, et ce, jusqu'à l'inspiration. Paul Morand l'avait d'ailleurs écrit dans son poème « Hollywood » en 1927 : « [on pense] aux jeunes gens

⁶⁰⁴ Voir Ehrenbourg 1936.

⁶⁰⁵ Dans *Hollywood la Mecque du cinéma*, Blaise Cendrars consacre plusieurs pages à ce qu'il appelle les métamorphoses de l'idée (Cendrars [1936] 2001, p. 91-102). La dernière étape de cette métamorphose concerne justement l'approbation du public : « EXHIBITION [titre d'un département de l'usine] la troque contre argent comptant. Mais ne me demandez pas ce qu'elle est alors devenue. Le public l'applaudit. Cela suffit » (*ibid.*, p. 102).

du monde entier qui se croient des sheiks, // bref à tous ceux qui ne savent pas // qu'un studio c'est ce qui ressemble le plus // à une administration soviétique » (Morand [1927] 1973, p. 162). À la tête de cette chaîne de production, on retrouve le producteur, sorte d'autocrate, de patron d'entreprise, n'obéissant qu'à la loi du box-office, mais complètement dépendant de la star qui permet d'entretenir le rêve et de parfaire en permanence l'illusion.

En 1940, André Malraux terminera son article « **Esquisse d'une psychologie du cinéma** » par la phrase suivante : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie » (Malraux 1940, p. 73). Apparaissant au terme d'une réflexion sur ce qui fait du film une œuvre d'art, cette phrase établit une liaison entre deux idées (cinéma-art et cinéma-industrie) au cœur de toutes tentatives de définition du cinéma. L'idée que *le cinéma est une industrie* a parcouru les textes tout au long de l'entre-deux-guerres et Malraux, même s'il ne développe pas ce pendant de la création cinématographique, en utilisant une formule marquant la concession, rappelle et insiste sur l'inextricable relation entre art et industrie.

B. Perception du monde

Le cinéma a provoqué des changements de perception parce qu'il a imposé une nouvelle manière de capter et d'enregistrer le réel. Pourtant, la vocation du cinéma n'est pas de transposer exclusivement le réel à l'écran, même s'il a la capacité d'inventer de nouvelles réalités et de leur donner vie. Dès lors, il parvient à montrer ce qui échappe au réel et à l'œil, il donne à voir ce qui ne peut être envisagé et suggère des mondes et des émotions se dérochant à

la réalité des choses. Il est « une expression merveilleuse qui prend place entre l'art et la vie » (Leblanc 1919 (16 novembre), p. 279)⁶⁰⁶ et, ne pouvant se départir ni de sa facticité ni de son authenticité, il doit naviguer entre ces deux pôles.

Alexandre Arnoux posera cette ambivalence en soulignant que le cinéma permet un rapprochement avec la réalité, car il illustre la vie en mouvement⁶⁰⁷ tout en rappelant qu'en tant qu'art, il doit s'affranchir du réel : « Il n'y a peut-être pas d'art qui dépende, moins que le cinéma, de sa manière, d'art plus soustrait au réel » (**Arnoux 1929, p. 63**). Au fil du temps, en fonction des avancées techniques⁶⁰⁸ et des convictions des auteurs, les réflexions oscilleront tout en conservant l'idée que la spécificité du cinéma permettra d'enrichir le réel puisque, comme l'écrira Abel Gance en 1927, « [l]a réalité est insuffisante » (**Gance 1927, p. 90**).

Ces balancements auront comme conséquence de pousser la réflexion sur le cinéma du côté de la vie, de surestimer cette filiation ou de la rejeter. Louis Delluc mettra de l'avant, dans un propos critique au sujet du film *La Dette*⁶⁰⁹, l'idée qu'un film doit faire « vivant et non pas joli » (**Delluc [1920] 1985, p. 39**), rejoignant l'avis énoncé par Louis Aragon selon lequel « [l]'idéal cinégraphique n'est pas le beau cliché » (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 10**). Henri Poulaille ira un peu plus loin, creusant à nouveau l'écart entre le septième art et les

⁶⁰⁶ Georgette Leblanc est une cantatrice et actrice française ayant gravité dans les milieux avant-gardistes du début du siècle. Initiatrice du film *L'Inhumaine* (1923) de Marcel L'Herbier, elle y tiendra le rôle principal. Elle écrira également un article sur le cinéma pour *Le Mercure de France*, « Propos sur le cinéma » – que nous citons ici –, dans lequel elle s'interroge sur les raisons qui font que le spectateur de cinéma retourne obstinément dans les salles obscures.

⁶⁰⁷ « Le cinéma ne représente pas la réalité, mais une cadence analogique, proportionnelle à celle de la réalité [...] » (**Arnoux 1929, p. 68**).

⁶⁰⁸ Le développement du cinéma parlant et l'apparition de la couleur raccrocheront pour un temps (du moins, dans les réflexions des écrivains de cinéma au tournant des années 30), le cinéma au réalisme: « On peut comprendre que des artistes épris de nouveauté aient pu s'opposer au cinéma parlant ou à la couleur : non pas contre la parole ou la couleur en tant que telles, mais contre leur instrumentalisation à des fins réalistes qui n'irait pas sans provoquer le retour en force des modèles narratifs rejetés [...] » (Haas 2001, p. 65).

⁶⁰⁹ Malgré nos recherches, nous n'avons pas réussi à retracer ce film. Louis Delluc en parle à propos de Thomas Ince, ce qui nous laisse penser qu'il s'agit d'un film produit par la Triangle.

lettres, rappelant qu'un « film est un ensemble d'images, mais [d']images vivantes et non figées par l'écriture » (**Poullaille 1927, p. 132**). Alors que l'art classique recherchait justement la beauté figée et la perfection esthétique, cet idéal ne fait pas partie des ambitions désirées pour le cinéma. *A contrario*, l'exaltation de la vie sous ses multiples aspects doit mener la création, et l'interprétation qui en est faite devient le principe conducteur de la réalisation cinématographique :

*Le cinéma n'existe que là où il interprète les choses sans les reproduire. // Dans la mesure où toutes les choses sont vues avec un œil qui n'est pas humain, il y a interprétation et, par conséquent, cinéma. // Tout le reste, perfection de photos, sens dramatique, sens plastique, est secondaire et dépend de ce premier principe (**Gance 1929 (5 septembre), p. 281**).*

Avant l'œil humain, c'est donc l'œil de la caméra qui capture le monde et en donne une signification. Mais chez Gance, l'idée de reproduction mécanique est réfutée au profit de celle d'interprétation. Ainsi, la nature mécanique du cinéma est mise de l'avant comme partie intégrante de l'activité créatrice afin que soient révélés l'éclat de la vie et les nuances de l'âme.

Mais pour certains, il s'agit d'un au-delà de la vie qui doit être exposé par le cinéma, puisque la figuration à l'identique, la « photographie de la vie réelle ou imaginée » (**Dulac 1927, p. 50**), présente peu d'intérêt :

On obtiendra alors des forces directement puisées dans les spectacles de la vie dont l'énergie sera distribuée dans l'élite créatrice comme l'énergie électrique. Un film ne reflètera [*sic*] pas seulement la vie, ce qui ne présenterait qu'un intérêt vulgaire, mais il mêlera à notre existence, les apparences quotidiennes et indéfinissables qui transforment l'éternel romantique en un fantastique social infiniment séduisant à exploiter (**Mac Orlan 1924 (26 avril), p. 13**).

À cette vie consumée par les heures, il manque un flux, une étincelle, une fièvre que le cinéma saura et devra suggérer, parfois mieux que les mots. Philippe Soupault, dans « **Les paradoxes**

du cinéma », signalera l'importance « de voir mieux [au cinéma], plus nettement et plus profondément que “dans la vie” » (**Soupault 1929 (5 octobre), p. 1328**). Soupault donnera l'exemple du film de Luis Buñuel, *Un Chien andalou* (1928) pour appuyer son propos, précisant que certaines scènes – impossibles à raconter – tirent leur force de l'émotion qu'elles provoquent. La scène précise donnée en exemple dans son article est la scène du rasoir et de l'œil, initiant le film de Buñuel. La raconter atténuerait sa violence et le choc qu'elle peut provoquer et serait en deçà de ce que suggère le film. Une remarque similaire au sujet d'un autre film de Buñuel sera faite par Léon Moussinac dans son article sur le film *L'Âge d'or* (1930), publié dans *L'Humanité* quelques jours après le scandale lors de sa présentation publique au Studio 28⁶¹⁰ :

Quoique placé sur le plan intellectuel et bourré de littérature, on ressent facilement la violence directe de la plupart de ces images, images qui ne se racontent point. Car, si l'on dit, par exemple, qu'elles montrent un aveugle jeté par terre, une vieille dame giflée, un évêque jeté par la fenêtre, un fils tué par son père, Jésus-Christ revenant quasiment d'une partouse, on n'en signifie pas l'expression réelle (Moussinac 1930 (7 décembre), p. 4).

Ces remarques montrent que les mots ne sont pas à la hauteur des images et que la puissance de ces dernières relève d'effets spécifiques que le commentaire ne saurait retranscrire. Elles présentent quelque chose qui échappe à la captation *objective* du réel et ouvre de vastes domaines de perception dont le cinéma se saisira.

⁶¹⁰ Deuxième collaboration entre Luis Buñuel et Salvador Dalí, *L'Âge d'or* (1930) est un véritable film surréaliste, qui sera appuyé par le groupe. La projection publique de novembre 1930 au Studio 28 se déroulera dans le chahut et le chaos : des membres de la ligue des Patriotes et d'autres de la ligue Anti-juive attaqueront la salle, jeteront de l'encre sur l'écran, lanceront des boules pointues et des bombes fumigènes et saccageront le hall du cinéma dans lequel étaient présentées des toiles de Joan Miró, de Max Ernst et de Salvador Dalí. Le film sera interdit en France jusqu'en 1981 et ce scandale marquera la fin du surréalisme au cinéma.

Mais cette voie ne fait pas l'unanimité et pour d'autres écrivains, le cinéma ne donne aucun second souffle à la vie. Pour Georges Duhamel, le cinéma ne représentera en rien la vie et ne fera que montrer un monde statique et faux :

Alors que toute œuvre digne de ce nom cherche à demeurer, elles passent, ces images qui ne représentent pas la vie, mais un monde à part, le monde-cinéma, où tout est faux, arbitraire, absurde. Les images dont une quelconque, isolée, immobile, apparaît, par son échelle, ses dimensions, sa mise en page, ses trucs, ses conventions, ses poncifs, ses accessoires, ses costumes, sa gesticulation, apparaît, dis-je, comme prodigieusement étrangère à ce que nous savons de la vie véritable et vivante **(Duhamel 1930, p. 57)**.

Même si cette déclaration de Duhamel subordonne le cinéma à la vie, elle met de l'avant l'idée du *monde-cinéma*, d'une réalité autre, indépendante, dégagée de toute matérialité et composée d'images inutilement chargées. Ces dernières ne peuvent, selon Duhamel, être associées à la vie du fait qu'elles sont organisées et retouchées. Elles sont des interprétations du monde, et en ce sens, elles n'ont rien de vrai.

Mais Duhamel choisit de regarder le cinéma par rapport à la réalité, sans considérer les transformations que l'intermédiaire – la caméra – provoque, modifiant le mouvement de la vie en mouvement des images. Cette copie du monde qui n'aurait pas été altérée par l'intervention de la machine, de la technique, ou encore du réalisateur peut s'avérer dépourvue d'intérêt : « Quant à copier le réel servilement, ainsi que le voulaient les réalistes, c'est d'abord impossible, c'est ensuite absurde, enfin, c'est inutile » **(Pagnol [1934] 1995, p. 227)**. Pour Pagnol, cette copie est toujours fragmentée et ne reproduit pas la grandeur naturelle des éléments qu'elle choisit de capter. Dans cette perspective – et à une époque où il est déçu par le cinéma – Antonin Artaud reconnaît que « [l]e cinéma [...] ne remplace tout de même pas la vie », qu'il présente « des tronçons d'objets, des découpures d'aspects, des puzzles inachevés de choses qu'il unit à jamais entre eux » **(Artaud 1933, p. 24)**, qu'il est un « monde

incomplet », « un monde mort, illusoire et tronçonné », « un monde clos, sans relation avec l'existence » (*ibid.*). Il est ce *monde-cinéma* que rejette Georges Duhamel, un univers qui ne peut être la vie, mais qui peut toujours être le terrain d'« une vérité supérieure qui n'a rien de commun avec celle de la vie... » (**Carco 1938 (février), s.p.**).

Cette vérité peut être atteinte en laissant la place à l'expression de ce qui anime les hommes au plus profond d'eux-mêmes. Ainsi, le cinéma deviendra-t-il le révélateur d'un monde intérieur, enfoui, imaginaire et rêvé, qui n'a pas toujours de prise avec la réalité ambiante. Pour traduire cet idéal associé au cinéma, certains auteurs auront recours à des formules fixant l'association entre rêve et cinéma dans un espace – la salle de cinéma – propice au dévoilement de ce monde illusoire : Robert Desnos parlera du « miracle de l'écran » comme d'un « pays neutre où les rêves sont projetés » (**Desnos 1925 (25 avril), p. 14**); Abel Gance comparera le cinéma à une « imprimerie, mais [aussi à une] “fabrique de rêve” » (**Gance 1927, p. 95**), rappelant le côté sériel de la production cinématographique; Alexandre Arnoux dira que la « nuit peuplée de rêves [...] désintoxique [le spectateur] du brouhaha citadin » (**Arnoux 1929, p. 27**), présentant le cinéma comme le remède à l'agitation urbaine. Mais derrière ces déclarations se cache une volonté d'ouvrir le cinéma à ce qui agite en secret les hommes et peuple les profondeurs de leur psyché.

« Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas » (Artaud [1927] 1949, s.p.), affirmera Antonin Artaud en 1927, attestant la portée visionnaire d'un art capable d'illustrer et

de donner vie à l'opacité de mondes intérieurs⁶¹¹. Cependant, cette ambition partagée par d'autres écrivains de cinéma ne semble pas toujours être réalisée à l'écran. Pour Robert Desnos, le cinéma, qui « tent[e] de projeter le rêve à l'écran » (**Desnos [5 février 1927] 1992, p. 81**) s'est égaré ailleurs parce qu'il n'a pas suffisamment exploré ce domaine fécond : « C'est faute d'avoir parcouru ces domaines indéfrichés, faute d'avoir évolué dans cette lumière surréelle que tant de rêves filmés furent insuffisants ou ridicules » (*ibid.*). Il s'agit cependant du terrain de prédilection du rêve, de son espace de réalisation le plus fécond puisqu'il ne peut être occupé avec autant de réalisme que par le cinéma. Ce paradoxe (représenter avec réalisme ce qui n'a pas d'existence matérielle) nourrit les rapports au monde envisagés par les écrivains de cinéma puisqu'il permet une articulation entre l'invisible et les représentations qui peuvent en être faites selon des modalités de traitement spécifiques. Le cinéma a le potentiel d'« exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience » (Artaud [1927] 1949, s.p.), il peut « provoquer les confidences de l'esprit [et] les mettre à l'épreuve » (**Delons 1933 (juin), p. 3**) et il a aussi la capacité d'« exprimer en mouvement et sous formes sensibles le devenir des formes et de l'esprit » (**Gilbert-Lecomte 1933, p. 28**). Même si ces réflexions apparaissent à un moment où l'inscription du cinéma dans le champ artistique et culturel est globalement admise, elles prolongent l'idée que le cinéma doit explorer ce qui relève du subconscient, idée formulée par Ricciotto Canudo au début des années 20 : « Le Subconscient révélé. L'Immatériel ou ce qu'on appelle tel, évoqué en plastique et en mouvement. Voilà des domaines qu'aucun art ne pouvait aborder, et que la

⁶¹¹ Antonin Artaud ne sera cependant pas constant dans cette manière d'appréhender le cinéma. En 1933, avec l'avènement du parlant, il considérera qu'il est désormais freiné dans ses possibilités d'accession au domaine des songes et de l'inconscient : « Outre que, depuis le parlant, les élucidations de la parole arrêtent la poésie inconsciente et spontanée des images, l'illustration et le parachèvement du sens d'une image par la parole montrent les limites du cinéma. La soi-disant magie mécanique d'un ronronnement visuel constant n'a pas tenu devant le coup d'arrêt de la parole, qui nous a fait apparaître cette magie mécanique comme le résultat d'une surprise purement psychologique des sens » (**Artaud 1933, p. 24**).

musique pouvait *suggérer*. Le Cinéma, lui, peut et doit les *représenter* » (**Canudo 1921 (décembre), p. 404**). Là réside un des traits le distinguant des autres arts et un de ses « domaines exclusifs »⁶¹². Selon Canudo, le cinéma est ainsi en mesure, beaucoup mieux que les formes d'art traditionnel, de faire apparaître un monde total, c'est-à-dire un monde rappelant à la fois celui vu par tous et un monde enfoui le nourrissant :

Pour représenter l'individu total, le film fait concourir le monde extérieur tel que cet individu le voit. Ni les sons dans leur imprécision suggestive, ni les rythmes d'un poème, ni les plus savantes gradations d'une palette, n'ont jamais pu atteindre de telles représentations plastiques-rythmiques du double-moi, de la multitude d'êtres intérieurs qui composent l'être que nous voyons comme on voit une fleur hors le feuillage (**Canudo 1922 (mars), p. 76**).

Cette *multitude d'êtres intérieurs* à qui les images donnent vie peut accompagner un monde de fantasmagorie qui trouvera éventuellement son expression à l'écran. En effet, le domaine du fantastique apparaît chez certains écrivains comme un espace à investir. Louis Aragon l'annoncera en 1919 dans son texte « **Du sujet** » même si à l'époque, il regrette le manque d'exploration de ce champ de l'imaginaire⁶¹³. Pourtant, selon Antonin Artaud, le cinéma doit impérativement se rapprocher du fantastique, de « ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas » (Artaud [1927] 1949, s.p.). Condition de son existence, le fantastique procurera au cinéma une autre réalité mise en scène comme étant cette vérité supérieure dont parlera Francis Carco dans son texte « **Ciné** »⁶¹⁴. Robert Desnos estimera que seul le fantastique saurait être le territoire du cinéma : « Et le cinéma ne saurait être que le domaine du fantastique. En vain le réalisme

⁶¹² L'expression est régulièrement utilisée par Ricciotto Canudo dans ses différents articles proposés à la revue *L'Amour de l'art* pour désigner ce qui concerne spécifiquement le cinéma.

⁶¹³ Nous avons abordé cet intérêt pour le fantastique, en nous intéressant aux propos de Louis Aragon et de Pierre Mac Orlan, dans le chapitre 9 : Cinéma et modernité.

⁶¹⁴ « L'art n'est point une copie du réel : s'il emprunte au réel des éléments, il les transforme en une vérité supérieure qui n'a rien de commun avec celle de la vie... » (**Carco 1938 (février), s.p.**).

croit-il régner sur les films » (**Desnos [19 avril 1928] 1992, p. 116**). Le cinéma sera dès lors le lieu de l'imaginaire, du merveilleux et du féérique, du rêve et du fantasme, du monde intérieur et de l'inconscient.

Tout en dévoilant les mouvements agitant le monde moderne, le cinéma sera également le « révélateur de toute une vie occulte » (Artaud [1927] 1949, s.p.) animant l'univers ambiant et les hommes y évoluant. Il exhibera « un monde enfantin refoulé » (**Fondane [1929] 2007, p. 70**) et projettera à l'écran ce monde intérieur qui ne demande qu'à être révélé : « Certains messages secrets, certaines confidences qui – depuis le temps qu'on cherche à expliquer les songes – affleuraient la surface de notre subconscient et prêtaient à nos refoulements une espèce de seconde vie, semblaient à la veille de s'épanouir sur l'écran merveilleux que des mains aériennes avaient tissé pour lui » (**Carco 1938, s.p.**). La surimpression, procédé psychologique par excellence et qui incarne, pour Germaine Dulac, la pensée et la vie intérieure⁶¹⁵, servira souvent cette expression et, en combinant à l'écran deux images, proposera des exemples de coprésences oniriques.

Mais si le cinéma relève du domaine du rêve et de l'inconscient, il atteint parfois un degré supérieur de révélation et est présenté comme étant à la fois psychique, surnaturel, mystique et animiste. Nous avons vu précédemment qu'une association terminologique existait entre le cinéma et le lexique religieux (voir chapitre 7), mais cette association, en plus de montrer la foi que certains écrivains portent au cinéma, concrétise une dimension surnaturelle que l'on attribue à cette *ciné-mystique*⁶¹⁶. Développée par Jean Epstein dans son essai *Cinéma*, cette approche du cinéma l'éloigne de tout ce qu'il y a d'organisé, d'ordonné et

⁶¹⁵ « La surimpression, c'est la pensée, la vie intérieure... Elle est obtenue par la combinaison de deux photographies » (**Dulac 1924 (18 juillet), p. 89**).

⁶¹⁶ Titre d'un des chapitres de l'essai *Cinéma* de Jean Epstein.

de logique dans la vie. Pour Epstein, le cinéma doit se concentrer sur les détails afin de révéler le mystère intrinsèque des choses et de le *nommer visuellement* :

Le ciné nomme, mais visuellement, les choses, et, spectateurs, je ne doute pas une seconde qu'elles existent. Tout ce drame et tant d'amour ne sont que lumière et ombre. Un carré de drap blanc, seule matière, suffit à répercuter si visiblement toute la substance photogénique. Je vois ce qui n'est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement (**Epstein 1921a, p. 116-117**).

La formule oxymorique « [l]e cinéma nomme, mais visuellement, les choses » (**ibid., p. 116**) contracte le propos pour lui donner plus de puissance : il ne s'agit pas, pour Epstein, de montrer les choses, mais de leur donner un nom et de leur assigner une signification. Cette approche du cinéma permettra de rendre visible l'irréel et de donner aux images le pouvoir de dire un monde qui échappe à l'emprise du réel. Le pouvoir du cinéma consistera alors en cette capacité à montrer et à dire ce qui ne peut être vu ailleurs. En exprimant à l'écran non seulement des projections imaginaires, mais également une multitude de sentiments et d'émotions, le cinéma réussira à « feuillet[er] l'homme » (**ibid., p. 111**) et à donner « une apparence de vie à tous les objets qu'il désigne » (**Epstein [1926] 1974, p. 140**).

Ces réflexions autour de l'idée que le cinéma permet l'exploration de mondes intérieurs et donne corps aux voix de l'inconscient auront évidemment leurs détracteurs, au rang desquels Georges Duhamel figure en tête. Si le cinéma lui semble déjà un monde à part n'ayant rien à voir avec la réalité, il en est encore moins l'expression de l'invisible :

Elle [l'œuvre cinématographique] nous dit tout de suite tout ce qu'elle sait. Elle est sans mystère, sans détours, sans tréfonds. Elle s'évertue pour nous combler et nous procure toujours une pénible sensation d'inassouvissement. Par nature, elle est mouvement; mais elle nous laisse immobiles, appesantis et comme paralytiques (**Duhamel 1930, p. 61**).

Pour Duhamel, le cinéma ne possède donc pas ce pouvoir pénétrant qui constitue pour d'autres, comme Artaud, Canudo, Desnos ou Delons, l'essence même de ce nouvel art. L'absence de mystère l'éloigne toujours plus, selon Duhamel, de l'art et le relègue au rang des divertissements dépossédés de transcendance.

Si l'exploration et la révélation des rêves intérieurs constituent une voie fertile pour la réalisation cinématographique, elles côtoient un autre domaine de rêve dont le microcosme hollywoodien serait le berceau. Véritable sanctuaire consacré au seul cinéma, Hollywood est le paradis de l'illusion, de la « beauté illusoire, [du] paradis illusoire, [du] gain illusoire » (**Kessel [1936] 1989, p. 169**). Avec Hollywood, le cinéma se raccroche à son côté industriel. Les studios qui en constituent le cœur sont des « usine[s] aux illusions » (**Cendrars [1936] 2001, p. 18**) pleines de mystères et productrices de rêves : « On y fabrique, à destination de la terre entière, des songes et du rire, de la passion, de l'effroi et des larmes. On y construit des visages et des sentiments qui servent de mesure, d'idéal ou de drogue à des millions d'êtres humains. Et de nouveaux héros s'y forment chaque année pour l'illusion des foules et des peuples » (**Kessel [1936] 1989, p. 7-8**). Le lieu fascine et les films qui en sortent envoient jusqu'à l'excès les spectateurs. Mais, selon Blaise Cendrars et Joseph Kessel, il s'agit d'une ville en trompe-l'œil qui, de près, bien qu'elle exalte la jeunesse et érige des personnalités en véritable étoile (des producteurs, des acteurs, des réalisateurs), s'avère cruelle⁶¹⁷. La star féminine, par exemple, à *l'état naturel*, déçoit :

Or, quand on les voit de près et à l'état naturel, il est impossible de ne pas être déçu. Celui qui ne les aborde pas avec le tremblement intérieur et l'extase du croyant est vraiment terrifié de la différence qui sépare la réalité de l'image.//Les hommes, sans doute, tiennent mieux les promesses de l'écran. Certains mêmes possèdent les traits,

⁶¹⁷ Blaise Cendrars consacre, statistiques à l'appui, une partie de son reportage sur Hollywood, au suicide dans les milieux du cinéma. Voir **Cendrars [1936] 2001, p. 80-82**.

l'expression qui illustrent leurs rôles. Mais pour les femmes, il n'en est pas une qui rappelle les sirènes des salles obscures. Celle-ci louche, celle-là a l'air d'une petite bonne, une troisième montre un visage flasque et des yeux vides (*ibid.*, p. 49).

La réalité s'avère alors beaucoup plus sombre que l'éclat qui s'échappe de ces lieux éblouissants, et au final, le monde des studios reste impénétrable, conservant jalousement dans son enceinte ses rejets :

Ce mur, c'est la fameuse muraille de Chine qui entoure chaque studio et qui fait de Hollywood, une ville déjà difficile à atteindre, une véritable cité interdite, voire, mieux ou pis que cela, car Hollywood comporte plusieurs enceintes intérieures, qui délimitent plusieurs kremlins, qui défendent l'accès de plusieurs sérails, et je crois que ce n'est pas seulement à cause du rayonnement et de l'attraction que ses stars exercent de par le monde que l'on a baptisé Hollywood (dont le slogan publicitaire est : *Hollywood où les étoiles luisent jour et nuit*), la Mecque du Cinéma, mais, à proprement parler, surtout à cause de l'accès de ses studios pratiquement infranchissable pour un non-initié, comme si, réellement, vouloir pénétrer dans un studio serait vouloir forcer l'entrée du saint des saints! (**Cendrars [1936] 2001, p. 62**)

Pour Cendrars, la production cinématographique issue de ces studios relève « de la haute mystique » (*ibid.*, p. 114), associée plus trivialement par son interlocutrice – une *script-girl* accompagnant Cendrars dans ses visites de studios – au *sex-appeal*, véritable « rayonnement, [...] attirance magnétique, [...] harmonie » (*ibid.*, p. 121) complètement inséparable de la star, comme cette dernière est indissociable de la production cinématographique hollywoodienne. Beaucoup de choses seraient à dire sur cette analogie entre mystique et *sex-appeal*. La réflexion de Blaise Cendrars sur le sujet est d'ailleurs développée dans une section faisant référence à Angèle de Foligno, une des premières mystiques de l'Église catholique. Mais sans approfondir cette perspective, nous pouvons l'associer au propos de Jean Epstein, pour qui le cinéma relevait de la mystique en ceci qu'il révélait la photogénie des choses. Le *sex-appeal*, synonyme de mystique chez Cendrars, reconduit cette idée de photogénie développée par plusieurs écrivains de cinéma. Mais même

si le *sex-appeal* existe loin des écrans, il peut aussi être considéré comme constitutif de l'idée de cinéma, ce dernier agissant comme révélateur de l'invisible et de l'insaisissable. Si cette composante d'une définition virtuelle du cinéma permet l'illustration de rapports au monde repensés, elle ne peut se défaire de l'autre versant de l'identité du cinéma sur lequel ce dernier se construit : l'argent. Mais qu'il se situe du côté de l'art, de l'industrie ou des deux à la fois, le cinéma reste pensé comme un terrain d'exploration et de recherche qu'il importe d'investir.

C. Le cinéma, c'est le rythme

Les moyens financiers, menant à la réalisation d'une œuvre exprimant un rapport au monde particulier, concernent les conditions de la production et de la représentation cinématographique. Ces dernières s'effectuent par le biais d'une réalisation qui mettra de l'avant – ou pas – des spécificités du cinéma. Elles seront, pour certains écrivains, des principes définitionnels de l'art cinématographique ou agiront comme des caractéristiques rappelant la différence entre le cinéma et les autres arts. Parmi ces propriétés, la notion de rythme apparaîtra comme un des éléments régulièrement abordés dans les discours de l'entre-deux-guerres sur le sujet⁶¹⁸. Cette notion, par ailleurs, au cœur des recherches de certains mouvements d'avant-garde, est également retenue par les écrivains s'inspirant du cinéma dans la création de nouvelles formes, que ce soit en poésie, dans le roman, ou dans des formes *scénaristiques* détournées (ciné-poème, ciné-roman) découlant directement de l'influence de cinéma⁶¹⁹. Dès lors, la notion de rythme apparaît comme un moyen de travailler et de renouveler les formes en les exposant aux nouvelles dimensions du monde moderne.

⁶¹⁸ Voir Guido 2007.

⁶¹⁹ Voir Aurouet 2014, Cohen 2013, Keller 2010 (septembre) et Wall-Romana 2013.

La réflexion sur le rythme qui occupera de nombreux réalisateurs et théoriciens du cinéma, et qui sera reconduite dans différents textes, s'inscrit dans le « paradigme esthétique du rythme qui marque alors l'ensemble du champ culturel, et où convergent différents courants de pensée apparus vers la fin du XIX^e siècle » (Guido 2007, p. 83). Au tournant du siècle, de nombreux essais s'appuyant sur la notion de rythme apparaissent dans différents domaines : que ce soit en musique, en art, en philosophie ou en psychologie, le terme devient outrageusement populaire, si bien que son utilisation s'avère imprécise⁶²⁰. Mais globalement, comme l'indique Laurent Guido dans son ouvrage *L'Âge du rythme*, il s'agit de « l'acception platonicienne du rythme, “ordre dans le mouvement” », qui marque au tournant du XX^e siècle d'innombrables systèmes où cette notion est érigée en principe ordonnateur de l'art et du cosmos » (*ibid.*, p. 89). Dans *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930*, Jean Giraud rappelle que le terme relève de la musique et de la poésie – ce que ne manqueront pas de rappeler certains écrivains de cinéma⁶²¹ – et lui donne la définition suivante : « Sorte de mesure, de cadence, observable dans le montage d'un film (plans, transitions, contrastes, etc...) et comparable au rythme d'un poème ou à celui d'une page musicale » (Giraud 1958, p. 176). Le rythme relève ici de l'assemblage des images et laisse de côté certains aspects qui

⁶²⁰ Lionel Landry, haut fonctionnaire du ministère des Finances, passionné de cinéma – il contribuera, entre autres, à *Cinéa* et *Cinémagazine*, et participera activement à différentes activités du milieu cinéphile des années 20 (ciné-clubs, conférences) – commencera son article « Le rythme » paru dans *Cinémagazine* en mai 1929 en rappelant la grande polysémie du terme : « C'est un beau mot, sonore, expressif. Et l'on ne saurait prétendre qu'il ne veut rien dire : il veut dire tant de choses différentes qu'on ne sait tout d'abord laquelle entendre » (Landry 1929 (24 mai), p. 345).

⁶²¹ Ricciotto Canudo écrira que « [n]i les sons dans leur imprécision suggestive, ni les rythmes d'un poème, ni les plus savantes gradations d'une palette, n'ont jamais pu atteindre de telles représentations plastiques-rythmiques du double-moi [...] » (**Canudo 1922 (mars), p. 76**); Léon Moussinac travaillera l'analogie entre cinéma et musique dans différents textes sur le rythme (voir Moussinac 1923 (16 mars); Moussinac 1923 (1^{er} novembre); **Moussinac [1925] 1983**) en s'inspirant de l'ouvrage de René Dumesnil, *Rythme musical* (1921); Émile Vuillermoz indiquera que la « machine à imprimer possède une âme, [...] la même que celle de la musique : c'est le rythme » (**Vuillermoz 1925, p. 75**); Germaine Dulac dira du cinéaste qu'il travaille « le rythme des images et leur sonorité » comme le « musicien travaille le rythme et les sonorités d'une phrase musicale » (**Dulac 1927, p. 45**).

ne manqueront pas d'être soulignés par certains écrivains de cinéma : le rythme se réalisant dans les images, le rythme psychologique et celui du scénario⁶²² ou encore, le rythme de la projection.

Il est donc régulièrement question de rythme dans plusieurs textes, sans que la réalité recouverte par ce terme soit précisée. Le terme est parfois utilisé comme pour marquer une distinction entre le cinéma et les autres arts; ainsi pour Jean Cocteau, le théâtre a été « trop longtemps dérangé par le rythme et le tempo des films » (**Cocteau [1934] 2003a, p. 25**). En associant au cinéma des éléments marquant la cadence des images et en les présentant ici comme des entraves au spectacle dramatique, Cocteau veut mettre de l'avant un théâtre qui saurait concurrencer le septième art et qui, surtout, basculerait du côté de la vie et de l'instantanéité⁶²³. Pour Roger Gilbert-Lecomte, le fait que le cinéma – comme la vie – puisse être envisagé comme un rythme, faisant alterner apparitions et disparitions, laisse entrevoir son potentiel de révélation :

Car, au sens le plus général, la vie est un rythme, une succession, une alternance, une palpitation continuelle d'être et non-être, de présence et d'absence, une respiration pure où succède à l'existence de l'inspiration, le vide de l'expiration.//Que la vision du cinéma soit un rythme, c'est-à-dire un mouvement lié à l'absence, cela constitue la première condition qui nous permet d'envisager l'avenir possible du cinéma dialectique, du cinéma forme de l'esprit (**Gilbert-Lecomte 1933, p. 27**).

⁶²² Jean Epstein, dans un article inédit, « Rythme et montage » (Epstein [1924] 1974, p. 121), aborde ces types de rythme. Cependant, ces idées précises (que nous indiquons, mais sur lesquelles nous ne reviendrons pas), même si elles se retrouvent en filigrane de la pensée epsteinienne, ne se sont pas répandues dans les discours sur le cinéma dans l'entre-deux-guerres.

⁶²³ « Qu'un film reste un film sans qu'aucune de ses images puisse être traduite dans aucune autre langue que la langue morte de l'image, qu'une étoile de cinématographe reste la fascinante étoile morte dont la palpitation arrive aux hommes bien après qu'elle la propulse, que le public du cinématographe reste le public hypnotisé par des forces d'outre-tombe, mais que le théâtre, trop longtemps dérangé par le rythme et le tempo des films retrouve ses privilèges, grâce auxquels une grosse Yseult et un vieux Tristan peuvent nous arracher des larmes » (**Cocteau [1934] 2003a, p. 24-25**).

Pour Blaise Cendrars, le rythme est également du côté de la vie et permet d'évacuer le sens du réel. Mais il ne procède pas de la création et opère plutôt comme le révélateur d'une nouvelle modalité de visionnement du monde :

Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien qu'arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage d'images. L'unité tragique se déplace. Nous apprenons. Nous buvons. Ivresse. Le réel n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole, vie (**Cendrars 1926, p. 9-10**).

Ce nouvel œil qu'est le cinéma surpasse, pour Jean Epstein, la vision ordinaire du monde en ceci qu'il en permet la perception de ses moindres frémissements :

On sait combien les scènes de foule au ciné, quand il y a vraie foule mentalement active, produisent un effet rythmé, poétique, photogénique. La cause en est que le cinéma, mieux et autrement que notre œil sait dégager cette cadence, inscrire ce rythme, le fondamental avec ses harmoniques (**Epstein 1921a, p. 41**).

Mais qu'est donc ce rythme si emblématique de l'art cinématographique? Léon Moussinac et Germaine Dulac – qui proposeront les réflexions les plus abouties sur le sujet – considèrent qu'il constitue l'essence même du cinéma⁶²⁴. Ils exposeront leurs réflexions sur le sujet dans plusieurs articles, affinant et nuanciant leur propos au fil des années, et conservant cette notion au cœur de leur approche théorique du cinéma⁶²⁵. Tous deux établissent deux types de rythme : le rythme intérieur et extérieur chez Moussinac, auquel correspond le rythme

⁶²⁴ Pour Léon Moussinac, le cinéma est « essentiellement, une plastique mouvante et rythmée [...] » (**Moussinac [1925] 1983, p. 60**); pour Germaine Dulac, son essence se concentre autour de trois axes : « mouvement, rythme, vie » (**Dulac 1932, p. 358**). D'autres théoriciens français du cinéma approfondiront les réflexions sur ce sujet : ce sera entre autres le cas de René Clair et Jean Epstein, qui tâcheront également – tout comme Germaine Dulac – de mettre en pratique et ainsi, à l'épreuve, certaines de leurs idées.

⁶²⁵ Léon Moussinac se penchera régulièrement sur cette notion de rythme dans différents articles (qu'il reprendra intégralement ou en partie). Il réutilisera par exemple l'essentiel de l'article « L'art cinématographique » paru une première fois dans *Le Crapouillot* en 1923 (et repris dans le numéro sur le cinéma de novembre 1932) pour le chapitre « Rythme ou mort » de *Naissance du cinéma* (1925). Il joindra à cette reprise quelques schémas pour appuyer sa démonstration : un découpage selon des coefficients de durée et une étude de mesures cinématographiques. Germaine Dulac approfondira elle aussi la notion de rythme dans de nombreux articles (voir entre autres **Dulac 1927**, Dulac [11 avril 1928] 1994, **Dulac 1932**) et prolongera ses réflexions dans certains de ses films (*La Souriante Madame Beudet* (1923), *La Coquille et le Clergyman* (1927)).

de l'image et des images pour Dulac. Ce premier type de rythme (intérieur/de l'image) est « obtenu par la représentation (décors, costumes, éclairages, objectifs, angles de prises de vues) et l'interprétation » (Moussinac 1923 (1^{er} novembre), p. 11) alors que le rythme extérieur/des images est « obtenu par le découpage, autrement dit par la valeur en durée, mathématique ou sentimentale, donnée à chaque image, par rapport aux images qui la précèdent et à celles qui la suivent » (*ibid.*)⁶²⁶. Même si le cinéma semble tirer sa force du rythme extérieur⁶²⁷ – marqué par le montage –, Moussinac rappelle que ces cadences sont toutes deux indispensables : « [l]e rythme d'un film est la résultante de ces deux rythmes combinés » (Moussinac 1926 (9 juillet), p. 4)⁶²⁸. Ainsi, le rythme est-il doublement emblématique de l'art cinématographique puisqu'il concerne toutes ces composantes et permet d'inscrire, comme insiste René Clair, une suite d'événements dans le temps et dans l'espace⁶²⁹.

Certains écrivains accorderont plus ou moins d'importance à l'un ou l'autre de ces types de marquage rythmique. Benjamin Fondane verra, par exemple, dans la succession des images un moyen de penser autrement la réalité :

Happés par ses rythmes, nous cessons d'avoir un visage, d'être objets de photo, d'exprimer le provisoire; à partir d'un certain nombre d'images par seconde, le monde extérieur cesse d'être pensé tel quel, s'évanouit; il y va désormais de tout autre chose. Le cinéma se joue de nos préjugés, de l'image qu'après tout, nous voulons conserver de nous-mêmes (**Fondane 1928, s.p.**).

⁶²⁶ Germaine Dulac, dans l'article « Rythme et technique », écrit qu'« [i]l existe deux sortes de rythmes. Le rythme de l'image, et le rythme des images, c'est-à-dire qu'un geste peut avoir une longueur correspondant à la valeur harmonique de l'expression et dépendant du rythme qui précède ou qui suit : rythme dans l'image. Puis, rythme des images : accord de plusieurs harmonies » (Dulac [11 avril 1928] 1994, p. 112).

⁶²⁷ « Le rythme existe donc non seulement dans l'image elle-même, mais dans la succession des images. L'expression cinématographique doit ainsi au rythme extérieur la plus grande part de sa puissance [...] » (Moussinac 1923 (16 mars), p. 9).

⁶²⁸ Léon Moussinac avait déjà formulé la même observation en 1923 : « Peu ont compris que rythmer un film est aussi important que rythmer une image, que le découpage et le montage sont aussi essentiels que la mise en scène, autrement dit que l'idée et sa visualisation » (Moussinac 1923 (16 mars), p. 9).

⁶²⁹ « Mais à l'écran, la suite d'événements se produit dans le temps et dans l'espace. Il faut compter aussi avec l'espace » (**Clair 1925c, p. 14**).

Ainsi, le cinéma déstructure le monde réel et réintroduit les images dans le temps. Pour Abel Gance – comme pour Germaine Dulac ou encore, Émile Vuillermoz⁶³⁰ – le rythme entre les images donne une âme au film et garantit l'émotion :

Ce ne sont pas les images qui font un film, mais l'âme et l'esprit des images, et c'est pourquoi certaines œuvres laissent un sillage occulte alors que de très belles visions ne subsistent pas une semaine dans les mémoires. De très beaux films peuvent être privés de belles images. [...] C'est qu'une image, même animée, donne rarement seule de l'émotion. Elle peut en produire beaucoup par l'émotion que dégagent l'image précédente et celle qui suit. Tout est mouvement, rythme, passage, tout est drame au cinéma (**Gance 1929 (5 septembre), p. 288**).

Ce drame est obtenu par un minutieux travail d'assemblage, que rappelle Alexandre Arnoux lorsqu'il associe le cinéma à un métier :

On fabrique un film comme une paire de chaussures, comme une table, comme un moteur, en choisissant, d'abord, si l'on est honnête, de bons matériaux, en les travaillant, en les découpant ensuite, si l'on est habile, selon leur nature, leur grain et leur fil, en les assemblant enfin, si l'on est intelligent, dans l'ordre favorable et le rythme exigé (**Arnoux 1929, p. 31**).

Cet agencement des images doit donc se faire selon un rythme, qui sans pour autant être poussé à l'extrême (ce que viseront les explorations du cinéma pur) permettra d'organiser la matière et ainsi, de composer un film.

Si certains écrivains de cinéma font reposer le principe premier du cinéma sur le rythme produit par le découpage et le montage des images, d'autres, comme Ricciotto Canudo rappelle que le film existe en tant que tel, avec ses traits distinctifs, sans le concours des appareils de projection :

Et il n'est pas entièrement asservi à ses moyens techniques, à ses appareils mécaniques de projection, car de même qu'un bon musicien peut « lire » de la

⁶³⁰ Germaine Dulac estime que « [l]e rythme, par le choix des images, leur métrage, leur opposition, devient la seule source d'émotion » (**Dulac 1924 (4 juillet), p. 17**) et Émile Vuillermoz – nous l'avons indiqué précédemment, écrira que la « machine à imprimer possède une âme, [...] la même que celle de la musique : c'est le rythme » (**Vuillermoz 1925, p. 75**).

musique, avec ses sonorités et son rythme, sur les portées, sans la jouer, de même un bon écrivain peut « voir » le film sur le rouleau, avec son rythme et ses intensités, sans le projeter (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**).

Ainsi Canudo voit-il dans le rythme intérieur des images une première spécificité du cinéma, existant et pouvant être repérée dans l'absence même de mouvement. Mais même si cette dimension a été relevée, certes, autrement, par Moussinac et par Dulac, elle reste peu explorée dans la production textuelle étudiée. Elle n'en demeure pas moins une caractéristique importante relative à l'animation des images et à la réalisation d'un film.

Le rythme du cinéma est également envisagé dans la projection des images à l'écran. Bien que cet aspect soit très peu développé, certains textes en montrent quelques traces et insistent par la bande sur les conditions de représentation des films. Georges Charensol écrira que « [d]ans un film, ce qui importe, c'est la qualité de chacune des images, surtout le rythme dans lequel elles sont projetées, et non pas de savoir si la pure jeune fille sera tirée des mains de son infâme ravisseur » (Charensol 1937 (1^{er} mai), p. 588)⁶³¹. En affirmant la prédominance des images sur l'anecdote et la morale d'un film, Charensol insiste sur le caractère avant tout visuel du cinéma : l'accent ne doit pas être mis sur la succession des images, mais sur leur nature particulière. À cela se joint l'importance non pas du rythme qu'elles réussissent à créer entre elles (selon la volonté du réalisateur et selon ses choix de montage), mais de leur cadence à l'écran, dépendant de la régularité de la vitesse de projection. Ce propos se rapproche d'une observation faite par Alexandre Arnoux en 1929, dans son essai *Cinéma* :

Silence profond qui a une forme délimitée, une odeur de foule invisible, de tabac lentement fumé, de fatigue qui s'évapore, silence moiré d'ondes et qui obéit à ce rythme muet que frappe, là-bas, sur l'écran, le rayon magique épanoui comme une fleur rectangulaire. Les images d'un monde symbolique, analogue au nôtre mais non identique, se marient, se dénouent; un monde transposé, purifié. Plus de couleur, mais

⁶³¹ Historien et critique de cinéma (entre autres, aux *Nouvelles littéraires*), Georges Charensol publiera de nombreux livres sur le cinéma dont *Panorama du cinéma* (1930) et *Quarante ans de cinéma* (1935).

des valeurs chargées de sens par leur réduction au blanc et au noir, poussées à un degré d'intelligibilité et d'émotion que notre univers ne leur accordait pas; le tumulte vaincu par une cadence sans heurts, sans cahots, par un glissement et un enchaînement dégagés du cri et du son (**Arnoux 1929, p. 26-27**).

Cette description de l'ambiance d'une salle de cinéma ne fait pas l'impasse sur ces battements sur la toile s'effectuant dans ce qu'il nomme un *rythme muet*. Agissant comme autant de pulsations permettant le *déroulement* du film sans obstacle, ce rythme de la projection se joint aux rythmes intérieurs et extérieurs des images dans un effort d'invention de mouvements créés artificiellement. Et même si cette idée de rythme de la projection n'est pas véritablement reconduite de texte en texte durant l'entre-deux-guerres, elle intervient pour quelques-uns dans la réflexion sur les caractéristiques du cinéma et agit comme une composante essentielle de l'expérience cinématographique⁶³².

Même si associer le cinéma au rythme s'avère une proposition définitionnelle largement utilisée et diffusée, quelques voix s'élèveront pour modérer cet enthousiasme et indiquer que théoriciens, critiques et praticiens se sont appuyés trop rapidement sur une notion imprécise. Porteuse de grand espoir, elle ne permettra pas, pour Jean Tédesco, de penser le cinéma de demain :

Sans nier son importance et les bienfaits qui peuvent en naître, il nous semble que l'on ne pourrait, sans risquer d'en démontrer trop tôt l'infécondité, accentuer en cinégraphie le caractère mathématique de la notion de rythme. Sur l'écran, c'est surtout le changement de rythme qui est perceptible. En musique, le rythme est l'ossature même de la composition. Au cinéma, c'est avant tout un facteur de mouvement. Il ne faut pas être dupe d'un mot, lui donner des pouvoirs qui le dépassent. Certes, chaque créateur cinégraphique a son rythme, comme tout écrivain

⁶³² Le rythme de la projection deviendra un élément central dans la réception de certains films. Ce sera par exemple le cas du *Napoléon* d'Abel Gance, avec l'utilisation de triptyques, nécessitant trois projections simultanées : « À la projection, trois appareils déroulent trois pellicules, parallèles, qui viennent se raccorder, se souder parfaitement sur l'écran. Les trois prises de vues, et les trois projections sont évidemment synchronisées dans la perfection » (Arroy 1927 (15 mai-1^{er} juin), p. 11). Si cette synchronisation de la projection ne se fait pas selon un rythme régulier et précisément réglé, le film visionné ne correspond plus à celui imaginé par le réalisateur.

a son style. Mais ce ne seront pas les règles du rythme qui constitueront une base solide pour le cinéma de demain (Tédesco 1923 (15 novembre), p. 7-8).

En rappelant l'analogie régulière avec la musique, Tédesco distingue l'usage qui peut être fait, au cinéma, du rythme. Il considère en effet ce dernier non pas comme un principe organisationnel, mais plutôt comme un aspect du cinéma qui est inséparable du mouvement. Il souligne aussi que trop de pouvoir a été attribué à un simple terme sans qu'il ne soit pour autant clairement défini et développé. René Clair, quelques années plus tard, dans un article intitulé justement « **Rythme** », rappellera qu'« on a dit “rythme” et l'on s'est tenu pour satisfait » (**Clair 1925c, p. 13**). Mais cette simplification des choses a quelque peu limité le cinéma, « [n]ombre de cinéastes [prenant] pour une fin ce qui n'était qu'un moyen [...] » (Landry 1929 (24 mai), p. 345). René Clair, « le plus intelligent de nos jeunes metteurs en scène » (*ibid.*) a versé, selon Lionel Landry dans cet excès, produisant des films dignes d'intérêt, mais ayant « parfaitement aperçu [...] la vanité du procédé » (*ibid.*). À ce monde du rythme, Clair préférera des créations sans règle ni logique, avouant la difficulté d'obtenir des constructions rythmiques adéquatement structurées⁶³³.

Les définitions du cinéma, parce qu'art du mouvement, parce qu'art du temps et de l'espace, parce qu'art du découpage et du montage⁶³⁴, mettront plus ou moins de l'avant cette composante rythmique comme principe constitutif. Cette composante sera également pensée

⁶³³ « Je pensais autrefois, avant de me pencher sur la table lumineuse où s'assemblent les images qu'il serait facile de donner au film des rythmes réguliers. Je distinguais dans le rythme du film trois facteurs grâce auxquels on pourrait obtenir une cadence non sans rapport avec celle des vers latins : 1° la durée de chaque vision, 2° l'alternance des scènes ou “motifs” de l'action (mouvement intérieur) 3° le mouvement des objets enregistré par l'objectif (mouvement extérieur : le jeu de l'acteur, la mobilité du décor, etc.). Mais les rapports entre ces trois facteurs ne sont pas aisément définissables » (**Clair 1925c, p. 14**). René Clair rappellera donc, dans son article « **Rythme** », le raccourci opéré entre rythme et cinéma, et son expérience de cinéaste, en façonnant bien entendu sa réflexion sur l'art cinématographique – sur le rythme –, il soulignera le fossé existant entre théorie et pratique.

⁶³⁴ Alors que les discours sur le cinéma d'après-guerre accordent une place beaucoup plus importante au découpage et au montage, ces deux notions sont peu explorées dans la production textuelle de l'entre-deux-guerres qui nous occupe.

par certains en relation avec un autre aspect « fondamental de [la] grammaire du cinéma » (Gauthier 1999, p. 85), largement associé à la photographie : la photogénie.

D. Le cinéma, c'est la photogénie

Concept pivot, aux côtés de la notion de rythme, permettant de penser et de définir le cinéma, la photogénie aide à dévoiler la nature proprement cinématographique des choses. Terme emprunté à l'esthétique photographique et que l'on retrouve en littérature, selon Edmond Epardaud, chez Edmond de Goncourt⁶³⁵, la photogénie révèle l'exceptionnel, le fugitif et le mystère, et agit comme une intensification de la réalité. Bien que le terme soit répandu dans les discours sur le cinéma, sa fortune reste paradoxale dans la mesure où il demeure imprécis, flou et indéfinissable. Mais ce sera précisément cette indétermination qui donnera toute sa force au terme, qui lui permettra également de marquer ce qui distingue le cinéma des autres arts de représentation traditionnels. Quelques écrivains de cinéma, comme Louis Delluc et Jean Epstein, en feront le cœur de leurs réflexions, mais la plupart considéreront cette notion sous l'angle unique de la beauté de l'image.

Louis Delluc a amorcé la réflexion en définissant la photogénie en termes de reconstitution et de rencontre⁶³⁶ : « Par ses plans éclairés, par ses lumières normales, ce film retient, dissèque et reconstruit l'innombrable beauté des gestes, des visages et des ombres de la vie » (Delluc [29 juin 1918] 1990, p. 275). Mais à la lecture des articles publiés dans les

⁶³⁵ Dans l'article « Qui a trouvé le mot “photogénie” ? », Edmond Epardaud rappelle qu'Edmond de Goncourt fut le premier à employer le terme : « Or cette attribution est une légende dont Delluc [à qui l'on attribue la paternité de l'usage du terme photogénie au cinéma], si détaché et modeste, ne doit pas être rendu responsable. Il ne fit que se servir d'un mot auquel un de nos plus grands romanciers, quarante ans auparavant, avait donné droit de cité littéraire. J'ai nommé Edmond de Goncourt » (Epardaud 1925 (15 janvier), p. 10).

⁶³⁶ Louis Delluc écrira de nombreux textes sur la question de la photogénie. Il rassemblera la plupart de ses idées sur le sujet dans son essai *Photogénie* (1920), tout en faisant des remarques ponctuelles et régulières dans différentes critiques et textes de réflexion échappant au regroupement de ce seul essai.

revues de cinéma de l'époque portant sur la question de la photogénie, nous remarquons qu'elle est majoritairement associée à la seule beauté. En témoignent différents dossiers sur les beautés photogéniques, associant, par exemple, photographies d'actrices en maillots de bain et mensurations idéales de l'actrice au corps photogénique⁶³⁷. On cherche malgré tout à baliser ce que veut dire *être photogénique* en axant le tout sur la lumière et les visages⁶³⁸ – bien souvent, féminins – et sur la capacité de ces derniers à *rendre bien* :

Cette femme est photogénique. Que veut-on dire par là? Non, comme certains l'ont voulu croire, qu'elle a les cheveux ou les yeux de telle couleur, la peau de telle ou telle qualité, un visage, une bouche, un nez de telle ou telle forme... Dire qu'elle est photogénique, c'est dire "qu'elle rendra" bien dans un film (Porte 1924 (15 juillet), p. 14).

De nombreux écrivains de cinéma reconduiront cette acception dans leur texte. Ainsi, pour Colette, dans « **L'envers du cinéma** », le terme photogénique permettra d'insister sur des qualités physiques particulièrement exploitables par l'art cinématographique⁶³⁹. Un usage similaire sera fait par Jean Prévoist dans son essai *Polymnie ou les arts mimiques*. Il ciblera certains éléments du visage de l'acteur – les yeux, ou encore les cheveux – en les considérant comme des symboles de photogénie. Cette association entre beauté et image connaîtra son apogée avec la notion de *sex-appeal* sur laquelle s'étendra Blaise Cendrars dans son reportage sur Hollywood⁶⁴⁰. Mystérieux comme l'est la photogénie, le *sex-appeal* est indissociable de la star. Mais alors que la photogénie révèle principalement une valeur ou une beauté présente à

⁶³⁷ Les deux séries d'articles « Beautés photogéniques » écrits pour *Cinéa-Ciné pour tous réunis* en juillet et août 1924 effectuent, par exemple, des comparaisons entre les mensurations de la Vénus de Milo et la nageuse devenue actrice Annette Kellermann, associée aux rôles de danseuse dans les ballets aquatiques. Ces articles montrent bien que la photogénie est globalement associée à une esthétique du visage et du corps, à un canon qui vise une sorte de standardisation de la beauté à l'écran. Voir Henry 1924 (15 juillet) et Henry 1924 (15 août).

⁶³⁸ Dans son article « Qui a trouvé le mot "photogénie" ? », Edmond Epardaud précise le sens qu'il faut donner à ce terme : « Edmond de Goncourt, en créant le mot, lui a donné son vrai sens, celui que nous lions étroitement au concept de lumière, à l'aptitude du visage à capter les rayons lumineux et à épouser toutes les grâces de l'atmosphère » (Epardaud 1925 (15 janvier), p. 10).

⁶³⁹ « [...] la jeune femme si photogénique va "tourner" une scène capitale de mon scénario [...] » (Colette 1917 (15-31 août), p. 6).

⁶⁴⁰ Voir Cendrars [1936] 2001, p. 119-136.

l'état naturel, le *sex-appeal* à l'américaine mise sur l'artifice pour créer le rêve. Ainsi considérée, la photogénie ne dépasse pas l'idée de mystère, de beauté et de perfection, attribués aux visages et aux corps se mouvant à l'écran.

Cependant, la notion de photogénie sera approfondie par Louis Delluc et Jean Epstein qui verront en elle une des caractéristiques principales du cinéma. Alors que dans l'usage courant, la photogénie s'applique à la beauté physique, elle sera, chez les deux écrivains/cinéastes, présente dans tout ce qui est susceptible d'être représenté à l'écran : les perruques, le nu, les textures, les décors, les objets, les émotions, etc. Se révélant par les effets de lumière, elle sera « la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma » (Delluc [juillet-août 1920] 1986, p. 273). Pour Delluc, elle amplifiera la réalité et existera bien avant l'intervention de la machine. Pour Jean Epstein, tout en demeurant une sorte d'étincelle, la photogénie supposera mobilité et personnalité : mobilité, car variation dans l'espace-temps, et personnalité, car la photogénie acquiert, par la reproduction mécanique, une force plastique. Epstein définira alors la photogénie comme « la propriété de certains aspects des choses, des êtres et des âmes de nous paraître plus beaux au cinéma que par tout autre mode de représentation » (**Epstein 1924 (1^{er} mai), p. 7**). Ce nouveau potentiel émotif est engendré par la machine, par l'objectif de la caméra, par cet œil dont Epstein dira qu'il est sans préjugé, sans morale, sans influence, qu'il voit « dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir » (**Epstein [1926] 1974, p. 136-137**). De plus, la variation dans l'espace-temps qui induit la mobilité est indispensable pour Epstein. Par ce jeu entre les dimensions (les trois dimensions de l'espace et la quatrième dimension, celle du temps), le cinéma parvient à révéler l'invisible. C'est donc au sein de cette combinaison « espace-temps » que l'aspect photogénique des

choses peut se révéler : « La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et dans le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps » (*ibid.*, p. 139).

Dans la partie « De quelques conditions de la photogénie » intégrée à son essai *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Epstein utilise un exemple qu'il reprendra régulièrement afin d'illustrer son propos : il parle du gros plan d'un revolver permettant au spectateur de ne plus envisager le revolver comme simple objet, mais comme personnage exprimant « le désir ou le remords du crime, de la faillite ou du suicide » (*ibid.*, p. 141). Ainsi a-t-on une certaine prise sur ce concept de photogénie appliqué au cinéma : ici, le gros plan du revolver permet de considérer cette image comme un élément s'animant et modifiant une vision du monde qui sépare objets et sujets. La photogénie des êtres ou des choses se révèle alors non seulement grâce à la caméra, mais aussi par des choix techniques permettant de métamorphoser les attributs de ce qui a été filmé.

Dans « Réalisation de détails » (Epstein 1922 (17 mars)), Epstein cite des fragments de films révélant un exemplier de ce que peut être une photogénie restrictive, isolant l'anecdote et se concentrant sur des éléments de style. Il fera référence aux gros plans qui évoquent, chez Marcel L'Herbier, la tendresse⁶⁴¹, au flou d'une danse dans *El Dorado* (1921) à associé à une photographie de rythme⁶⁴², aux roues dans *La Roue* (1920) à considérer

⁶⁴¹ « Les gros plans de M. Marcel L'Herbier sont de la lumière solidifiée dans un état voisin de la tendresse » (Epstein 1922 (17 mars), p. 12).

⁶⁴² « Le flou complet de la danse (*El Dorado*) en arrive à photographier littéralement un rythme » (Epstein 1922 (17 mars), p. 12).

comme de véritables « satellites emportés par la grâce de la nouveauté »⁶⁴³. Il ajoutera à cela d'autres exemples : dans *Le Silence* (1920), il verra les vingt manières psychologiques d'ouvrir et de fermer une porte⁶⁴⁴, et dans le film de Germaine Dulac *La Cigarette* (1920), il estimera, malgré l'ennui que lui procure le film, qu'il y a un disque « qui tourne bien »⁶⁴⁵. Ces exemples parlent du choix d'un élément qui contiendrait l'art cinématographique. En tentant de présenter le plus précisément possible ce que pouvait être la photogénie telle que comprise par Epstein, ils illustrent la difficulté de saisir cette notion et rappellent la nécessité de mettre en dialogue les écrits et les films.

Epstein rappellera à quelques reprises les mots de Blaise Cendrars au sujet de la photogénie : « La photogénie, c'est un mot... très prétentieux, un peu bête; mais c'est un grand mystère! » (Epstein 1925 (15 janvier), p. 9)⁶⁴⁶. Cette affirmation ne précise toujours pas de quoi il s'agit, mais elle insiste sur l'aspect *mystérieux* de la photogénie, aspect souligné par la plupart des auteurs ayant recours à ce concept perceptible, mais difficile à mettre en mots. Les exemples fournis par Epstein permettent d'imaginer un peu plus précisément ce qui peut correspondre à cette qualité des choses et des êtres révélée par l'art cinématographique en s'accordant avec la capacité du cinéma à montrer ce qui est invisible.

⁶⁴³ « Satellites emportés par la grâce de la nouveauté, les roues de *La Roue* de M. Abel Gance feront date » (Epstein 1922 (17 mars), p. 12). Cet exemple est d'ailleurs régulièrement cité par Jean Epstein, comme dans « Opinion sur le cinématographe » (Epstein 1928 (juillet)) ou encore « Photogénie de l'impondérable » (**Epstein [1935] 1974**).

⁶⁴⁴ « *Le Silence* de M. Louis Delluc débute bien dans le courant d'air des vingt manières psychologiques d'ouvrir une porte et des vingt autres de la fermer » (Epstein 1922 (17 mars), p. 12).

⁶⁴⁵ « La cigarette de *La Cigarette* était ennuyeuse, mais qu'un disque y tournait bien » (Epstein 1922 (17 mars), p. 12).

⁶⁴⁶ Jean Epstein reprendra à nouveau les mots de Blaise Cendrars dans sa conférence du 14 décembre 1924 prononcée au Vieux-Colombier et reprise dans *Le Cinématographe vu de l'Etna* (**Epstein [1926] 1974, p. 150**).

Oscillant entre deux pôles – l’art et l’industrie –, le cinéma devra trouver sa voie en acceptant cette double identité. Il ne pourra pas totalement renoncer à ses moyens de réalisations (même s’il aura parfois la possibilité de modifier le système dans lequel ces moyens s’inscrivent) et il ne cherchera pas à se dissocier de son statut de septième art, si vaillamment conquis. Mais une fois cette double condition admise, il sera en mesure d’explorer une grande quantité d’avenues. Ces explorations seront autant de possibles définitions du cinéma, mettant en valeur différents aspects. Sans pour autant constituer des caractéristiques précises sur lesquelles fonder l’art cinématographique, elles fonctionneront principalement comme des suggestions. Néanmoins, parce que les idées qu’elles mettent de l’avant seront souvent partagées par plusieurs écrivains, ces recherches (correspondant à autant d’enjeux esthétiques, philosophiques, politiques, économiques, etc.) pourront être envisagées comme de véritables caractéristiques à partir desquelles se construisent des définitions. Ainsi, le rythme, parce qu’associé au mouvement, au montage, au découpage, à la mise en scène et au jeu des acteurs, apparaîtra comme un trait essentiel de la réalisation cinématographique.

Cependant, ce qui frappe à la lecture du corpus analysé, c’est que très peu d’écrivains croient que le cinéma doive être littéraire. Au contraire, une des avenues à emprunter pour donner au cinéma ses propres assises consiste à le dissocier du texte et de l’adaptation. Henri Poulaille rappellera que « [l]a vie, la légende, l’histoire, ont assez de motifs, offrent assez de matière, sans qu’il soit besoin d’en chercher dans les lettres » (**Poulaille 1927, p. 69**). L’inspiration cinématographique devra être recherchée, non pas dans ce qui a déjà été

fictionnalisé, mais bien dans une matière travaillée avec les propres moyens du cinéma. Les choses se transformeront un peu avec le cinéma parlant, qui verra un retour en force du texte. Mais encore à ce sujet, l'apport littéraire sera envisagé avec méfiance par plusieurs écrivains regardant avec scepticisme ce qui pourrait fragiliser un art qui s'est efforcé de se défaire de tout ce qui pouvait le rattacher à un autre grand genre littéraire : le théâtre.

Même s'il est impossible, tant les avenues explorées sont nombreuses, de donner une définition consensuelle du cinéma, les écrivains de cinéma prennent majoritairement parti pour un cinéma s'écartant de toutes influences qui ne mettrait pas en valeur ses caractéristiques propres (entre autres, la possibilité de montrer ce qui échappe à l'œil, de travailler le rythme, de révéler la photogénie des choses). Ils trouveront en Charlie Chaplin un modèle pour asseoir ces propositions définitionnelles. Imposante figure dominant le cinéma mondial des années 20 et 30, Chaplin sera pour beaucoup LE cinéma. En s'inspirant du mime et du clown pour son personnage de Charlot, il saura s'éloigner de cette généalogie en créant quelque chose de neuf, de spécifiquement inventé pour le cinéma.

CHAPITRE 11 : CHARLIE CHAPLIN

En 1935, Maurice Bardèche et Robert Brasillach écrivent dans leur *Histoire du cinéma* que Charlie Chaplin « est devenu [...] sur les deux continents un personnage d'une importance dont nous ne pouvons même plus avoir idée » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 130). Déjà à cette époque, la gloire de Chaplin semble difficile à imaginer tant le rayonnement du cinéaste est vaste et planétaire. En effet, Charlie Chaplin, grâce notamment au personnage de Charlot, deviendra pour plusieurs l'incarnation du cinéma et fascinera à la fois le public ordinaire, les artistes et les intellectuels de l'entre-deux-guerres tout comme ceux plus réticents à l'égard du cinéma et qui « ne toléraient qu'une exception – Charlie Chaplin [...] » (François Truffaut cité dans Bazin 1972, p. 6).

L'arrivée des premiers Charlot sur les écrans français se fera autour de 1915, grâce à Jacques Haïk, représentant général à Paris de la Western Import Company qui possède dans son catalogue les premiers films de Chaplin produits pour la Keystone. Haïk en proposera la location aux salles parisiennes et choisira également le nom de Charlot pour désigner le personnage qui sera incarné par Chaplin pendant plus de 20 ans. Ces premiers films (marquant les débuts de Chaplin à l'écran), tout comme la série suivante produite par la Essanay, seront évoqués par certains écrivains de cinéma⁶⁴⁷, mais ce seront surtout les films de la Mutual, de la

⁶⁴⁷ Certains de ces films, comme *Charlot fait du cinéma* produit par la Keystone en 1914, *Charlot à la banque* réalisé à la Essanay en 1915, ou *Charlot joue Carmen* pour la Mutual en 1916 apparaissent dans quelques textes, sans pour autant être des références communes généralisées à l'ensemble des écrivains. Louis Delluc et Henri Poulaille tenteront, dans leurs ouvrages dédiés à l'œuvre de Charlie Chaplin, des chronologies exhaustives de l'ensemble des productions, avec toutefois un certain nombre d'erreurs.

First National Pictures et de la United Artist qui seront rappelés à la mémoire des lecteurs comme autant de moments clés de la filmographie de Chaplin et de l'histoire de l'évolution de l'art cinématographique.

Issu du music-hall, Chaplin débutera au cinéma en 1914, à la Keystone, débauché par Mack Sennett de la troupe de Fred Karno avec laquelle il sillonne l'Amérique depuis 1911. Avec Sennett, il apprendra les rudiments du cinéma et développera le personnage du vagabond – qu'on appellera, en France, Charlot –, ce « petit lutin sautillant et candide (**Faure 1936 (1^{er} octobre), p. 2**) qui parcourt encore aujourd'hui les écrans du monde⁶⁴⁸. Charlot apparaîtra une première fois dans *Charlot est content de lui* (1914)⁶⁴⁹ et poursuivra ses aventures dans différents courts et longs métrages qui marqueront les écrivains de cinéma comme autant de révélations des possibilités du cinéma et du jeu d'acteur. Chaplin quittera la Keystone pour la Essanay en 1915 où il réalisera ses propres films – bien qu'il ait débuté cette activité de réalisation à la Keystone (avec *Un Béguin de Charlot*) – et passera ensuite à la Mutual jusqu'en 1917. Alors qu'il s'attache au développement de son personnage de vagabond pendant les années passées à la Essanay, il cherchera, à la Mutual, à étendre et à approfondir son art du burlesque dans des productions qui laisseront la part belle à la virtuosité et à l'imagination de l'acteur. En 1918, Chaplin signera un contrat de plus d'un million de

⁶⁴⁸ En témoignent les présentations régulières sur les écrans proposées par les Archives Charlie Chaplin, avec accompagnement musical.

⁶⁴⁹ Charlie Chaplin aura recours une première fois au personnage de Charlot dans *L'Étrange aventure de Mabel*, mais bien que l'enregistrement de *Charlot est content de lui* soit ultérieur, ce dernier film marquera la première apparition de Charlot à l'écran. *Charlot est content de lui* sortira le 7 février 1914 et *L'Étrange aventure de Mabel*, deux jours plus tard.

dollars avec la First National Pictures et produira différents films qui seront particulièrement affectionnés par les écrivains de cinéma que nous avons ici choisi d'étudier⁶⁵⁰.

Cette période marquera un tournant dans la production de Chaplin et le mènera vers la réalisation de longs métrages produits pour le compte de la United Artists, société qu'il fonde en 1919 avec Douglas Fairbanks, D. W. Griffith, Thomas Ince et Mary Pickford afin de s'affranchir des grandes maisons de production et de s'assurer autonomie et liberté artistique. *L'Opinion publique* (1923) sera son premier film réalisé pour la United Artists. Chaplin essuiera avec ce film un de ses premiers échecs critiques. Le public ne suivra pas cette histoire de laquelle Charlot est absent. De plus, la vie privée de Chaplin fera à ce moment la une des journaux, montrant la fascination d'une frange du public pour les frasques de l'homme, condamnant parfois son cinéma sous prétexte de frivolité et d'inconstance, voire quelques années plus tard, d'immoralité.

Pour son film suivant, *La Ruée vers l'or* (1925), Chaplin reprendra le costume du vagabond et renouera avec le succès⁶⁵¹. Il sera cependant à nouveau éclaboussé par le scandale autour de son divorce d'avec Lita Grey, qu'il avait épousée suite à sa grossesse sur le tournage de *La Ruée vers l'or*⁶⁵² (1925). Ce divorce sera relayé dans la presse, notamment par la publication d'un document rédigé par les avocats de l'actrice, dans lequel elle accuse Chaplin de cruauté mentale et de perversion. Ce scandale aura de nombreux échos en France et marquera un moment important dans l'élaboration des discours sur le cinéma, surtout parce

⁶⁵⁰ Parmi ces films – dont nous donnerons un plus large aperçu dans la deuxième partie de ce chapitre – citons *Une Vie de chien* (1918), *Charlot soldat* (1918), *Une Idylle aux champs* (1919) ou encore *Le Pèlerin* (1922).

⁶⁵¹ Dans notre corpus de textes à l'étude, ce film est le plus cité. Il apparaît pour les écrivains étudiés comme le parfait résumé de l'art de Chaplin et comme une pièce capitale d'une histoire du cinéma qui est en train de se construire.

⁶⁵² Cette grossesse inattendue poussera Chaplin à changer d'actrice principale : Lita Grey sera alors remplacée par Georgia Hale.

qu'il permettra de mettre de l'avant l'œuvre avant l'homme et d'opérer une distinction entre Chaplin à la ville, et Charlot à l'écran. Au cours de ces années de turbulence, Chaplin n'oubliera pas la création et se lancera dans la réalisation du film *Le Cirque* (1928), réflexion sur le monde du spectacle mettant à nouveau en scène Charlot.

Avec l'avènement du parlant se posera la question de la parole de Charlot : « *For me, it [talkies] would be fatal* », dira Chaplin en 1929 (Hall 1929 (mai), p. 29). Charlot ne parlera donc pas très souvent (un peu dans *Les Temps modernes* (1936), un peu plus dans *Le Dictateur* (1940)) et Chaplin s'intéressera plutôt au bruitage et à l'accompagnement musical pouvant désormais ponctuer ses réalisations. Il proposera au public en 1931, en pleine émergence du parlant, un film muet, *Les Lumières de la ville* (1931) et partira pour une grande tournée aux quatre coins du monde où il sera célébré comme « le prince de son art, et l'égal des autres princes » (Prévost 1931 (5 mars), p. 3)⁶⁵³. À son retour, il réalisera *Les Temps modernes* (1936), mettant en scène pour l'avant-dernière fois Charlot. Dans ce film, Chaplin traduira ses préoccupations pour un monde moderne dominé par le capitalisme et automatisant de plus en plus les individus. Ses réflexions sur l'économie (auxquelles s'ajoute la défiance à l'égard de ses mœurs) le rendront suspect aux yeux de l'Amérique et il sera soupçonné de sympathies communistes – ce qui mènera à l'automne 1952, suite à un voyage en Angleterre, au non-renouvellement de son visa américain et à son installation en Suisse.

Ce résumé condensé d'une partie de la carrière américaine de Chaplin nous a semblé important afin de donner une idée de la production à laquelle avait accès le public de

⁶⁵³ Jean Prévost rend ici compte de la première londonienne des *Lumières de la ville*, en mars 1931. Ce séjour dans la capitale anglaise était le deuxième voyage de Charlie Chaplin dans son pays natal depuis son départ vingt ans plus tôt.

l'entre-deux-guerres. Les références citées au fil des textes des écrivains étudiés et les réflexions qu'ils en tirent et qu'ils construisent autour de ces références ont pour horizon cette production spécifique, allant des courts aux plus longs métrages et permettant d'observer l'évolution d'un cinéaste et de son personnage à la lumière des développements du cinéma.

Même si certains films seront reçus plus timidement par le public, l'engouement populaire pour Chaplin et son personnage de Charlot ne se démentira pas durant les années 20 et 30. Les producteurs de films profiteront de cette popularité pour proposer des films mettant en scène de faux Charlot, imitateurs bien souvent caricaturaux du personnage créé par Chaplin. Ce phénomène, auquel Henri Poulaille consacra un chapitre entier de son livre sur Chaplin⁶⁵⁴, sera du reste utilisé par le réalisateur dans *Charlot chef de rayon* (1916) dans un dérivé du gag du miroir : Charlot se retrouve face à un homme aux mêmes gestes que lui, habillé comme lui, portant la moustache et le melon à l'identique. Autre signe de la vogue de Charlot dans la culture populaire : la reprise en bandes dessinées de ses aventures⁶⁵⁵. Ces dernières apparaissent en France au début des années 20 par le biais des albums de Raoul Thomen, dessinateur belge, créateur des *Aventures acrobatiques de Charlot*⁶⁵⁶. De nombreux dessins publiés dans différentes revues (littéraires, culturelles, de cinéma, etc.) illustreront également les articles consacrés à Chaplin et, plus généralement, au cinéma. Ainsi, les *comics strips* dessinés par Carlo Rim pour *Les Nouvelles littéraires*, porteront parfois sur le cinéma et intégreront bien souvent Charlot à leur frise de personnages. Jean Oberlé reprendra également

⁶⁵⁴ Henri Poulaille cite d'ailleurs quelques noms de ces imitateurs rapidement tombés dans l'oubli : M. Jack, déniché par Alex Nalpas; Bobby Dunn, dit Charley; Charlie Kaplin; Charlie Aplain, etc. Poulaille rappelle également qu'Harold Lloyd s'est inspiré de Charlot pour son personnage de Lunesone Luke.

⁶⁵⁵ Voir Groensteen 2014 (mai).

⁶⁵⁶ Cette série de bandes dessinées, qui sera publiée jusqu'à la fin des années 30, sera d'ailleurs citée par erreur par Poulaille dans une énumération de films de Chaplin.

les traits de Charlot pour différents dessins donnés au *Crapouillot*, tout comme Serge pour *Cinéa-Ciné pour tous réunis*. Les photographies montrant Chaplin au travail, Chaplin en train de se transformer en Charlot, Chaplin prenant la pose, seront aussi des marques de proximité entre le cinéaste et le lecteur/spectateur, ce dernier étant à l'affût de toutes traces montrant la vedette dans son quotidien.

Aux côtés de cette ferveur populaire, à laquelle les artistes de l'époque n'échapperont pas, il importe de relever l'utilisation que certains d'entre eux feront du personnage de Charlot, montrant ainsi l'intrusion d'une figure cinématographique en art, ou encore en littérature. Personnifiant l'association entre poésie et modernité, Charlot sera repris notamment par Fernand Léger qui illustrera le poème cinématographique *La Chaplinade* d'Yvan Goll (1920) et proposera différentes variations autour du *Charlot cubiste*, pantin articulé créé en 1924 pour son film *Ballet mécanique*. Marc Chagall sera aussi inspiré par Charlot dans différents dessins fantaisistes, reprenant les attributs du célèbre vagabond. Il proposera d'ailleurs un dessin inédit pour accompagner l'essai de René Schwob, *Une Mélodie silencieuse* (1929), sur le cinéma de Chaplin. « [H]éros populaire et universel créé par notre temps » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 139), Charlot sera également adopté par des écrivains et des peintres qui l'utiliseront dans différents types de créations. Les surréalistes, qui feront de Charlie Chaplin le troisième rescapé de leur *liquidation* de 1921⁶⁵⁷, auront recours à plusieurs reprises à la figure de Charlot, principalement en poésie; rappelons que le premier

⁶⁵⁷ Publiée dans le dix-huitième numéro de la revue *Littérature*, « Liquidation » consistait en un jeu surréaliste d'attribution de notes (sur une échelle de - 25 à + 20, « - 25 exprimant la plus grande aversion, 0 l'indifférence absolue » (s.a. 1921 (mars), p. 1)), à des personnalités artistiques et littéraires (plus de 190 noms étaient proposés – Ludwig van Beethoven, Jules Bonnot, Pierre Corneille, Max Linder, Louis Pasteur, ou encore Émile Zola) afin de déclasser les valeurs traditionnellement admises. Résultat : Charles Chaplin obtient 16,09 points, derrière André Breton (16,85 points) et Philippe Soupault (16,30 points).

poème de Louis Aragon, « Charlot sentimental » – publié dans une revue de cinéma (*Le Film*), s’inspirera vaguement du cinéma, tout comme les textes de Philippe Soupault « Une vie de chien » et « Charlot voyage », tous deux repris dans « **Le Cinéma U.S.A.** ». Plus tard, en 1931, dans la foulée de la publication d’une série d’ouvrages à tendance biographique, Soupault proposera une biographie imaginaire du personnage de Charlot, tâchant ainsi de lui inventer une origine et un passé⁶⁵⁸. Ces différents textes sont à différencier d’une production à facture essayistique qui tentera de réfléchir au cinéma par le biais de l’œuvre de Chaplin, car ces textes fictionnalisent la figure d’un Charlot qu’ils considèrent comme le représentant par excellence du poète et de l’homme moderne.

Aux côtés de ces reprises apparaîtront au fil des années 20 différents numéros spéciaux de revues qui tâcheront de défendre le cinéma de Chaplin (au-delà de la seule figure de Charlot). Parmi ces publications, nous citerons le numéro « Charlot » de la revue littéraire belge *Le Disque vert* en 1924, qui aura pour objectif de « réunir en un petit volume, les opinions de quelques écrivains sur l’artiste, afin de dégager les qualités générales de cet art foncièrement nouveau » (Franz Hellens cité dans s.a. 1978 (1^{er} mai), p. 24). On retrouvera ainsi dans ces pages des textes de Marcel Arland, René Crevel, Max Jacob, ou encore Henri Michaux, accompagnés d’illustrations de Fernand Léger, André Lhote et Frans Masereel. Par différentes formes (courts essais, récits, dialogues), ces écrivains témoigneront de leur fascination pour le personnage et son créateur, associant le tout à leur passion naissante du cinéma. Un autre numéro spécial sera publié deux ans plus tard et insistera à nouveau sur la

⁶⁵⁸ D’autres références pourraient s’ajouter à cette courte liste : le poème de Paul Éluard, « Écoutez, écoutez, écoutez » (Éluard 1920 (novembre)), le texte d’Albert Cohen « Mort de Charlot », novellisation imaginée à partir de différents films de la First National Pictures (Cohen 1923 (juin), ou encore le texte de Georges Duhamel, *Querelles de famille* (Duhamel [1932] 1959) qui comporte un chapitre, « L’héritier des dieux », consacré à Charlot.

défense de l'art cinématographique de Chaplin. Initié par Henry Poulaille, le numéro de décembre 1926 des *Chroniques du jour* proposera entre autres des articles de Blaise Cendrars, Léon Moussinac et Lucien Wahl, quelques poèmes de Max Jacob et Tristan Rémy, des documents de Francis Carco et André Suarès⁶⁵⁹, des témoignages d'Alexandre Arnoux, René Clair et André Salmon, ainsi que quelques dessins de Fernand Léger, Franz Masereel et Jean Oberlé. À ces deux publications spéciales s'ajouteront plusieurs monographies se penchant sur la carrière de Chaplin, sur ses films et sa vie, tentant de rendre compte du génie du cinéaste. Louis Delluc rédigera en 1921 la première étude française sur Charlot et sera suivi par différents écrivains et critiques. L'année 1927 sera à ce titre une année importante puisqu'elle verra la parution du livre de Robert Florey⁶⁶⁰, *Charlie Chaplin : ses débuts, ses films, ses aventures* (préfacé par le critique Lucien Wahl), le livre d'Henry Poulaille, *Charles Chaplin* (précédé d'un texte de Paul Morand) et celui du critique Édouard Ramond⁶⁶¹, *La Passion de Charlie Chaplin*. Ces différentes parutions seront d'ailleurs citées dans certains textes de notre corpus, ce qui montre que l'intérêt pour Chaplin en tant qu'objet de réflexion se double d'une véritable attention à l'actualité éditoriale le concernant⁶⁶².

⁶⁵⁹ Ce numéro spécial consacré à Charlot fait suite à la publication d'un article d'André Suarès, « Il n'y a pas de femmes clown, vous êtes-vous demandé pourquoi? », dans lequel l'auteur attaquait avec violence Charlot, indiquant qu'il « voudrai[t] bien l'écraser comme une punaise » (Suarès 1926 (3 juillet), p. 1). Francis Carco, dans un entretien donné aux *Nouvelles littéraires* en août de la même année manifesterait son soutien à Suarès. C'est donc pour documenter l'opposition à Charlot que ces textes apparaissent dans *Les Chroniques du jour*.

⁶⁶⁰ Collaborateur de la revue *Cinémagazine*, Robert Florey fera carrière à Hollywood en tant que réalisateur. Il participera notamment à la préparation et au tournage du film de Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1946).

⁶⁶¹ Édouard Ramond sera chroniqueur cinéma aux *Nouvelles littéraires*, entre le 20 octobre 1923 et le 29 mars 1924.

⁶⁶² Nous ajoutons à cette liste de références le livre de Charlie Chaplin, *Mes Voyages* (1928), publié par Kra éditeur et dont Robert Desnos cite un passage dans son article « **Charlot solitaire** ». Deux autres titres doivent être mentionnés, même s'ils ne sont pas cités par les écrivains de notre corpus : *Une Mélodie silencieuse* de René Schwob en 1929 et *Charlot ou la naissance d'un mythe* de Pierre Leprohon en 1935, ouvrage détaillant la construction du mythe de Charlot et distinguant ainsi le créateur de sa création.

Il sera difficile de trouver des adversaires à l'œuvre de Charlie Chaplin et à son travail d'acteur. Certaines voix se feront entendre – Francis Carco, Paul Souday, André Suarès –, mais elles seront assez rares et résonneront mal dans le concert d'éloges offert au cinéaste. Ainsi, ceux qui critiqueront ce génie perçu comme incontesté apparaîtront comme les porte-étendards d'une cinéphobie désuète⁶⁶³. Faire la critique du cinéma et de l'art de Chaplin sera un exercice réalisé en adoptant un postulat partagé par la majorité du public de l'époque : Charlie Chaplin est « le génie le plus complet de l'écran » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 100). Acceptant cette prémisse, nous verrons comment s'inscrit cette présence, qui va bien au-delà de la seule référence. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la confusion généralisée entre Chaplin et son personnage de Charlot en nous interrogeant sur ce que l'on retient de l'œuvre et de son créateur. Nous nous intéresserons ensuite à la proximité entre Chaplin et son public, pour finalement analyser dans le détail deux ouvrages marquant deux temps forts de l'actualité éditoriale autour du cinéaste : *Charlot* de Louis Delluc et *Charles Chaplin* d'Henry Poulaille.

A. Chaplin ou Charlot?

À la lecture des articles et des essais traitant de Chaplin ou faisant allusion à son travail, force est de constater que dans la plupart des cas, aucune différence n'est faite entre le

⁶⁶³ « D'ailleurs, pour juger du chemin parcouru, il suffit de se reporter à cinq ou six années en arrière quand les premiers apôtres du "septième Art" ne recueillaient partout que des sourires – aujourd'hui c'est M. André Suarès qui étonne quand il exprime son mépris pour le cinéma » (Charensol 1927 (19 mars), p. 4).

cinéaste et son personnage Charlot⁶⁶⁴. L'un agit comme l'extension de l'autre, érodant la distinction entre la fiction et la réalité, entre le mythe et son incarnation. La désignation permutable Charlot-Chaplin recouvre cependant des réalités différentes et étendra son champ d'application au fil des années. À ce titre, l'année 1927 est marquante : le divorce entre Chaplin et Lita Grey fera grand bruit dans la presse (américaine et européenne⁶⁶⁵) et donnera, d'un côté, la voix à certains détracteurs du travail du cinéaste et de l'autre, montrera la nécessité renouvelée d'appuyer l'artiste dans son combat face à la calomnie. Mais encore à ce sujet, même si Chaplin est manifestement l'objet de la polémique, l'utilisation indistincte du nom Charlot ou Chaplin montrera qu'aux yeux du public, les deux entités sont inséparables⁶⁶⁶.

Mais si Charlie Chaplin incarne *l'homme cinéma*⁶⁶⁷ par excellence, les discours de l'époque à son sujet retiennent très peu la dimension technique de son travail. Son activité de réalisation est en effet peu abordée et l'impasse est généralement faite sur cet aspect de son travail. Il est vrai que cette dimension n'apparaîtra de manière significative qu'à partir des films produits pour la First National Pictures (surimpressions, effets spéciaux, etc.) – même si certains effets, comme le gros plan ou le plan rapproché, peuvent être repérés dans quelques

⁶⁶⁴ Pierre Albert-Birot, dans son article « Du Cinéma », utilise la formule « Charlot-Chaplin » (Albert-Birot 1919 (15-30 octobre), p. 388) pour montrer la dépendance de l'un et l'autre et pour affirmer qu'ensemble, ils ont les meilleures intentions cinématographiques. La formule est suffisamment rare dans la production textuelle de l'époque pour que nous la soulignons. Nous l'utiliserons désormais lorsque les textes étudiés feront indistinctement référence à Charlot et Chaplin.

⁶⁶⁵ « *The reporters were insatiable and the Chaplin Case supplanted Teapot Dome, the American landings in Nicaragua, Aimée Semple McPherson and the Hall-Mills murder case in the headlines* » (Robinson 1985, p. 374).

⁶⁶⁶ Les illustrations accompagnant certains articles témoignant des difficultés maritales du cinéaste, en France et aux États-Unis par exemple, proposent des photographies ou des dessins de Charlot. La confusion entre Chaplin et Charlot persiste encore ici, même si la personnalité concernée est clairement Charlie Chaplin.

⁶⁶⁷ Nous reprenons ici l'expression de Joël Magny au sujet du critique de cinéma, Jean Douchet. Voir Douchet 2013.

films tournés pour la Mutual comme *Charlot patine* (1916) ou *Charlot rentre tard* (1916)⁶⁶⁸. Néanmoins, parler de Chaplin signifiera très rarement considérer cette facette de son travail ; il s'agira plutôt de faire référence à son jeu d'acteur, à son apport en termes de burlesque et de comique, ainsi qu'à l'idée qu'on se fait de sa personnalité et de sa vie personnelle.

Alexandre Arnoux, dans le chapitre qu'il lui consacre dans son ouvrage *Cinéma*⁶⁶⁹, considère que Charlot-Chaplin est un acteur, un créateur – un créateur de mythe pour Élie Faure (**Faure 1921 (mars)**), un créateur de mondes pour Jean Prévoist (**Prévoist 1927 (17 septembre)**) – et au final, un grand poète. Ces trois aspects seront régulièrement repris pour décrire ce que représente le personnage créé par Chaplin et le cinéma qu'il développe. L'acteur est en effet central à ses réalisations et le fait que Chaplin incarne lui-même ses créations participe à la fois à la confusion entre les deux entités et à la puissance de ce cinéma : réduisant ainsi les intermédiaires, Chaplin donne corps et vie à ce qu'il a en tête, « [i]l est son peintre propre [...] l'œuvre et l'auteur à la fois » (**Delluc 1921, p. 8**). Selon Philippe Soupault, ses premiers films⁶⁷⁰ ont surtout dévoilé un « merveilleux acteur » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**), inventeur de ce que Ricciotto Canudo appellera un « dictionnaire de gestes » (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**). Cette gestuelle se révélera dans un art du mime maîtrisé – Charlot-Chaplin sera pour Élie Faure « le plus grand cinémime »

⁶⁶⁸ La lecture attentive des textes étudiés montrent d'ailleurs que certains écrivains constatent des différences d'ordre technique entre ces deux titres et les films antérieurs de Chaplin. Ils semblent soupçonner une évolution, même s'ils ne parviennent pas à la nommer. Par exemple, au sujet de *Charlot rentre tard* (appelé par Henry Poulaille et Benjamin Fondane, *Le Noctambule*), Poulaille considérera qu'il s'agit d'une œuvre « à mettre tout à fait à part [...], placée au premier plan de toute l'œuvre de Chaplin » (**Poulaille 1927, p. 104**); Fondane estimera pour sa part que *Charlot rentre tard* doit être considéré « le film le plus pur de Chaplin » (**Fondane 1928, s.p.**) – affirmation qui ne va pas de soi et qui aurait mérité quelques explications...

⁶⁶⁹ Voir « Charlie Chaplin et le cirque » dans **Arnoux 1929, p. 75-81**.

⁶⁷⁰ Philippe Soupault cite à ce sujet certains courts métrages de Chaplin produits pour la Essanay – *Charlot au music-hall* en 1915 –, pour la Mutual – *Charlot chef de rayon* en 1916, *Charlot voyage* en 1917 –, ou pour la First National Pictures – *Charlot soldat* et *Une Vie de chien* en 1918.

(Faure 1920 (novembre), p. 61) –, teinté de subtilité et sans cesse perfectionné : « Charlot mime l'émotion sans qu'aucun jeu de muscles paraisse commandé, par l'équilibre instable d'une immobilité forcée, par un déplacement des parties molles du visage, yeux, joues et lèvres, qui se recomposent au bout de chaque geste selon une nouvelle unité » (Prévost 1926 (janvier), p. 460). Les ancêtres de Charlot-Chaplin seront d'ailleurs, pour Albert Thibaudet, à chercher du côté de la pantomime et de modèles comme Jean-Gaspard Debureau :

Charlot ne saurait avoir de prédécesseurs que de ce côté [du mime] et il en a.//Il a Debureau, dont la destinée ressemble à celle de Chaplin. Debureau a créé Pierrot comme Chaplin a créé Charlot : il ne manquait à Gaspard Debureau que de s'appeler Pierre pour que l'analogie fût complète. Car Pierrot ne lui vient pas du dehors comme le valet fripon vient à Molière. Il l'a inventé lui-même (Thibaudet 1931 (mai), p. 732).

Thibaudet poursuivra en indiquant qu'il y a plus de ressemblances que l'on ne le croit entre l'art muet de Debureau et celui de Chaplin : tout d'abord parce que les « deux mimes [...] s'absorbent dans un personnage, se jettent dans un personnage »⁶⁷¹ (Thibaudet 1931 (mai), p. 733), et qu'ensuite, les textes écrits pour Debureau « ressemblent singulièrement à des scénarios de cinéma » (*ibid.*, p. 734), mettant de l'avant un comique de mouvement tel que développera Chaplin. Pour Thibaudet, la genèse de l'art de Chaplin est donc définitivement à rechercher du côté des arts du spectacle et la comparaison entre Debureau et Chaplin démontre

⁶⁷¹ Albert Thibaudet rappellera dans son texte « Charlot » un épisode tragique de la vie de Debureau où ce dernier fut dévoré par sa création : « Nous nous demandions tout à l'heure dans quelle mesure Charlot était Chaplin. Le dénouement de la vie de Debureau pose en une lumière dramatique la même question sur Pierrot. Un jour qu'il se promenait dans un quartier populaire, Debureau fut reconnu, applaudi, interpellé, bien que la foule fût moins grande qu'autour de Chaplin. Un ivrogne ou un imbécile se mit à le suivre de près, à l'assaillir de familiarités importunes, jusqu'à ce que Debureau, rendu enragé, levât sur lui sa canne, qui était plombé, et, l'abaissant sur la tête du drôle, le tua net. Tout Paris apprit le lendemain avec stupeur que Debureau avait tué un homme. Il fallut la croix et la bannière pour lui éviter la cour d'assises, et, timide et doux de son naturel, le pauvre mouton enragé mourut de chagrin. N'empêche qu'il avait joué à la ville ce Pierrot assassin, si souvent son triomphe aux Funambules [...]. Debureau fut dévoré ce jour-là par Pierrot. Il ne semble pas que Chaplin ait rien à craindre de Charlot » (Thibaudet 1931 (mai), p. 733-734).

non seulement une filiation en termes de jeu d'acteur, mais également la complexe imbrication entre un auteur et sa création.

Si pour certains le jeu de Chaplin doit beaucoup à l'art du mime, il a pour d'autres à voir avec le jeu du clown : Jean Prévost estimera que, même s'il fait de nombreux emprunts à l'art du mime, Charlot-Chaplin a également su conserver « la soudaineté de mouvement de tous les clowns comiques » (**Prévost 1926 (janvier), p. 458**); Jacques de Baroncelli écrira qu'il est « le clown Charlot » (Baroncelli [7 juillet 1926] 1996, p. 159) et Maurice Bardèche et Robert Brasillach écriront, dans la première édition de leur *Histoire du cinéma*, que Charlot-Chaplin « n'était qu'un clown, un peu plus leste que les autres, un peu plus drôle aussi » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 99). Si le jeu de Chaplin trouve son origine dans l'art du mime, l'invention de son personnage s'inspire d'un clown proche parent de l'auguste⁶⁷² :

Pauvre Charlot! On l'aime, on le plaint, et il rend malade de rire. C'est qu'il porte en lui, comme un fardeau dont il ne se délivre une seconde qu'en exigeant de notre joie qu'elle l'aide à le porter, le génie des grands comiques. Il a, comme eux cette imagination exquise qui lui permet de découvrir, non seulement dans chaque incident, mais dans chaque fonction de la vie quotidienne, un prétexte à souffrir un peu, ou beaucoup, à rire de soi beaucoup, ou un peu, en tout cas toujours, et à en voir, sous la splendeur et le charme des apparences, la vanité (**Faure 1921 (mars), p. 661-662**).

Les attributs de Charlot – la canne, la moustache, le chapeau melon, le pantalon flottant, les chaussures trop grandes, les restes de redingote – joints à sa démarche et à ses petits sautilllements nerveux le rattachent à cet auguste et parfont un personnage triste, misérable, solitaire, maladroit et révolté, mais aussi sentimental, enjoué et obstiné. Or Charlot est une

⁶⁷² Tristan Rémy définit comme suit l'auguste : « Il est l'idiote du village, le niais de la noce, le vagabond qu'on pourchasse, le clochard dégingandé, le pochard des lendemains de fêtes, le *tramp* américain; il est un intrus, et, conformément à ses origines de palefrenier hirsute, inacceptable dans un milieu d'artistes. Toutes les entrées clownesques sont construites désormais en fonction de ce personnage, dupé, battu et toujours étonné de l'être » (Rémy, « Clown »). Cette description correspond sur certains points – vagabond, clochard dégingandé, *tramp* – au personnage de Charlot.

créature de l'écran; il pense, pour reprendre les mots d'Élie Faure, cinématographiquement⁶⁷³ et est le « seul type cinématographique » (Beucler 1925 (novembre), p. 632), à la jonction de différentes influences, mais se déployant spécifiquement dans la salle de cinéma.

« Acrobate du lyrisme » (Allard 1919 (décembre), p. 1106) et véritable équilibriste tragico-comique, Charlot-Chaplin n'est pas qu'un *cinémime* : « [I]l ne “joue pas un rôle”. Il conçoit l'univers d'ensemble et le traduit par le moyen du Cinéma. Il imagine le drame. Il le règle. Il le met en scène. Il le met au point » (**Faure 1921 (mars), p. 659**). Il réussit à insuffler une puissance tragique à ces réalités fictives, indissociables d'une permanence comique : il est le créateur « du véritable comique de l'écran » (Fabre 1925 (3 janvier), p. 147), un comique complet et, comme le précisera Albert Thibaudet, moralement pur⁶⁷⁴. Charlot-Chaplin apparaîtra également comme un poète, « un grand poète, un créateur de mythes, de symboles et d'idées, l'accoucheur d'un monde inconnu » (**Faure 1921 (mars), p. 658**)⁶⁷⁵. Lucien Fabre, dans son article « Charlot » publié en 1925 dans *La Revue hebdomadaire*, détaillera ce qui fait la poésie de Charlot-Chaplin en insistant sur l'intuition initiale de cette poésie : « On a bien confusément senti que Chaplin était poète, sans en voir la véritable raison dans ce don de saisir les rapports invisibles; don révélé à nous sous les espèces d'un éclair qui, subitement, déchire

⁶⁷³ Élie Faure reprendra cette idée dans différents textes au sujet de Charlot-Chaplin, notamment dans « **Charlot** » en mars 1921 et dans « **Charlie Chaplin** », en juillet-août 1936.

⁶⁷⁴ « Nous devons à Charlot la source de comique la plus pure qui roule aujourd'hui sur notre pauvre planète. [...] C'est moralement que le comique de Charlot est pur, pur comme le ciel ou le fond du cœur d'un héros, pur de méchanceté, pur de ce minimum d'agression et d'injustice dont nous traînons tous avec nous un lambeau » (**Thibaudet 1931 (mai), p. 730**).

⁶⁷⁵ Pour André Beucler, Charlot-Chaplin est « le seul poète » de l'écran (Beucler 1925 (novembre), p. 632); pour Robert Desnos, il est « moraliste et poète » (**Desnos [5 février 1927] 1992, p. 81**), ainsi que le maître d'autres poètes de l'écran (« Si Malec, Zigoto, Picratt, Ben Turpin, sont des poètes, Charlot leur maître, est un moraliste » (**Desnos 1925 (13 juin), p. 14**)). Pour Jean Cocteau, il sera un « gran[d] poète[e] » (**Cocteau 1930 (9 novembre), p. 6**), à l'égal de Buster Keaton – ce qui, pour Henry Poulaille, apparaîtra une équivalence tout à fait inexacte : « Il [Buster Keaton] sait rester impassible mais des idiots en grand nombre rivaliseraient facilement avec lui, sur ce point, si Keaton n'avait que son masque à opposer à un crétin. [...] Mais nous le mettons à sa place bien après Charlot et leur art est complètement distinct » (**Poulaille 1927, p. 35**).

nos ténèbres intérieures » (Fabre 1925 (3 janvier), p. 169). Il poursuivra en indiquant que Charlot est poète par son ingénuité, par sa fécondité d'invention, son goût de la nature, ses tristesses, ses joies, son isolement; il est poète parce qu'« il s'est construit un univers personnel où il se meut à son aise loin du bruit vain des choses de la terre » (*ibid.*, p. 170).

Cette poésie inhérente à son œuvre distingue les films de Chaplin des productions contemporaines⁶⁷⁶. Elle est aussi ce qui fera dire à de nombreux écrivains de cinéma qu'il est le véritable génie de l'écran : Faure parlera d'« authentique génie » (**Faure 1920 (novembre), p. 65**)⁶⁷⁷; Canudo, de « seul génie véritable » (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**); Desnos rappellera qu'« [i]l est banal de parler de génie à propos de Charlie Chaplin [et qu']il est difficile de ne pas le faire » (**Desnos 1925 (13 juin), p. 14**)⁶⁷⁸; Morand, dans « Une soirée avec Charlot à New York » écrira qu'il est « le seul génie qu'ait jamais produit le monde des images mouvantes » (Morand 1927 (2 juillet), p. 1); Aragon et les surréalistes, dans le manifeste « **Hands off love** » parleront de « la destinée du génie » (**Aragon 1927 (1^{er} octobre), p. 6**); Fondane, dans « **Du muet au parlant** », indiquera que les films de Chaplin ne vieillissent pas et que cette intemporalité s'explique parce que Chaplin est « un génie, une exception, une parenthèse » (**Fondane 1930 (30 avril), p. 145**); Marcel Pagnol rappellera, dans sa première livraison de « **Cinématurgie de Paris** », « l'immense génie de Charlot » (**Pagnol 1933 (15 décembre), p. 5**). Cette qualité exceptionnelle attribuée à Chaplin au fil des années et cela, bien que certains soient parfois déçus par ses films (Robert Desnos à

⁶⁷⁶ « Charlie Chaplin a réellement “découvert” le cinéma. Cela lui fut facile sans doute, mais parce qu'il était poète. Je pense qu'il est inutile d'insister sur ce fait et que depuis longtemps tout le monde a compris la différence qui sépare tous les films de Charlot de presque tous les autres films » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**).

⁶⁷⁷ Philippe Soupault, dans son « **Éloge des dessins animés** », reprendra la formule en disant de Charlie Chaplin qu'il est le « plus authentique génie du cinéma » (**Soupault 1931 (28 février), p. 267**).

⁶⁷⁸ Dans son article « **Charlot solitaire** », Robert Desnos renchérit en rappelant que Charlot-Chaplin domine les autres vedettes de cinéma par son génie et sa moralité (**Desnos [22 juin 1928] 1992, p. 129**).

propos du *Gosse* (1921), Marcel Pagnol au sujet des *Lumières de la ville* (1931)), ne sera pas remise en question. Il restera celui « qui a reçu du ciel le plus beau don du monde » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**) et demeurera pour le public de l'entre-deux-guerres ainsi que pour les écrivains de cinéma, « l'héritier des dieux » (Duhamel [1932] 1959, p. 123)⁶⁷⁹.

Chaplin renouvellera, avec l'aide de son personnage Charlot, le cinéma burlesque en épuisant les situations et leurs ressorts comiques. Son talent se manifestera avec intelligence dans une importante production, ce qui fera dire à Henry Poulaille que « [c]haque fois qu'on se retrouve en face d'un film de Charlot, inmanquablement on se dit : "C'est le meilleur" » (**Poulaille 1927, p. 154**). Mais cette foi aveugle envers le cinéaste et ses créations sera mise à mal par l'exposition de sa vie privée dans les médias. Ainsi, les textes sur Chaplin rappelleront parfois l'impact de la calomnie sur la réputation d'un homme et donneront à voir derrière la dénomination Charlot-Chaplin non seulement un acteur, un créateur, un poète et un génie, mais également un homme malmené par la presse et condamné pour immoralité par une frange du public.

Nous l'avons indiqué : l'année 1927 sera marquante en ce qui concerne les rapports entre Chaplin et la presse. Cette date mettra donc en évidence l'intrusion d'une dimension plus personnelle dans la production textuelle française au sujet de Chaplin. Charensol notera, dans son article « Charlot et Cie », que deux *affaires* animent le milieu du cinéma en cette année 1927 : l'affaire Suarès (« sans grande importance » (Charensol 1927 (19 mars), p. 4)) – sur

⁶⁷⁹ Nous avons montré que l'histoire du cinéma retenait de Georges Duhamel son opposition au septième art. Mais l'expression *héritier des dieux* demeure la meilleure formule pour qualifier la manière avec laquelle fut considéré Charlot-Chaplin à l'époque. Malgré la tonalité moqueuse du chapitre que Duhamel consacre à Charlot dans *Querelles de famille*, l'écrivain ne formule pas d'attaques aussi virulentes à l'égard du cinéma que dans son essai *Scènes de la vie future*. Le texte de Duhamel dénote au contraire une certaine estime pour le personnage de Charlot, sans pour autant démontrer la fascination aveugle partagée par de nombreux contemporains.

laquelle nous reviendrons – et le divorce de Chaplin, qui ternit la réputation du cinéaste et retarde la sortie de son film *Le Cirque* (1928)⁶⁸⁰. Relatant une soirée de détente passée avec Chaplin aux États-Unis, Paul Morand décrira ce moment de quiétude où le cinéaste peut enfin se laisser aller et échapper à ses tracasseries avec la justice : « Tout le jour, il a été la proie de cette broyeuse d'individus qu'est la justice américaine et que n'importe quelle main de femme, même la plus perfide, peut mettre en mouvement » (Morand 1927 (2 juillet), p. 1). L'allusion à Lita Grey est claire : elle est cette *main de femme* qui souhaite, avec l'aide de ses avocats, ruiner Chaplin – elle sera d'ailleurs désignée dans « **Hands off love** » de manière bien plus acerbe, comme étant une *vache*, une *buse* et une *créature stupide*. Morand poursuivra en indiquant que le public puritain se régale des soucis d'un cinéaste qu'il condamne pour son immoralité et ses mœurs soi-disant dépravées – ce qui fera dire à Jean Prévost quelques semaines plus tard que Charlie Chaplin est, en cette année 1927, « battu par le puritanisme américain » (Prévost 1927 (20 août), p. 8). On regrettera en effet que Chaplin soit mis au ban de la société pour ce qui relève de la sphère privée : Robert Desnos s'élèvera contre le fait que l'opinion publique attaque ses mœurs et non son cinéma, « [s]a technique, sa conception de la poésie » (Desnos [29 janvier 1927] 1992, p. 79), et Jean Prévost, dans « **Encore Charlot** » remarquera que trop souvent la presse s'est intéressée à la vie de Chaplin, regrettant cette volonté de faire rejaillir sur l'œuvre la vie de son auteur⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ Le tournage de ce film s'étalera sur deux ans et sera marqué par de nombreuses difficultés : incendie du chapiteau sous lequel se déroule la majeure partie du film, tempête emportant les décors, problèmes avec les tirages, mise sous contrôle judiciaire de ses studios. À cela s'ajouteront les soucis créés par le divorce et les campagnes de presse calomnieuses à l'égard de la personne de Chaplin.

⁶⁸¹ Tout en faisant le procès du mariage et de ses conventions, les signataires de « **Hands off love** » insisteront eux aussi sur la différence entre l'homme et ses créations en tant qu'artiste. Voir **Aragon 1927 (1^{er} octobre)**.

Qu'il soit question de l'acteur, du mime, du clown, du créateur, du poète, du génie ou de l'homme, les allusions à Charlot-Chaplin sont présentes dans la cinéologie de l'entre-deux-guerres comme autant de passages obligés dans un argumentaire en faveur du cinéma. Mais si le rayonnement de cet artiste se manifeste avec force par le biais des propos développés dans les textes des écrivains de cinéma de l'entre-deux-guerres, l'inscription textuelle de la figure de Charlot-Chaplin se déploie aussi à l'aide d'un lexique de l'exagération et des comparaisons qui le placent au cœur d'une illustre généalogie.

Si on fait souvent référence à Charlot-Chaplin pour défendre l'idée que le cinéma est un art (au même titre que la littérature, la peinture ou la musique), pour certains écrivains, ce cinéaste et ses créations doivent être placés aux côtés des grands artistes de ce monde. La comparaison qui aura la plus grande fortune sera celle avec William Shakespeare : Élie Faure la fera dès 1921, dans son premier article sur Charlot, précisant que ce dernier « a le même lyrisme éperdu, mais lucide » (**Faure 1921 (mars), p. 661**)⁶⁸². La comparaison entre le dramaturge anglais et l'homme de cinéma se fera sur un double terrain : celui de l'influence sur un art et sur ses contemporains, mais également sur celui de la création. Comme Shakespeare, Chaplin contribuera à la transformation et à l'épanouissement d'une forme artistique, comme lui, il sera admiré du peuple et des élites, et comme lui encore, il saura manier avec habileté les genres, réussissant à force d'observation à présenter à l'écran « la synthèse de la vie » (Baroncelli [7 juillet 1926] 1996, p. 159).

⁶⁸² La paternité de cette comparaison sera d'ailleurs évoquée par Henry Poulaille dans son ouvrage *Charles Chaplin* : « On a ri quand M. Élie Faure comparant Charlot et Rigadin parla de Shakespeare. [...] On a ri, mais depuis on a été bien obligé de donner raison à Élie Faure. On attendit dix ans cependant » (**Poulaille 1927, p. 27**). En 1936, Faure rappellera qu'il aura été un des premiers à comparer Chaplin à Shakespeare (voir **Faure 1936 (juillet-août)**).

Alexandre Arnoux parlera d'une « grâce tendre et morbide à la Watteau, [d'une] féerie de Shakespeare et de l'âpre naturalisme de Molière » (**Arnoux 1929, p. 79**) pour qualifier Charlot-Chaplin; Robert Desnos le comparera à Charles Baudelaire, autre moraliste de l'amour (**Desnos [29 janvier 1927] 1992**); Henry Poulaille aura recours à des références littéraires allant de Mark Twain à Charles Dickens, en passant par Maxim Gorki et Thomas Hardy⁶⁸³. Encore ici, la peinture, le théâtre et la littérature serviront à décrire le héros populaire qu'est Charlot et à le positionner du côté des arts nobles. Mais Charlot vient du music-hall et du cirque : il sera alors aussi comparé à des acteurs comme Max Linder et à des personnages comme Rigadin. Ces deux groupes marquent la double filiation de Charlot-Chaplin : l'œuvre qui le porte est digne des grands arts et est à appréhender comme une parfaite illustration de l'art cinématographique. Mais l'ancrage de Charlot-Chaplin dans les arts du spectacle lui garantit une affection populaire, faisant de lui, aux yeux des écrivains de cinéma, l'incarnation brillante d'un nouvel art qui saura réconcilier les élites et le public.

B. Chaplin : « la chair et le sang du cinéma »⁶⁸⁴

Si Chaplin est le seul artiste « véritablement et totalement nouveau » (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**), il convient de s'interroger en quoi réside cette nouveauté et quels films la symbolisent aux yeux des écrivains de cinéma. À une époque où la production cinématographique française n'est pas toujours de la meilleure qualité, l'apparition des films

⁶⁸³ D'autres références ponctuent l'ouvrage d'Henry Poulaille, mais celles citées ici inscrivent Charlot-Chaplin dans un ensemble d'auteurs réalistes, ayant bien souvent décrit des conditions de vie difficiles et s'étant penchés sur la pauvreté et la misère – un univers dans lequel évolue (et qui caractérise) le personnage de Charlot.

⁶⁸⁴ Nous reprenons cette expression de Georges Duhamel. Voir Duhamel [1932] 1959, p. 125.

de Charlot à l'écran sortira progressivement le cinéma de sa torpeur. Chaplin renouvellera non seulement le cinéma américain⁶⁸⁵, mais il parviendra à *décrétiniser* le cinéma dans son entier :

Comme à beaucoup, le cinéma de 1921 nous permettait d'espérer. On ne pouvait encore s'étonner de la place si restreinte accordée à celui qu'on appelait en France Charlot, mais il était facile de se rendre compte de l'importance de son rôle. Charlie Chaplin a réellement « décrétinisé » le cinéma. Cela lui fut facile sans doute parce qu'il était poète. Je pense qu'il est inutile d'insister sur ce fait et que depuis longtemps tout le monde a compris la différence qui séparait tous les films de « Charlot » de presque tous les autres (**Soupault 1928 (décembre), s.p.**).

Soupault montre bien que le cinéma du début des années 20 sera annonciateur de renouvellement et que Chaplin sera un des principaux initiateurs de ces changements. En soulignant la supériorité des films de Chaplin sur le reste de la production cinématographique proposée au public, Soupault met aussi de l'avant l'incomparable originalité du cinéaste. Mais cette observation relève bien évidemment d'un parti pris qui, bien que très fortement partagé à l'époque, relègue aux oubliettes d'autres grands noms du cinéma américain comme D. W. Griffith ou Thomas Ince⁶⁸⁶. Malgré tout, cette intime conviction que Chaplin est le génie des temps modernes guidera de nombreux écrivains de cinéma dans leurs réflexions.

Chaplin apparaîtra donc comme une sorte de boussole, aiguillant le cinéma de demain. Avec le développement du parlant, nombreux seront ceux qui s'interrogent sur le sort réservé par le grand cinéaste à cette nouveauté. Pourtant la position de ce dernier sera claire : le parlant détruira ce qui constitue l'essence même du cinéma, c'est-à-dire la beauté, le

⁶⁸⁵ Cette idée est partagée par certains écrivains comme Philippe Soupault qui écrira que « [...] Charlie Chaplin, d'un coup de sa canne, tel un magicien souriant, a su donner au cinéma U.S.A. une extraordinaire vigueur, une incroyable supériorité » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**). Elle est également reprise dans certains essais à tendance historique comme *Panorama du cinéma* de Georges Charensol : « La plus puissante des personnalités qui ont créé de toutes pièces le cinéma américain est bien évidemment Charlie Chaplin » (Charensol 1930, p. 44). Ces deux exemples montrent la porosité et la diffusion de réflexions reconduites d'un type de texte à un autre – un article publié dans une revue de cinéma et un essai aux ambitions historiques –, indistinctement sous la plume d'un écrivain ou d'un critique de cinéma.

⁶⁸⁶ Ces deux cinéastes ne sont pas absents, mais ils sont délaissés par les écrivains de cinéma. Ils sont en effet peu cités et sont loin d'être unanimement présentés comme des *inventeurs* du cinéma.

sex-appeal – que nous avons associé à la photogénie – et la pantomime⁶⁸⁷. Nombreux seront les écrivains à se montrer inquiets quant à l’avenir de Chaplin, s’interrogeant sur la suite que le cinéaste donnera à son art⁶⁸⁸. Mais d’autres observeront que la position de Chaplin est révélatrice de son talent : en 1928, Desnos annoncera que Chaplin reproduit dans ses films non pas la voix, mais plutôt les bruits, ajoutant – et relevant par le fait même le brio du cinéaste – que la chose est « simple comme le génie » (**Desnos [26 juin 1928] 1992, p. 134**); Soupault⁶⁸⁹ et Prévost⁶⁹⁰ noteront l’audace du cinéaste qui osera proposer au public, en 1931, un film muet, *Lumières de la ville*. Ce pied de nez au parlant sera cependant « le Waterloo du film muet » (**Pagnol 1933 (15 décembre), p. 5**) pour Marcel Pagnol qui jugera qu’avec ce film, Chaplin perd définitivement sa bataille contre le parlant.

Au-delà de la place de Chaplin dans la construction d’une histoire du cinéma en train de se faire – et dont il est impossible, comme l’écrit André Beucler, de le dissocier⁶⁹¹ –, quelque chose dans ce cinéma particulier fascinera les spectateurs et leur donnera envie

⁶⁸⁷ Charlie Chaplin expliquera sa position dans un article de Gladys Hall, en mai 1929. Cet article, intitulé « Charlie Chaplin attacks the talkies » reprend d’ailleurs en gros titre le principal argument de Chaplin : « *They [the talkies] rob the screen of its three great essentials : beauty, sex-appeal and pantomime* » (Hall 1929 (mai), p. 28).

⁶⁸⁸ Ce sera le cas d’André Delons, reprenant dans son article « **Incompétence** » les inquiétudes environnantes : « On s’impatiente. Les plus malicieux sont bien contents, les plus indécis interrogent le ciel. Le cinéma parlant commence sa petite carrière. D’aucuns prétendent que voilà Charlie Chaplin bien embarrassé, car il n’a pas de voix, et sans doute autour de lui tout le monde parle. Comment va-t-il s’en tirer? On lui donne du “cas tragique”, on trouve le temps long, on réclame “son prochain film” par un certain nombre d’échos rageurs et mal intentionnés. Qu’attend-il mais qu’attend-il? » (**Delons [15 janvier 1930a] 1995, p. 69**). Benjamin Fondane se posera encore la question en 1933 – « [...] je ne sais plus si, à présent, Chaplin lui-même oserait amener ce bon revenant [le film muet] sur l’écran » (**Fondane 1933, p. 14**) –, alors que Chaplin réalisera à nouveau un film muet en 1936, *Les Temps modernes*.

⁶⁸⁹ « [...] Charlie Chaplin, après trois ans de travail, vient de montrer au public un film MUET, *Les Lumières de la ville*. Les journaux américains, toujours lyriques, affirment que jamais aucun film n’a connu un pareil succès. Les producteurs de films parlants sont, paraît-il, fort inquiets de cette éclatante victoire de l’adversaire le plus acharné des “talkies” » (**Soupault 1931 (28 février), p. 267**).

⁶⁹⁰ « Il l’a intitulé [son film, *Lumières de la ville*] *Pantomime* : c’est de ce titre qu’il veut nommer sa résistance au film parlé ; tout exprimer par le geste reste pour lui la seule raison d’être du cinéma ; mais il fait plus que de résister au parlant : il le caricature avec férocité, dès le lever du rideau » (Prévost 1931 (5 mars), p. 3).

⁶⁹¹ Voir Beucler 1925 (novembre).

d'épouser pleinement ces propositions filmiques. « L'action de Charlot ne s'est pas bornée à libérer le cinéma, à l'inventer, mais encore elle s'est exercée socialement » (**Desnos 1925 (13 juin), p. 14**), écrira Robert Desnos dans son article « **Charlot** ». Ici, Charlot est Chaplin et son action sociale a été de rendre plus qu'acceptables aux yeux des élites et des intellectuels les « grosses farces » (**Desnos 1925 (13 juin), p. 14**) si souvent mises à l'écran (celles mettant en scène les personnages de Malec (Buster Keaton), de Picratt (Al St. John), de Fatty (Roscoe Arbuckle), ou encore de Ben Turpin (Bernard Turpin)). Chaplin aura cependant, aux yeux de Desnos, mais aussi de ses contemporains, complexifié ce comique en développant un burlesque fait de finesse et d'intelligence⁶⁹².

L'ingéniosité du cinéma de Chaplin réside en effet dans sa capacité à renouveler le traditionnel gag visuel qui perturbe non seulement l'ordre des choses, mais qui permet également à l'imagination de transformer le réel. L'art de Chaplin sera, comme l'affirmera Aragon, de « pouss[er] le comique jusqu'à l'absurde et jusqu'au tragique (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 9**). Le personnage de Charlot sera alors fondamental à cette réalisation et permettra à Chaplin d'« élève[r] le burlesque à une hauteur jamais atteinte avant lui, en déterminant ses actions sous l'aspect d'une vision du monde » (Tessé 2007, p. 14). Or, ce personnage reconnaissable par son accoutrement et par sa gestuelle évoluera au fil des productions. Il est donc à noter que le Charlot présenté dans les textes à l'étude correspond à la version perfectionnée du type créé par Chaplin puisque peu de références aux films de la Keystone sont appelées. Pourtant ce Charlot *des premiers temps* qui apparaît dans ces premières séries est assez loin de l'image d'un être plein de poésie : « [...] Charlot a d'abord

⁶⁹² Charlie Chaplin n'est évidemment pas le seul artisan du burlesque américain. L'histoire du cinéma retient, entre autres, les noms de Buster Keaton et de Harold Lloyd, mais pour les écrivains de cinéma qui nous occupent, l'art de Chaplin domine tout le reste.

été un marginal insoumis et libertaire, agressif et violent, obsédé par la satisfaction immédiate de ses désirs [...] » (*ibid.*, p. 13). Ce n'est donc pas l'image d'un être cruel qui est retenue par les écrivains de cinéma, mais plutôt celle d'un homme rempli d'humanité, victime du destin et inadapté au monde moderne (ce qui peut fournir le cadre adéquat à un certain nombre de situations comiques), correspondant surtout au personnage de Charlot des productions Mutual et First National Pictures.

Bien qu'inspiré par certaines représentations de clown et par l'art du mime, Charlot est une création originale spécifiquement créée et pensée pour le cinéma. Il est un personnage authentique et sensible, « [u]n type complet, parfait (synthèse de milliers d'observations) » (**Poulaille 1927, p. 8**). Il possède évidemment des traits distinctifs (physionomie, vêtements, gestes, démarche), mais il se nourrit à même l'homme et son auteur – ce qui fait qu'il ne disparaîtra jamais tout à fait des films de Chaplin⁶⁹³. L'attachement que ressent pour lui le public est tel qu'une brèche apparaîtra dans cette relation avec le film *L'Opinion publique*, (1923) premier film sans Charlot. Ce film fera malgré tout partie des temps forts de la production de Chaplin, présenté comme tel dans les textes que nous avons analysés pour cette étude. Aux côtés de courts métrages produits par la Mutual et la First National Pictures, et des longs métrages de la United Artist, ce film pivot – l'équivalent du *Cuirassé Potemkine* (1925) pour Poulaille – positionnera Chaplin comme véritable auteur de cinéma⁶⁹⁴.

⁶⁹³ Voir « ‘Monsieur Verdoux’ ou le martyr de Charlot » dans Bazin 1972, p. 65-68.

⁶⁹⁴ Certains, comme Jean Prévost, verront en effet *L'Opinion publique* (1923) comme le meilleur exemple du véritable talent de metteur en scène du cinéaste puisqu'il parvient, sans son personnage fétiche, à réaliser un grand film : « [...] ce qu'est avant tout Chaplin, ce n'est pas un acteur, c'est un metteur en scène. Si l'on veut bien le comprendre, il faut l'étudier dans l'œuvre où il a fait exactement ce qu'il a voulu, et où il ne s'est pas montré, pour éviter d'être prisonnier de son propre personnage : c'est *L'Opinion publique*. Là, il a tout soufflé, geste à geste, à ses acteurs, il a imaginé des émotions pour les caractères les plus opposés » (**Prévost 1927 (17 septembre), p. 8**).

Le recours à la citation de films de Chaplin pour appuyer un propos sur le cinéma se réalisera dans différentes configurations textuelles et témoignera de rapports différents à l'œuvre du cinéaste. Certains écrivains témoigneront de l'actualité de Chaplin, portant un regard contemporain sur une œuvre face à laquelle ils n'ont pas encore de prise ni de perspective et d'autres tâcheront d'étudier certains films et d'en expliquer l'importance dans une histoire du cinéma qui se fait. À leurs côtés, de véritables passionnés du cinéaste, comme Robert Desnos, Élie Faure ou Jean Prévost, pour qui Chaplin est une sorte *d'auteur de chevet* constitutif de leur cinéphilie, consacreront plusieurs textes sur certains films spécifiques ou sur le personnage de Charlot. De manière générale, les films de Chaplin seront acclamés par le public de l'époque et retenus par les écrivains de cinéma comme autant de réalisations d'un véritable artiste de l'écran. Mais certains films comme *Charlot voyage* (1917), *Une Vie de chien* (1918), *Le Gosse* (1921), ou encore *La Ruée vers l'or* (1925) seront présentés comme des temps forts, marquant des ruptures et illustrant toujours un peu mieux l'art et le génie du cinéaste.

La sortie de *La Ruée vers l'or* (1925) sur les écrans français, contemporaine des discours étudiés, sera appréhendée par les écrivains de cinéma de l'entre-deux-guerres comme un véritable événement cinématographique. Ce film sera d'ailleurs retenu comme un incontournable du comique anglais. Pour André Beucler, il s'agira d'un « film-synthèse » (Beucler 1925 (novembre), p. 634), rassemblant tout ce qui a pu être exploré par le cinéaste précédemment. L'idée sera également partagée par Élie Faure qui, dans un texte portant un regard rétrospectif sur l'œuvre de Chaplin, écrira que les premiers Charlot, doivent être considérés comme « une série mélodique [qui] devait aboutir, par la complexité croissante des événements et du génie du poète conjugués, aux grandes symphonies d'avant-hier et d'hier »

(Faure 1936 (juillet-août), p. 3) – *La Ruée vers l'or* (1925) étant considérée par Faure comme une de ces *grandes symphonies*. Ce film montrera aussi le génie de l'acteur Chaplin, décrit minutieusement par Jean Prévost dans son essai *Polymnie ou les arts mimiques*⁶⁹⁵, tout en témoignant, pour Alexandre Arnoux, d'une certaine perfection technique⁶⁹⁶. Film à considérer parmi les réalisations « les plus fortes » (Prévost 1927 (20 août), p. 8) de Chaplin, *La Ruée vers l'or* (1925) sera « une œuvre d'une importance capitale qui manquerait à l'humanité » (Charensol 1927 (19 mars), p. 4) si elle n'avait pas été réalisée. L'intensité de cette affirmation (se traduisant par une surenchère lexicale) montre qu'avec ce film, une étape est franchie non seulement dans l'évolution de la filmographie de Chaplin, mais également dans l'histoire du cinéma⁶⁹⁷.

Certains écrivains retiennent des scènes spécifiques comme autant de moments forts du film, révélatrices de « l'homme avec sa mélancolie » (Poulaille 1927, p. 11). La scène du réveillon de Noël, avec sa danse des petits pains, et celles montrant Charlot et Big Jim aux prises avec la faim qui les tenaille (la préparation d'un repas à base de chaussure, les hallucinations de Big Jim imaginant Charlot en poulet) sont alors convoquées comme des manifestations du génie de Chaplin : Jacques de Baroncelli écrira, à propos de l'épisode du réveillon, qu'il s'agit non « pas de la grimace artificielle, de la sécheresse, du rire ou de la douceur sans noblesse [mais] de la vie commentée par une belle sensibilité d'artiste »

⁶⁹⁵ Jean Prévost se penchera, entre autres, dans *Polymnie ou les arts mimiques*, sur l'usage du muscle zygomatique fait par Chaplin pour créer son sourire mélancolique : « Il faut signaler comme tout à fait exceptionnel l'usage qu'a su en faire Chaplin, particulièrement dans la *Ruée vers l'Or* : en faisant jouer ce muscle, le plus mécaniquement, le plus bas possible, et en le faisant revenir très rapidement au point de départ, il obtient son célèbre sourire malheureux, cet effet de politesse excessive mêlée de crainte et de sentiments pénibles, vite oubliés, qui font aux yeux du grand public l'essentiel de son personnage » (Prévost 1929, p. 72).

⁶⁹⁶ Comparant, dans son ouvrage *Cinéma*, le film *Le Cirque* (1928) au reste de la production de Chaplin, Alexandre Arnoux indiquera que le cinéaste a « composé des œuvres d'une perfection technique plus achevée » (Arnoux 1929, p. 76), donnant comme exemple *Le Pèlerin* (1922) et *La Ruée vers l'or* (1925).

⁶⁹⁷ Dans *Panorama du cinéma*, Georges Charensol écrira qu'après *La Ruée vers l'or* (1925) apparaîtront « des œuvres qui, sans lui [le film de Chaplin], n'eussent point vu le jour » (Charensol 1930, p. 40).

(Baroncelli [7 juillet 1926] 1996, p. 159), Prévost considérera le ballet des petits pains comme un *résumé* de tout Charlot⁶⁹⁸ et Élie Faure louera ces scènes dans lesquelles Chaplin parvient à faire rire avec la faim. Symbole renouvelé de la nouveauté et de l'inventivité à l'écran, *La Ruée vers l'or* restera dans les discours de l'époque « l'un des plus beaux livres du monde »⁶⁹⁹ (**Poulaille 1927, p. 177**).

Même si aucune référence ne sera autant diffusée que celle de *La Ruée vers l'or* (1925), d'autres films constitueront des temps forts de la filmographie de Chaplin aux yeux des écrivains et seront convoqués comme exemples appuyant la réflexion. Parmi ces films⁷⁰⁰, nous citerons *Charlot voyage* (1917) qui révèle encore une fois, selon Soupault, un formidable Chaplin acteur et qui représente, avec *Une Vie de Chien* (1918) et *Le Pèlerin* (1922), un de ces films « qui parlent au-delà des images » (**Poulaille 1927, p. 31**). *Une Vie de chien* (1918) sera justement envisagée comme une coupure et un point tournant dans la production de Chaplin, comme un nouveau départ coïncidant avec son arrivée à la First National Pictures. Lucien Fabre écrira à ce sujet qu'une progression entre les premiers Charlots et ce premier film réalisé pour la First National peut être observée. *Charlot soldat* (1918) montrera aussi une progression et fera dire à Louis Delluc que « [c]e film justifie tout ce qu'on peut attendre du cinéma » (**Delluc 1921, p. 62**). Cher au cœur de ceux qui découvriront Charlot au front, ce

⁶⁹⁸ « Le ballet des petits pains, dans la *Ruée vers l'Or*, n'est donc pas une trouvaille de hasard, imitable ou adaptable : elle est une stylisation, un résumé, une abstraction de Charlot : juste au-dessous de ce visage en losange, si sensible et si lumineux, et tout le corps disparu sous la table, les deux petits pains au bout des fourchettes, symbole élégant des célèbres grands souliers, en rappellent les fuites centrifuges, s'essaient gauchement à des gestes compliqués. Si la réussite pour un artiste est de s'exprimer parfaitement soi-même, Charlie Chaplin aura du mal à faire mieux » (**Prévost 1926 (janvier), p. 460**).

⁶⁹⁹ Nous verrons, lorsque nous aborderons dans le détail le livre *Charles Chaplin* d'Henry Poulaille que ce dernier a souvent recours au vocabulaire littéraire pour aborder le cinéma. Écrire que *La Ruée vers l'or* est un des plus beaux livres du monde participe de cet emploi particulier.

⁷⁰⁰ Les citations accompagnant les films convoqués constituent une sélection des formulations que nous avons jugées les plus pertinentes. Les films repérés demeurent néanmoins (sauf mention contraire) cités dans différents textes et, dès lors, peuvent être considérés comme des temps forts de la filmographie de Chaplin, repris comme tels dans la cinéologie de l'entre-deux-guerres.

film fera partie, avec *Charlot apprenti* (1915), *Une Vie de chien* (1918) et *Une Idylle aux champs* (1919) des films désignés par Léon Moussinac comme des *étapes* ponctuant l'histoire du cinéma⁷⁰¹. « [F]antaisi[e] d'une poésie agreste inimitable » (**Arnoux 1929, p. 76**), *Une Idylle aux champs* (1919) sera, pour Poulaille, un conte montrant à l'écran l'homme dans ce qu'il a de plus universel. Il sera aussi un film fétiche pour d'autres écrivains, un des préférés de Robert Desnos (avec *Charlot fait une cure* (1917) et *Charlot s'évade* (1917)) et l'exemple parfait, pour Élie Faure, de la filiation entre Shakespeare et Chaplin :

Il répond [le nom de Shakespeare] parfaitement à l'impression d'ivresse divine que, dans une *Idylle aux champs*, par exemple, Charlot me fait éprouver, à cet art prodigieux de profondeur mélancolique et de fantaisie mêlées qui court, grandit, décroît, repart comme une flamme portant, à chaque cime sinueuse qu'elle promène en ondoyant, l'essence même de la vie spirituelle du monde, cette mystérieuse lueur à la faveur de qui nous entrevoyons que notre rire est une conquête sur notre impitoyable clairvoyance, que notre joie est le sentiment d'une éternité certaine imposée par nous au néant, et qu'un farfadet, un lutin, un gnome qui danse dans un paysage de Corot où le privilège de rêver précipite celui qui souffre, porte Dieu même dans son cœur (**Faure 1920 (novembre), p. 65**).

Le Pèlerin (1922), réalisé après *Le Gosse* (1921), apparaîtra comme un retour vers un comique plus familier pour le public, témoignant toujours « d'un esprit d'invention merveilleux » (**Desnos 1925 (28 mars), p. 14**), mais s'éloignant du sentimentalisme qu'on avait reproché à Chaplin avec *Le Gosse* (1921). Ce film marque en effet un déplacement du comique vers ce que Robert Desnos désigne comme étant de la *sensiblerie*. Film décevant pour Desnos, il sera pour l'écrivain bien en deçà de ce que le public est en droit d'attendre de

⁷⁰¹ Léon Moussinac, dans *Naissance du cinéma*, relève dix-huit films qu'il présente comme des étapes dans la constitution de l'art cinématographique et de son histoire. Parmi ces films figurent les quatre films de Chaplin cités précédemment, mais également *Les Proscrits* de Victor Sjöström (1917), *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene, ou encore *Cœur fidèle* de Jean Epstein (1923).

Chaplin⁷⁰². André Beucler et Lucien Fabre concéderont également qu'il s'agit d'un Charlot moins trépidant et moins léger que les autres : « [...] ce beau film, dont certains passages et la fin ont des allures de chef-d'œuvre, est gâté par ce que je ne puis qualifier autrement que d'erreur » (Fabre 1925 (3 janvier), p. 167). Henri Poulaille, sans pour autant épouser complètement cette critique, rappellera dans son ouvrage consacré à Chaplin, qu'on a reproché au *Gosse* (1921) d'être chargé de sentimentalisme et de morale.

Premier film sans Charlot (Chaplin apparaîtra quelques secondes dans le film, comme porteur dans une gare⁷⁰³), *L'Opinion publique* (1923) représentera pour Prévost un des grands moments du cinéma de Chaplin⁷⁰⁴ et sera considéré par Poulaille comme « la plus parfaite réalisation de l'écran » (**Poulaille 1927, p. 163**). Avec ce film, Chaplin proposera en effet autre chose en se détachant de la comédie, en renversant les stéréotypes et en explorant de nouvelles propositions de mise en scène. Malheureusement, malgré des critiques enthousiastes, le public ne suivra pas et l'exploitation de ce premier film pour la United Artist s'avérera décevante. Cette prise de risque sera reconduite en 1931 avec *Les Lumières de la ville*, alors que Chaplin proposera, en plein essor du parlant, un film muet. Soupault, Prévost et Pagnol – nous l'avons vu – citeront ce film à différentes reprises, le présentant soit comme le symbole du talent de Chaplin, soit comme le signe d'une défaite face au parlant. Certains,

⁷⁰² « Il semble que la guerre ait éveillé chez ceux qu'on imaginait ainsi que de rudes cavaliers ou de flegmatiques banquiers au cœur de mustang cette sentimentalité qui paraissait la caractéristique des races affaiblies. Le résultat fut *The Kid* avec Jackie Coogan, petit garçon sans grand intérêt, et le renoncement de Charlie Chaplin aux scénarios comiques jugés sans doute inférieurs. À l'heure actuelle il semble qu'on ait plus à attendre d'Harold Lloyd et de Fatty » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 24**).

⁷⁰³ Charlie Chaplin, conscient de la nouveauté de cette absence, inclura au tout début de son film un carton annonçant qu'il n'y apparaîtra pas. Il précisera également que ce film constitue le premier drame qu'il a lui-même écrit et porté à l'écran.

⁷⁰⁴ Pour Prévost, ce film a une importance particulière et sera régulièrement cité dans ses textes à tendance essayistique, mais également dans ses critiques. Adolphe Menjou, qui y tiendra le rôle de Pierre Revel, sera souvent présenté par Prévost comme un exemple de jeu, aux côtés de John Barrymore et d'Emil Jannings, tous trois étant non seulement des références régulières dans ses articles, mais des *étalons* en fonction desquels le jeu d'un acteur doit être évalué.

comme Albert Thibaudet⁷⁰⁵, rappelleront également l'enthousiasme avec lequel le film fut reçu lors du tour du monde entrepris par Chaplin pour le présenter.

Aux côtés de ces citations qui témoignent non seulement de l'attachement du public pour les films de Chaplin, mais également de la place qu'il occupe dans une réflexion plus détaillée sur le sens et l'avenir du cinéma, un recours plus personnel à la référence filmique est utilisé chez certains écrivains. Ainsi, pour Louis Delluc, un film de la série Essanay, *Charlot marin* (1915) constituera l'exemple par excellence de la photogénie à l'écran :

La mer = photogénie.
Un bateau = photogénie.
Le pont du bateau = photogénie.
Les outils de la navigation = photogénie.
Un marin = photogénie.
Charlie marin = photogénie (celle de tout le monde et la sienne par-dessus le marché).
Charlot marin : UN FILM (Delluc 1921, p. 39-40).

Dans un style télégraphique, Delluc montrera à son lecteur que la photogénie de ce film est apparente non seulement dans les traits de Charlot, mais également dans les objets, les lieux et les espaces. Alors qu'il traitera ailleurs plus longuement de la centralité de la notion de photogénie pour définir le cinéma⁷⁰⁶, il donnera ici un exemple concret, permettant au lecteur de visualiser ce qui est entendu comme photogénique. Alexandre Arnoux aura recours lui aussi à un titre de la filmographie de Chaplin quelque peu délaissé, mais central à ses yeux : *Le Cirque* (1928). Ce film servira alors d'argument central au chapitre qu'il consacrera à Chaplin dans son essai *Cinéma*. Pour Arnoux, tout Chaplin est dans ce film – et non dans *La Ruée vers l'or* (1925), comme le clament de nombreux écrivains :

⁷⁰⁵ « La popularité de Charlot, les marques que vient de lui en donner l'Europe, ont ému la bile de quelques censeurs. Dieu nous garde de censurer dans leur chœur! Nous devons à Charlot la source de comique la plus pure qui roule aujourd'hui sur notre pauvre planète » (Thibaudet 1931 (mai), p. 730).

⁷⁰⁶ Cette notion constitutive d'une définition du cinéma a été étudiée dans le chapitre 10 : Définir le cinéma. Nous rappelons que Louis Delluc l'étudiera dans le détail dans son essai *Photogénie* (1920).

Charlot a, je pense, composé des œuvres d'une perfection technique plus achevée, le *Pèlerin*, la *Ruée vers l'Or*, des bouffonneries mieux conduites, *Une Vie de chien*, des fantaisies d'une poésie agreste inimitable, où se joue l'âme de la danse et la légèreté d'Ariel, *Idylle aux champs*, mais jamais sans doute il ne s'est montré à nous dans une franchise plus totale, un dénuement plus absolu. Le voici à l'état pur, son masque à lignes droites et sa silhouette qui ne comporte que des courbes, ses yeux habiles à discerner ce qui fera son malheur, ses jambes gauches et si rapides à l'y porter, sa méconnaissance absolue de la réalité des conséquences de ses actes, sa vieille expérience de la douleur qui le prévient et l'empêche de l'éviter, son cœur enfin où vivent les vieux songes humains et les plus saugrenus, les plus baroques, les plus riches de lyrisme, de ridicule et de tourments (**Arnoux 1929, p. 76**).

Cet attachement pour *Le Cirque* (1928) sous-entend des attentes particulières à l'égard du cinéma. Aux yeux d'Arnoux, la virtuosité technique et le parachèvement du comique sont secondaires par rapport à l'authenticité qui peut se dégager de l'écran. Et ce sont ces mêmes authenticité et simplicité – apparentes – qui donneront sa force et sa poésie à un film très personnel, réalisé dans la tourmente.

Si Chaplin est, pour beaucoup, l'essence même du cinéma, il sera aussi garant de son avenir. Il sera le virtuose d'un septième art à construire et apparaîtra, avec certains films, comme le maître d'un cinéma, qui malgré sa jeunesse, doit déjà être rénové :

« Le cinéma, seule école de cinéma, méditez ce programme. C'est là que vous trouverez les matériaux utiles, mais à condition de les discerner. Cette nouveauté n'est pas si présomptueuse : Charlie Chaplin remplit les conditions que je voudrais voir exiger. S'il vous faut un modèle, inspirez-vous de lui » (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 9**).

C. Charlot, notre ami, notre frère

Si Chaplin apparaît, en tant qu'acteur et cinéaste, comme un modèle à suivre, il sera aussi souvent présenté comme une personnalité particulièrement appréciée. Non seulement personnifiera-t-il l'artiste complet, héros moderne et maître à penser, mais il sera aussi un complice accompagnant un public qui ne cessera de le chérir et de l'admirer. Cette proximité

se manifestera de différentes manières dans les textes, entre autres par l'utilisation du diminutif familial Charlot. Bien que représentant un personnage joué à l'écran par Chaplin, il deviendra un double de son auteur qu'affectionnera toujours le public. La confusion entre le personnage et son créateur sera donc tributaire, sur le plan de la dénomination, de cette affection : parler de Charlot équivaut à parler de Charlie, un ami, un proche, quelqu'un de connu et de fréquenté dans l'intimité. Bien que l'illusion soit entretenue par la préoccupation de Chaplin pour son public et par l'exposition de sa vie privée dans la presse, certains textes donneront l'impression d'une relation personnelle entre le cinéaste et un auteur, et témoigneront d'une bienveillance sans cesse reconduite à l'égard de Chaplin.

Cette proximité, au-delà de la seule dénomination, se manifestera par d'autres marques lexicales. Ainsi, pour Desnos, Prévost et Faure⁷⁰⁷, Chaplin sera un ami et un frère – Desnos poussera plus loin la familiarité en parlant du « procès de Charlie » (**Desnos [29 janvier 1927] 1992, p. 79**) lors de son divorce avec Lita Grey. Dans le même contexte, les signataires du texte-manifeste « **Hands off love** » se présenteront comme les serviteurs de Chaplin et le remercieront d'être ce génie capable de montrer au monde entier les « grandes réalités de l'homme » (**Aragon 1927 (1^{er} octobre), p. 6**). Ce texte se termine également par une apostrophe à Chaplin, accentuant la complicité unissant les auteurs et le cinéaste⁷⁰⁸. Ce type d'adresse directe sera utilisé en guise de conclusion dans d'autres textes comme dans la partie « Amour de Charlot » du *Cinématographe vu de l'Etna* de Jean Epstein. Ce dernier,

⁷⁰⁷ Robert Desnos, dans son article « **Charlot solitaire** » parlera de Charlot comme de « notre ami » (**Desnos [22 juin 1928] 1992, p. 129**); Élie Faure, dans l'article « **Charlot** » de l'automne 1936 désignera Charlot comme étant « mon frère, notre frère » (**Faure 1936 (octobre), p. 2**); Jean Prévost, à propos du livre d'Édouard Ramond sur Chaplin, soulignera que l'ouvrage parvient à « révéler Chaplin à ses spectateurs, comme un ami et comme un frère » (Prévost 1927 (20 août), p. 8).

⁷⁰⁸ « Merci à vous par delà [*sic*] la victime. Nous vous crions merci, nous sommes vos serviteurs » (**Aragon 1927 (1^{er} octobre), p. 6**).

dans un texte où il rappelle sa découverte et son amour pour Charlot, s'adressera à l'artiste comme à un souverain adulé d'un royaume de doux chagrins : « Votre peuple, beau roi, n'est pas de critiques qui vous admirent. Nous sommes, prince pitoyable d'un conte en Celluloïd, trois cents millions qui aimons votre cœur en nage des exigences de la passion » (**Epstein [1926] 1974, p. 152**)⁷⁰⁹. Mais cette interpellation du sujet place Epstein dans une double posture : celle de l'écrivain s'adressant à l'objet de ses réflexions et celle de spectateur, à laquelle Epstein s'associe, s'incluant dans ce vaste *trois cents millions* de témoins de la grandeur d'un cinéaste et de ses créations. Élie Faure, dans son article « **Charlot** », en singularisant son adresse à Charlot, se rapprochera de son sujet et lui parlera comme à un proche ami qui demande à être rassuré :

Ne remonte donc pas au ciel, petit lutin sautillant et candide, venu parmi nous pour nous révéler en dansant les vraies profondeurs de l'esprit. Reste au milieu de nous, en frère douloureux, mais sage, ô toi qui seul entre les hommes d'aujourd'hui, parmi les drames continus qui nous accablent, arrachent l'enfant à la mère, l'amante à l'amant, la certitude à l'intelligence, la confiance au cœur, as su trouver, sans jamais desserrer les dents, le geste qui délivre la joie et le regard qui ouvre la source des pleurs. Nous avons tous besoin de toi. Je suis sûr que tu souffres de savoir si périssable le langage que tu parles et dont, après vingt ans à peine, les signes s'effacent déjà sur tous les écrans des deux mondes. Ne souffre pas, Charlie Chaplin, mon frère, notre frère. Tu as si puissamment travaillé à développer la raison vivante de l'homme que tu as marqué pour toujours ses déterminations à venir, même si tu disparaissais tout à fait. Tu ne seras pas oublié. Il est des prophètes muets dont l'action fait encore battre nos cœurs après de longs siècles, bien qu'ils ne soient plus qu'un nom que nos mémoires ont peine à retenir. Tu es de cette race-là, qui est la plus haute. Reste avec nous. L'éternité t'est promise parce que tu aimes les hommes, et peut-être surtout, parmi les hommes, ceux qui te font le plus de mal (**Faure 1936 (1^{er} octobre), p. 2**).

Faure parlera de Chaplin comme d'un frère, un frère parmi les hommes, un homme parmi les siens, dont la présence est indispensable et qui a su et saura laisser une trace indélébile dans le

⁷⁰⁹ Les figures métaphoriques (*beau roi, conte de celluloïd*) et oxymorique (*prince pitoyable*) participent à ces effets de grandeur souveraine et présentent un personnage – le Charlot se cachant derrière ce *prince pitoyable* – provoquant sympathie et attendrissement chez le public.

cœur de ses contemporains. « Nous avons tous besoin de toi », écrit-il, montrant ainsi non seulement la dépendance artistique s’instaurant entre le public et le cinéaste, mais également la nécessité d’une relation qui permet aux hommes de devenir meilleurs. Tous ces types de rapprochements, soulignant des amitiés ou des relations fictives, illustreront des filiations personnelles ou imaginées par des écrivains spectateurs qui trouveront dans les films de Chaplin des consolations, des moments d’évasion et les échos de leurs désirs de liberté.

À leurs côtés, certains moments de véritables échanges seront parfois consignés comme dans « Une soirée avec Charlot à New York » où Paul Morand relate avec une certaine fantaisie⁷¹⁰ une soirée passée en la compagnie de Chaplin au cours de laquelle une projection surprise de quelques films (*Une Vie de chien* (1918), *Charlot voyage* (1917)⁷¹¹, *La Cure* (1917)) sera organisée par Ralph Barton, un illustrateur américain très proche de Chaplin. Dans son *Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage)*, Jean Cocteau consacrera quelques pages à sa rencontre fortuite, en 1936, avec Chaplin sur un cargo sillonnant les mers de Chine⁷¹². Les deux hommes discuteront des films et des projets de Chaplin (le *Napoléon* jamais réalisé du cinéaste, le film qu’il souhaite réaliser à Bali avec Paulette Goddard qui l’accompagne) et parviendront à échanger malgré la barrière de la langue. Au final, ce sont deux poètes qui se croisent et se retrouvent : « Notre rencontre n’était pas seulement la rencontre de deux artistes curieux l’un de l’autre. Ce furent des amis fraternels qui se retrouvaient et qui se comprirent » (Cocteau [1937] 1983, p. 158-159). Malgré la brièveté de cet échange, l’amitié et la fraternité seront au rendez-vous. Cette construction prenant sa

⁷¹⁰ Paul Morand imaginera brièvement comment Charlie Chaplin parvient à échapper et à fuir la justice, dans un récit mettant en scène un personnage ressemblant en tous points à Charlot.

⁷¹¹ Dans le texte de Paul Morand, ce film est désigné sous le titre *L’Émigrant*.

⁷¹² Cette rencontre sera, dans un premier temps, publiée dans *Paris-Soir* (22 août 1936) avant d’être reprise dans le livre *Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage)*, publié un an plus tard.

source dans la réalité inscrira donc l'image de Chaplin perçue par Cocteau dans la continuité de celles rendant compte d'une filiation imaginaire entre le créateur et son public.

Chaplin se révélera un fidèle compagnon de route guidant certains écrivains de cinéma dans leur réflexion et dans leur pratique cinéphile : il sera aimé parce qu'il fait rire avec intelligence, parce qu'il donne à voir ce qui anime l'homme moderne et parce qu'il façonne et perfectionne l'art cinématographique. Mais cette rencontre entre le créateur et son public se fera, pour certains, dans des circonstances dramatiques et sera alors marquée par un besoin d'évasion et d'abandon. Des écrivains comme Blaise Cendrars ou Élie Faure découvriront Charlot pendant la guerre, lors de leur permission. « [...] [C]et homme nous apportait une libération qui paraissait surnaturelle » (**Faure 1936 (juillet-août), p. 3**), se rappellera Élie Faure en 1936. La naissance de Charlot se fera donc dans les tranchées, avec des soldats qui ramèneront de l'arrière les histoires vues et revues sur les écrans :

Charlot est né au Front. Jamais je n'oublierai la première fois quand j'ai entendu parler de lui. C'était au Bois de la Vache, par une soirée d'automne, pluvieuse et détrempée. Nous pataugions dans la boue, en sentinelles perdues, dans un entonnoir de mine qui se remplissait d'eau, quand Garnier, dit Chaude-Pisse, vint nous rejoindre, retour de permission. C'était en 1915. Garnier était le premier permissionnaire de notre demi-section de hardis patrouilleurs. Il radinait tout droit de Paris. Toute la nuit il ne nous parla que de Charlot. Qui ça, Charlot? Garnier était plein comme une bourrique. Je crus que Charlot était une espèce de frangin à lui. Et il nous fit bien rigoler avec ses histoires (Cendrars 1926 (31 décembre), p. 215).

Cendrars donnera une dimension plus personnelle à cette rencontre, indiquant dans la suite de son article publié en 1926 dans le numéro spécial sur Charlot des *Chroniques du jour* qu'il reconnaîtra sur l'écran « le petit étudiant pauvre dont [il] partageai[t] la misérable chambre, à

Londres, vers 1911 [...]» (*ibid.*)⁷¹³. Vraie ou fausse⁷¹⁴, cette affirmation rattachera la découverte faite au front à une rencontre antérieure, faite dans la vie civile, faisant passer la figure de Charlot du souvenir collectif à la mémoire personnelle.

Le motif de la *première fois*, de la *première rencontre* sera souvent un passage obligé des textes sur le cinéma. À ce titre, le premier Charlot ne fait pas exception. Pour Cendrars, ce sera en 1915, lors d'une permission à Paris⁷¹⁵; pour Faure, ce sera aussi lors d'une permission dans la capitale française, dans une petite salle passage des Panoramas⁷¹⁶. Pour le premier, il ne s'agira pas tant de découvrir le cinéma, mais plutôt de reconnaître à l'écran une connaissance surgissant du passé; pour Faure, ce sera la vraie première fois, la découverte du cinéma simultanée avec la rencontre avec Charlot, c'est-à-dire avec un personnage et un cinéaste centraux de sa cinéphilie. Ce motif sera repris dans d'autres textes⁷¹⁷, mais ne sera pas toujours conforme à la réalité. Ainsi, Lucien Fabre, dans son article, « Charlot » se rappellera avoir vu son premier Charlot en 1913 : « Je me rappellerai toujours son premier film; je le vis à l'automne de 1913, au théâtre Marigny où j'étais entré par hasard. Il était inconnu, il était

⁷¹³ Nous soulignons que dans la version originale de 1926, Blaise Cendrars date de 1911 sa co-habitation avec Charlie Chaplin. Cependant, dans la réédition en 2005 chez Denoël de l'article « La naissance de Charlot », la date 1909 est retenue. Voir Cendrars 2005, p. 125.

⁷¹⁴ Voir Masson 1985.

⁷¹⁵ « Un jour, ce fut enfin mon tour de partir en perme. J'arrivais à Paris. [...] Après avoir salué la Tour Eiffel, je me précipitai dans un petit ciné de la Place Pigalle. Je vis Charlot » (Cendrars 1926 (31 décembre), p. 215).

⁷¹⁶ « C'est là que je vis pour la première fois "La Cure", "L'Idylle aux champs", "La Vie de Chien" [...] » (**Faure 1936 (juillet-août), p. 3**).

⁷¹⁷ Par exemple, on retrouve ce motif chez Jean Epstein : « En Angleterre – août 1914 – je vis un premier film de lui. À trop rire tout entier, j'essuyais les remarques désobligeantes de mes voisins. [...] Alors Charlot était souvent ivre et toujours grossier. Il n'était pas très honnête, non plus courageux, ni bien adroit. Il était rageur, sournois et sensuel. [...] Le hoquet d'ivresse troublait les méditations sentimentales. L'amour au cœur, un amour de voyou à aussitôt soulever les jupes, et les coups de maillet à la tête réglaiement ces suites d'évanouissements. Il y avait pas mal de morts d'hommes et une bouteille de whisky brisée. Il n'y avait pas de pitié, ni d'héroïsme. Il y avait des noyades et des trahisons, de vilains marchés où tout le monde était dupe, des combines manquées, la raison du plus fort, des propriétaires de belles femmes trop costauds, des baisers où Charlot abordait knock-out. Il y avait le malheur » (**Epstein [1926] 1974, p. 151**). Ce Charlot de la première fois, contrairement à celui rencontré dans la plupart des textes analysés, est pour Epstein, le Charlot de la Keystone, ce personnage cruel et dur qui cédera rapidement la place à un Charlot « moins malheureux et beaucoup plus triste » (*ibid.*).

irrésistible, il n’y avait pas cinquante personnes qui riaient » (Fabre 1925, p. 149). Cette inflation cinéphilique (les premiers films de Chaplin ayant été réalisés en 1914) créera une mémoire erronée du cinéma reconduite entre autres, chez Henri Poulaille. Ce dernier fera en effet remonter les débuts de Chaplin à la Keystone en 1912 ou en 1913⁷¹⁸; 1912 sera également l’année retenue par Bardèche et Brasillach pour marquer les débuts de Chaplin à l’écran⁷¹⁹. Or le premier ouvrage en français portant sur Chaplin, *Charlot* de Louis Delluc, était à ce titre beaucoup plus précis : l’écrivain y indique que la Keystone engage Chaplin en 1913 ou 1914 et que les films produits par les studios de Mack Sennett envahissent les écrans en 1915. Ces dates se rapprochent en effet un peu plus de la réalité : Chaplin débutera à l’écran en 1914 et ses films pénétreront le marché français en 1915. Mais ces erreurs montrent aussi une histoire du cinéma en train de se faire, à la recherche de sa propre matière et reposant bien souvent sur des souvenirs⁷²⁰.

Si cette première rencontre avec Chaplin s’avère pour certains un moment mémorable de l’entrée en cinéma, pour d’autres, cette complicité n’existera jamais et la magie qu’opère Chaplin sur le public ne fonctionnera pas. Mais même si ces voix seront peu nombreuses, quelques-unes résonneront un peu plus fort et leurs arguments seront relayés dans d’autres textes – pour généralement être contestés. Ainsi, les propos au sujet de Chaplin formulés en 1926 par André Suarès seront parmi les plus repris et décriés. Son article « Il n’y a pas de femmes clown, vous êtes-vous demandé pourquoi? », publié dans *Comœdia* en juillet 1926,

⁷¹⁸ Dans un tableau présentant une chronologie des films de Chaplin, Henry Poulaille date les films produits à la Keystone de 1912 et ceux à Essanay, de 1913 à 1915. Or il écrira dans le premier chapitre de son ouvrage biographique que « Charlot naquit à la Keystone, en 1913 » (**Poulaille 1927, p. 1**).

⁷¹⁹ « En 1912, Charlot débuta à l’écran » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 98).

⁷²⁰ Voir Gauthier 2013, p. 238-243.

tente d'expliquer, par un commentaire empreint de misogynie⁷²¹, pourquoi les femmes ne peuvent être des clowns et pourquoi Charlot n'est pas drôle : « Je l'avoue : Charlot m'assomme. Je ne ris de ce niais et de sa grimace sentimentale que pour échapper à l'ennui. Il est bien le héros de l'épouvantable Amérique. [...] Ce cœur ignoble de Charlot, je voudrais bien l'écraser comme une punaise » (Suarès 1926 (3 juillet), p. 1). Cette affirmation – qui constitue l'essentiel de la charge de Suarès à l'égard de Charlot – deviendra, pour reprendre les mots de Georges Charensol, le cœur d'une des deux affaires Charlot⁷²² qui agiteront les années 1926-1927 et dont les publications de l'époque témoigneront.

Ce qui est présenté comme une opinion sera néanmoins repris comme une véritable attaque contre ce frère qu'est Charlot-Chaplin. Jacques de Baroncelli, dans « Ce cœur ignoble de Charlot », répondra à Suarès en écrivant être navré et révolté par l'hostilité et l'aveuglement de l'écrivain devant une figure qui représente « un des plus étonnants artistes de ce temps » (Baroncelli [7 juillet 1926] 1996, p. 159). Mais en août 1926, Francis Carco, dans un entretien qu'il accordera à Frédéric Lefèvre au sujet du *Roman de François Villon*, réitérera son support à Suarès : « [...] André Suarès qui a osé déclarer récemment en tête de *Comœdia* qu'il n'aimait pas Charlot. Ah! que je le comprends! [...] J'ai parlé de Charlot incidemment à propos de Suarès, que j'étais avec lui, que je l'approuvais. C'est tout »

⁷²¹ « Jusqu'ici, jamais femme ne fut clown. L'art du clown est fondé sur le pouvoir d'être spectateur à soi-même et la faculté de faire rire ou rire franchement de soi. Non pas avec une complaisance qui mêle au rire son triple poids d'encens. Être capable de se tourner en ridicule, de se bafouer même, rien n'est plus loin de la femme. Elle n'est jamais assez libre » (Suarès 1926 (3 juillet), p. 1). Cette misogynie du propos sera d'ailleurs reprochée par Jacques de Baroncelli qui, dans son article « Ce cœur ignoble de Charlot », précisera que Suarès fait preuve d'une mauvaise connaissance de son époque puisqu'il fait reposer son argumentaire sur une erreur : il y a bel et bien des femmes clowns – les Tomboys de l'Alhambra et Miss Loulou de Medrano.

⁷²² « On sait, en effet, qu'il y a actuellement deux "affaires" Charlot, l'une sans grande importance, a été soulevée par M. André Suarès : "Ce cœur ignoble de Charlot, je voudrais l'écraser comme une punaise..." avait-il écrit dans *Comœdia*, et cette phrase avait déchaîné quelque tumulte. M. Suarès a répliqué avec véhémence aux amis de Chaplin. On peut considérer l'incident comme clos.//Ce qui, hélas! n'est pas clos, c'est la campagne entreprise aux États-Unis contre Charlie Chaplin à la suite de certains événements d'un caractère cependant strictement privé » (Charensol 1927 (19 mars), p. 4).

(Lefèvre 1926 (14 août), p. 2). D'autres, comme Robert Desnos⁷²³ ou Jean Tédesco, citeront encore le nom de Suarès comme le symbole de l'opposition à Chaplin : « André Suarès, dont les vigoureuses attaques contre Charlie Chaplin ne sont pas oubliées, vient de renouveler son offensive littéraire en première page de *Comœdia* » (Tédesco 1927 (15 janvier-1^{er} février), p. 9). Les différentes critiques formulées par Suarès devront donc être contrées et pour quelques écrivains, en ce milieu des années 20, il importera non seulement de défendre Chaplin face à la calomnie, mais également de le défendre au nom de l'art et du cinéma⁷²⁴.

D. Deux temps forts de l'actualité éditoriale sur Chaplin en France

Deux publications viendront consolider, en France, la place de Chaplin dans l'histoire du cinéma et dans les discours la supportant : la publication, en 1921, du livre *Charlot* de Louis Delluc, et en 1927, la sortie de *Charles Chaplin* d'Henry Poulaille. Chaque ouvrage proposera un état des lieux de la filmographie de Chaplin et les deux auteurs tenteront de proposer des explications détaillées de certains films, entre critique et analyse, cherchant ainsi à saisir l'essence même du travail du cinéaste.

⁷²³ Dans « **Charlot devant les puritains** », Robert Desnos interpellera André Suarès : « M. Suarès reprochera-t-il encore à Charlot son rire qui est l'expression de son désespoir de joueur honnête battu par des tricheurs » (**Desnos [29 janvier 1927] 1992, p. 79**).

⁷²⁴ Nous rappelons que le numéro spécial des *Chroniques du jour* de décembre 1926 dirigé par Henry Poulaille se voulait entre autres, une prise de position vis-à-vis des propos d'André Suarès et de Francis Carco. Par ailleurs, les déclarations de ces derniers étaient reprises dans le numéro.

1. *Charlot* (1921, Louis Delluc)

En 1921, Delluc publiera, aux éditions de Brunhoff, ce qui est présenté comme le premier livre sur Chaplin. Les publicités en faisant la promotion dans les pages de *Cinéa*⁷²⁵ feront la part belle aux superlatifs, mettant en permanence l'accent sur le caractère indispensable d'un tel ouvrage : « “Charlot”. Un volume important »⁷²⁶, « le premier volume sur Charlie Chaplin. Le plus varié, le plus amusant, le mieux illustré, le plus complet, toute une vie, tout un roman »⁷²⁷, « le livre qu'il faut avoir lu »⁷²⁸, etc. L'ouvrage de Delluc se voudra en effet le portrait de « l'homme le plus célèbre du monde » (**Delluc 1921, p. 20**), alternant réflexions sur son art, sa vie, ses films et son approche du cinéma. La composition du livre en sept parties (inégaux) suggère une alternance de points de vue puisqu'il est constitué d'un bricolage entre morceaux originaux, reprises de textes de Delluc et ajouts de propos tenus par Chaplin et des proches. Des textes parus dans *Paris-Midi*, dans *Cinéa* et dans *Comœdia illustré* sont ainsi combinés à des réflexions originales sur le sujet et de nombreuses photographies (des photographies de tournage et des photographies de plateau) commentées accompagneront le fil de la réflexion⁷²⁹.

Jean-Louis Croze, dans une critique rédigée pour *Comœdia* et reprise comme encart publicitaire dans *Cinéa*, détaille les postures adoptées par Delluc : à la fois historien, critique,

⁷²⁵ Rappelons que la revue de cinéma spécialisée *Cinéa* a été fondée par Louis Delluc en 1921.

⁷²⁶ Annonce publicitaire parue dans le n° 20 de *Cinéa*, le 23 septembre 1921.

⁷²⁷ Annonce publicitaire parue dans le n° 23 de *Cinéa*, le 14 octobre 1921.

⁷²⁸ Annonce publicitaire parue dans le n° 30 de *Cinéa*, le 2 décembre 1921.

⁷²⁹ À ce niveau, il est à noter des différences majeures entre l'édition de Brunhoff et sa reprise dans les œuvres complètes de Delluc (voir Delluc 1985). Les photographies et les commentaires présentés dans la première édition de 1921 seront supprimés de l'édition de 1985; certaines photographies y seront reprises, mais la plupart disparaîtra pour faire la place à de nouvelles. De plus, elles ne ponctueront plus le texte – comme dans l'édition de 1921 – mais seront rassemblées entre la critique de *Charlot joue Carmen* et *Charlot chef de rayon* (c'est-à-dire en plein milieu du texte). Ainsi, le complément que constituaient ce support iconographique et les commentaires y étant associés disparaissent complètement.

admirateur et journaliste, Delluc donnera à lire une biographie de Chaplin « tel qu'il est, tel qu'il s'est vu et tel qu'il se raconte »⁷³⁰. Cette ambition est entre autres réalisée par l'adoption d'une multitude de points de vue. La perspective historique donne des repères clairs sur la vie et la carrière de Chaplin (date de naissance, débuts à la Keystone, filmographie Mutual et Essanay complète, etc.) et l'inscrit dans un ensemble plus vaste montrant l'intégration du cinéma à la sphère culturelle. Chaque film présenté est accompagné d'un commentaire critique, prenant parfois en compte le jeu des acteurs, des éléments de mise en scène, des caractéristiques spécifiques de l'art de Chaplin, et intégrant le tout dans l'ensemble de la filmographie du cinéaste. Le recours aux propos de l'acteur Max Linder, à ceux d'Elsie Codd, secrétaire de Chaplin, et à Chaplin lui-même, permet à Delluc d'ouvrir les perspectives – même s'il fait appel à des intervenants dont le point de vue est forcément subjectif – et répond aux impératifs d'une enquête journalistique dans laquelle on cherche à appuyer son propos par le témoignage de proches. Le parti pris de départ de Delluc est également motivé par son admiration pour Chaplin. Pour lui, Chaplin est au cinéma ce que Beethoven est à la musique, et si cette prémisse n'est pas admise par son lecteur, Delluc l'avertit qu'il ne trouvera pas dans *Charlot* ce qu'il cherche :

Pour un créateur cinégraphique, le masque de Charlie Chaplin a la même importance que le masque traditionnel de Beethoven pour un musicien ou un musicographe. J'espère que cette déclaration éliminera automatiquement les lecteurs inutiles et que nous resterons entre gens capables de se comprendre.//Nous voilà tranquilles.//Continuons (*ibid.*, p. 5).

⁷³⁰ « Louis Delluc présente dans sa biographie de Charlot un Charlot tel qu'il est, tel qu'il s'est vu et tel qu'il se raconte.//L'historien suit son modèle du commencement de sa carrière à l'apogée qu'il vient d'atteindre avec *The Kid*, à moins que ce génie, toujours meilleur, toujours plus haut, ne nous réserve des surprises.//De film en film, derrière Charlot, Louis Delluc nous guide en critique, en admirateur, en remarquable journaliste. Je ne crois pas qu'on ait avec plus de compétence et avec plus de bonheur parlé de la célèbre vedette de l'écran universel » (Jean-Louis Croze cité dans *Cinéa* (21 octobre 1921), s.p.).

Cet avertissement au lecteur place ce dernier dans une communauté : celle qui admet le cinéma comme art. Nous avons vu, dans le chapitre 7, comment les discours revendiquant le cinéma comme art s'étaient développés. En 1921, ces revendications en sont à leur balbutiement et, le propos de Delluc, associant Chaplin à Beethoven, n'est ainsi pas banal⁷³¹. Cette manière de qualifier un homme de cinéma est non seulement faite pour marquer la grandeur et le génie de Chaplin, mais aussi pour marquer la filiation entre ce dernier et les arts qualifiés de nobles.

Dans le second chapitre de son essai biographique, Delluc aborde le masque de Chaplin. Pour ce faire, il a recours à deux grands portraitistes, Diego Vélasquez et Albrecht Dürer : « [...] d'aucuns se plaisent à évoquer pour lui telles expressions somptueusement savantes de Vélasquez, telles figures dépouillées et hardies d'Albert Dürer [...] » (*ibid.*, p. 6). Or, sans pour autant rejeter ces comparaisons – « jamais absurde » et « toujours juste sur le fond » (*ibid.*) – Delluc les admet insuffisantes. Pour lui, la recherche d'une origine, d'une image picturale inspiratrice de ce masque est vaine, Charlie Chaplin étant son propre peintre, à la fois œuvre et auteur. Là réside toute sa grandeur puisqu'« [i]l a fait cette chose qui n'est possible qu'au cinéma [...] c'est-à-dire : peindre, modeler, sculpter à même sa propre chair et son visage, une transposition d'art » (*ibid.*, p. 8). Chaplin devient donc ce « créateur complet » (*ibid.*) qui trouve dans le cinéma les ressources nécessaires à l'exploitation de son génie.

Dans un troisième chapitre développant de manière succincte les rapprochements possibles entre l'art de Chaplin, le théâtre et la danse, Delluc établit à nouveau d'illustres comparaisons entre autres avec Molière, mettant ainsi de l'avant la pluridisciplinarité des deux artistes (mise en scène, écriture, art du jeu), mais spécifiant tout de même que Molière

⁷³¹ Nous avons vu qu'Élie Faure comparera également, en 1921, le cinéaste à William Shakespeare.

deviendra ennuyeux avec le temps... ce qui n'arrivera jamais à Chaplin⁷³². Delluc pense également l'art de Chaplin en référence avec la danse, citant de grandes danseuses comme Loïe Fuller, Isadora Duncan ou Carmen Tórtola Valencia, qui feront entrer la danse dans la modernité. Mais pour parfaire son analogie, il a recours à la figure de Vaslav Nijinski – duquel Chaplin s'inspirera pour son film *Une Idylle aux champs* (1919). Seulement pour Delluc, Chaplin pousse plus loin l'innovation puisqu'en imaginant son cinéma, il invente LE cinéma :

Chaplin est le premier de la première époque de son art et il est un peu responsable de ce que le joujou est devenu un art. Le cinéma porte dans son prologue de beaux noms d'interprètes : Hart , Fairbanks, Hayakawa, Marie Doro, Maë Marsh, Lilian Gish, Sjoström, cinq ou six encore. Un seul est plus qu'interprète. Chaplin est l'interprète de soi-même. Il résume, non ce qu'on fait, comme Nijinski, mais ce qu'on va faire (*ibid.*, p. 10).

L'analogie entre Beethoven, Molière, ou encore Shakespeare, et Chaplin range ce dernier parmi les héritiers des grands arts – ici, la musique et le théâtre; la comparaison avec le danseur et chorégraphe russe place Chaplin aux côtés des nouveaux créateurs qui feront entrer les arts traditionnels dans la modernité. Toutefois, Delluc voit en Chaplin encore plus qu'un héritier et un rénovateur des arts puisque ces films montrent que le cinéma est désormais le septième art.

À ces éléments d'analyse sont jointes des informations plus factuelles que Delluc présente dans une chronologie retraçant la vie de Chaplin (chapitre 4) : la naissance en 1889 de Charles Spencer Chaplin dans une banlieue de Londres, l'importance de sa mère dans sa formation aux arts de la scène, les débuts vers huit ans dans la troupe des Lancashire Lads, l'obtention du rôle de Billy le groom dans une pièce sur Sherlock Holmes, l'apprentissage de

⁷³² « Le cas de Charlie Chaplin évoque celui de Molière, mais Molière devint ennuyeux dans ses dernières productions royales et l'on a l'impression que Charlie Chaplin, évoluant d'une façon vertigineuse, ne sera jamais ennuyeux » (Delluc 1921, p. 9).

la pantomime dans la troupe de Fred Karno, l'arrivée à la Keystone vers 1913-1914, la gloire sur les écrans du monde⁷³³, le passage à la Essanay, puis à la Mutual et finalement, à la First National pour un contrat d'un million de dollars pour huit films⁷³⁴. Suite à ces informations plutôt fidèles, des éléments concernant l'intimité de Chaplin sont présentés : il habite une « gentille villa californienne » (*ibid.*, p. 26), il travaille du matin au soir, ses amis se nomment Douglas Fairbanks et Mary Pickford, il lit, joue du violon, s'essaie au piano, il a eu un fils (qui mourra quelque mois après sa naissance⁷³⁵) avec Mildred Harris, qu'il a épousé et dont il a divorcé. Ces quelques allusions à la vie privée de Chaplin – sur laquelle Delluc ne s'attarde pas, estimant que « [c]ela ne nous regarde pas » (*ibid.*, p. 27) – sont utilisées par l'auteur pour montrer que malgré le succès, Chaplin reste un homme simple, travaillant et seul⁷³⁶. Delluc défendra ainsi tout au long de son livre la thèse selon laquelle Charlie Chaplin est animé par une profonde tristesse qu'il parvient à transposer avec sensibilité à l'écran.

Afin de compléter cette description, Delluc, dans le chapitre 6, fera appel à Max Linder, Elsie Codd et à Chaplin lui-même pour dresser un portrait du cinéaste au travail au plus près de la réalité. Max Linder, qui se présente humblement comme son élève⁷³⁷, parle d'un Chaplin travailleur acharné, contrôlant toutes les phases de sa création et ne se soumettant qu'au jugement du public. Il doit donc, selon Linder, être considéré comme un

⁷³³ « Quelques mois avaient fait de Chaplin, sous le pseudonyme de Charlie, Carlitto ou Charlot, ce qu'il est encore : l'homme le plus célèbre du monde » (**Delluc 1921, p. 20**).

⁷³⁴ Ces informations sont tirées de l'ouvrage de Louis Delluc.

⁷³⁵ Louis Delluc parle de quelques mois; il s'agira, en réalité, de trois jours.

⁷³⁶ « Les passions de Charlie ne lui valent que mécomptes, comme à tout vrai poète. Charlie, le comique désespéré, a eu un baby – qui est mort au bout de peu de mois. Charlie a beaucoup pleuré. Cela ne nous regarde pas.//Charlie a aimé Mildred Harris, la jolie têtue. Il l'a épousée. Du jour au lendemain, la petite Mildred Harris est devenue Midred Harris Chaplin, – une *star*. C'est toujours ça de gagné. Les voilà divorcés maintenant! La bien-aimée a dit que le chéri la privait de pain, sa saoulait et tapait dur. Charlie n'a rien dit. Il a un peu maigri. Le voilà de nouveau tout seul. Il ne serait pas *lui* s'il n'était pas seul. *Poor man!* » (**Delluc 1921, p. 26-27**)

⁷³⁷ « Chaplin a bien voulu m'affirmer que c'était la vue de mes films qui l'avait incité à faire du cinéma. Il m'appelle son professeur, mais j'ai été bien heureux, quant à moi, de prendre des leçons de son école » (**Delluc 1921, p. 66**).

exemple : « Charlie Chaplin, metteur en scène et acteur, est à mon avis un modèle parfait pour tous ceux qui, voulant faire du cinéma, s'acharneront à l'étudier et à bien le comprendre » **(Max Linder cité dans Delluc 1921, p. 74)**. Elsie Codd, secrétaire de Chaplin, montre le fonctionnement interne d'une réalisation de Chaplin : comment lui viennent ses idées, comment se déroule une journée de travail, etc. De ses remarques se dégage également un Chaplin diligent, exigeant et perfectionniste. Pour illustrer cette idée, elle donne comme exemple le nombre réel de mètres de pellicule utilisés pour la réalisation d'un seul court métrage de Chaplin :

Un film de Chaplin, quand il est représenté, est long de 600 à 800 mètres. Pour l'exécuter, 6000 à 10 000 mètres de pellicules sont utilisés, avec la manière de faire qu'il a adoptée. C'est qu'il n'y a pas de directeur plus difficile et plus soigneux que Chaplin. Je l'ai vu tourner et tourner à nouveau une demi-douzaine de fois une seule scène afin d'être à même de l'amener au plus haut degré possible de perfection **(Elsie Codd citée dans Delluc 1921, p. 82)**⁷³⁸.

Elle souligne également, comme l'avait fait Max Linder, l'importance du public pour Chaplin, une importance qui s'évalue dans la réception des films et qui conditionne également certains choix du cinéaste : « Il [Chaplin] est extrêmement économe de sous-titres, car il estime avec raison que le public paie pour voir un film et non lire de longues explications » **(Elsie Codd citée dans Delluc 1921, p. 84)**. Les réflexions de Chaplin au sujet de son propre travail viennent appuyer l'ensemble des propos cités et des analyses proposées par Delluc, tout en éclairant sa méthode de travail et son approche du cinéma. Il présente Charlot comme une synthèse des acteurs qu'il a côtoyés en Angleterre et rappelle que l'observation est la base de

⁷³⁸ Cette réflexion d'Elsie Codd au sujet du perfectionnisme de Chaplin annonce le nombre de prises considérables de certaines scènes du film *Le Cirque* (1928) : environ 200 prises pour les scènes avec les lions et plus de 700 pour les scènes de funambule. Voir Robinson 1985, p. 360-386.

son travail. À ce sujet, il évoque sa mère dont l'importance dans sa formation demeure décisive :

Sans ma mère, cependant, je me demande si j'aurais réussi dans la pantomime. C'est la mime la plus prodigieuse que j'ai vue. Elle restait à la fenêtre pendant des heures, regardant la rue et reproduisant avec ses mains, ses yeux et l'expression de sa physionomie, tout ce qui se passait en bas, et cela ne s'arrêtait jamais. Et c'est en la regardant et en l'observant que j'ai non seulement appris à traduire les émotions avec mes mains et ma figure, mais aussi à étudier l'homme (**Charlie Chaplin cité dans Delluc 1921, p. 93**).

Tout son art réside dans cette contemplation des hommes et du monde, dans la recherche permanente de l'inattendu et d'une économie dans le comique : « Se restreindre est une chose très importante, non seulement pour un acteur, mais pour n'importe qui » (**Delluc 1921, p. 102-103**). Cet équilibre qui empêche d'en faire trop semble, pour Delluc, lui permettre de demeurer en éveil et de faire rire le public avec l'humanité qui le caractérise et fait de lui un homme parmi les hommes.

Entre ces deux chapitres dans lesquels Delluc se penche sur la vie et l'art de Chaplin, le cinquième chapitre propose une série de critiques de différents films : quelques films produits par la Keystone, tous les films de la série Essanay et de la Mutual et trois films réalisés pour la First National Pictures⁷³⁹. Certaines critiques se font sous le mode de l'invitation ou de la discussion, ce qui se traduit par l'utilisation de phrases interrogatives (concluant généralement la critique) et de pronominalisations à la deuxième personne du

⁷³⁹ Au moment de la publication du livre de Louis Delluc, six films pour la First National ont été réalisés par Charlie Chaplin, mais certains sont encore inédits en France. Ainsi, le recensement de ces films et les critiques qu'en propose Delluc reflètera l'état de la production disponible en France.

pluriel⁷⁴⁰, montrant ainsi une volonté d'échange et de complicité avec le lecteur. D'autres critiques, comme celle du film *Charlot rentre tard* (1916), s'attachent à décrire chaque instant du film et intègrent des éléments de fiction issus de l'imagination de Delluc, comme si ce dernier ajoutait dans son texte les motivations et les explications qu'il a présumées en tant que spectateur. D'autres sont encore plutôt analytiques, comme celles d'*Une Vie de Chien* (1918) et *Charlot soldat* (1918), donnant l'occasion à Delluc de détailler sa critique et d'affirmer que certains films doivent être compris comme des fondements de l'art cinématographique. Ainsi, *Une Vie de Chien* (1918) est considéré comme « la première œuvre complète du cinéma » (*ibid.*, p. 60), comme un « classique » (*ibid.*), et *Charlot soldat* (1918), comme un « film justifi[ant] tout ce qu'on peut attendre du cinéma » (*ibid.*, p. 62). Finalement, certaines critiques sont très brèves, contenues en une ou deux phrases : c'est le cas de la critique de *Charlot pompier* (1916) et de *Charlot voyage* (1917) – ce qui peut paraître étonnant aux lecteurs d'hier et d'aujourd'hui, ce dernier film étant considéré par d'autres comme un temps fort de l'œuvre de Chaplin⁷⁴¹.

L'ensemble de ces critiques fait ressortir le véritable art de Chaplin (que Delluc annonce dès les deuxième et troisième chapitres), c'est-à-dire sa capacité à se modeler lui-même, à être son propre peintre et son propre interprète. Delluc montre la progression de

⁷⁴⁰ « Allez voir Chaplin dans cette vieille courte fantaisie. [...] Observez son visage [...]. Étudiez. Il a étudié beaucoup plus que vous » (**Delluc 1921, p. 33**); « Rien de plus drôle, n'est-ce pas? » (*ibid.*, p. 39); « Vous avez vu mourir Zacconi, Giovanni Grasso, Chaliapine? » (*ibid.*, p. 43); « Mais avez-vous jamais compris pourquoi votre montre finit pas s'arrêter? » (*ibid.*, p. 54); « Je renonce. Pardonnez-moi. J'ai voulu raconter le plus drôle de Charlot. Je ne le ferai plus » (*ibid.*, p. 58); « Une vie nouvelle commence. Pire? Voire. Allons-y » (*ibid.*, p. 60); « Croyez-vous qu'elles dansent? Pas de malentendu, je vous en prie » (*ibid.*, p. 64)

⁷⁴¹ Louis Delluc écrira au sujet de *Charlot voyage* (1917) les deux phrases suivantes : « Train de plaisir – en eau douce. Avec un rien d'eau-forte » (**Delluc 1921, p. 54**). Se risquant au jeu de mots en empruntant son lexique à la peinture, il tentera de rendre l'impression de douce tristesse contenue dans ce film à la fois très dur (l'immigration, la pauvreté) et très drôle (la scène de la pêche ouvrant le film, les scènes au café).

l'art du cinéaste et personnalise son propos en indiquant parfois ses préférences⁷⁴². Il parle également dans ces critiques du comportement du spectateur de cinéma, comme dans la critique de *Charlot fait du ciné* (1916), film montrant ce qui est à éviter dans une salle de cinéma : « Comprenez qu'il montre comment on ne doit pas faire, c'est-à-dire ce que tout le monde fait. Il ne stylise guère ici. Il photographie. Mais peut-il déformer ce qui est déjà une horrible déformation? » (*ibid.*, p. 53). Avec ce film, Chaplin rend donc compte de la réalité de la salle de cinéma, une réalité qui selon Delluc constitue déjà une falsification de ce que devrait être le spectacle cinématographique.

Le dernier chapitre de *Charlot* – se composant d'une seule phrase⁷⁴³ – se veut la conclusion d'une entreprise biographique que nous pourrions qualifier d'hagiographique tant la louange, l'admiration et le culte de l'artiste inondent chaque page. Cette perspective sera aussi adoptée par Henry Poulaille dans *Charles Chaplin*, publié six ans après le livre de Delluc. Mais derrière l'hommage, les éléments de réflexion sur l'art de Chaplin et plus généralement sur le cinéma s'inscriront dans la continuité des discours sur le sujet et fourniront des données fiables sur des films qui deviendront avec le temps de véritables classiques⁷⁴⁴.

⁷⁴² Par exemple, il écrira préférer *Charlot soldat* (1918) comme témoignage de la guerre au film d'Abel Gance, *J'Accuse* (1918) ou au roman autobiographique d'Henri Barbusse, *Le Feu* (1916).

⁷⁴³ « Et voilà tout ce que je sais de Charlie Chaplin, dit Charlot » (**Delluc 1921, p. 104**).

⁷⁴⁴ Une erreur est à souligner dans l'ouvrage de Louis Delluc – erreur qui disparaîtra dans l'édition de ses œuvres complètes en 1985. Comme nous l'avons indiqué, le livre de Delluc est accompagné de photographies. Or deux photographies sont associées au film *Charlot apprenti* (1915) alors qu'elles représentent des scènes du film *Charlot patine* (1916). Cette confusion donne à voir des images qui ne correspondent pas au film désigné et induiront en erreur un lecteur qui cherche à se représenter des scènes d'un film qui sera, par ailleurs, critiqué par Delluc dans le chapitre 5.

2. *Charles Chaplin* (1927, Henry Poulaille)

Quelques mois après la publication du numéro spécial des *Chroniques du jour* sur Chaplin, Henry Poulaille proposera un ouvrage sur Chaplin ayant pour objectif de présenter « une vue d'ensemble de l'œuvre et un portrait de l'auteur à travers l'œuvre » (**Poulaille 1927, p. XVI**). Mais la rédaction de *Charles Chaplin*, publié en 1927 chez Grasset, elle aussi motivée par la passion et l'admiration, ne se veut pas un *monument* : « Je n'ai point voulu dresser à Charlot un monument. Pourquoi des monuments? Je n'ai pas eu la prétention de l'expliquer, je ne suis ni un savant ni un philosophe. J'ai fait ce livre parce que j'aime Chaplin, et c'est à ceux qui aiment Chaplin que je l'offre » (*ibid.*). Malgré ce parti pris, l'ouvrage de Poulaille possède un aspect documentaire de par la quantité de références et de photographies convoquées, ainsi qu'un aspect critique résultant de l'étude minutieuse d'une grande quantité de films.

Précédé de l'article de Paul Morand, « Une soirée avec Charlot à New York », publié une première fois dans *Les Nouvelles littéraires* du 2 juillet 1927⁷⁴⁵, l'ouvrage de Poulaille se compose de quatorze chapitres et de différents appendices : un texte sur le divorce de Chaplin et Lita Grey, différentes références au sujet de ce divorce, un index bibliographique référençant des textes et publications au sujet de Chaplin et un index des noms et titres de film cités. Même si la citation des sources s'avère incomplète, le projet de Poulaille témoigne d'une volonté de précision des références et de multiplication des perspectives. En effet, si le livre de Delluc se composait principalement de collage de différentes productions de l'auteur (en

⁷⁴⁵ Suite à l'article de Paul Morand, *Les Nouvelles littéraires* annoncent la publication à venir de l'ouvrage d'Henry Poulaille : « Paul Morand, retour d'Amérique, nous rapporte d'une rencontre qu'il fit avec Charles Chaplin des pages étincelantes, dont nous sommes heureux de donner ici la primeur. Nos lecteurs les retrouveront bientôt dans le *Charles Chaplin* que prépare Henry Poulaille et qui débute, en guise de préface, par cette soirée avec Charlot à New York » (*Les Nouvelles littéraires* 1927 (2 juillet), p. 1).

excluant les propos de Max Linder, Elsie Codd et Charlie Chaplin), le livre de Poulaille laisse la part belle aux réflexions de ses contemporains sur le sujet. De nombreux textes publiés dans les *Chroniques du jour* de 1926 seront cités et complétés par la référence à d'autres articles et à d'autres auteurs⁷⁴⁶. Ainsi, Poulaille fera intervenir différentes voix et différentes idées pour appuyer son propos, inscrivant son ouvrage au cœur des discours sur Chaplin et sur le cinéma. De plus, dès la première page de son ouvrage, il revendique l'héritage de Louis Delluc (« le premier [qui] sut comprendre Chaplin » (*ibid.*, p. 32)), d'Élie Faure et de Lucien Fabre, s'étant tous trois exprimés avant lui sur le sujet. *Charles Chaplin* s'inscrit donc dans une continuité, mais apporte un complément d'analyse et de réflexion en tâchant de traiter tous les aspects touchant les rapports entre Chaplin et le cinéma.

Cependant, l'originalité du livre de Poulaille consiste en son point de départ : la littérature. Cette dernière lui sert de point de comparaison terminologique (le cinéaste comme un écrivain, le film comme un roman, un conte, un poème, etc.)⁷⁴⁷ et de moyen pour envisager le cinéma. Elle propose depuis quelques années des œuvres fortement influencées par le cinéma. Poulaille présente d'ailleurs, au terme de son ouvrage (chapitre 13 : Le temps de

⁷⁴⁶ Henry Poulaille indiquera avoir recours à des textes des *Chroniques du jour* afin de donner une seconde vie à ces derniers : « D'autre part, ayant il y a quelques mois composé le numéro spécial d'une revue en manière de riposte aux attaques de certains écrivains, j'avais demandé à plusieurs de mes amis d'y collaborer. Ce numéro étant absolument épuisé, il était de mon devoir d'amitié d'insérer certaines de ses pages dans mon ouvrage, et au risque d'importuner quelques lecteurs par de trop nombreuses citations, j'ai tenu à le faire » (**Poulaille 1927, p. XV**). Il citera ainsi Blaise Cendrars, René Clair, Fernand Léger, Tristan Rémy, André Salmon, ou encore Lucien Wahl. À leurs côtés figureront entre autres des extraits du texte d'André Beucler « Le Comique et l'humour » (publié dans le premier tome de *L'Art cinématographique* en 1926), de *Cinéma* de Jean Epstein, d'articles d'André Levinson pour *L'Art vivant*, ou encore de *Fimland* (1923) de Robert Florey. Aussi le chapitre 6, « Le secret de Chaplin », se composera d'un long extrait repris du *Charlot* de Louis Delluc; sans l'indiquer, Poulaille en supprimera quelques passages.

⁷⁴⁷ Henry Poulaille expliquera pourquoi avoir recours à une terminologie *a priori* réservée à d'autres arts : « [...] nous ferons remarquer aux lecteurs que si pour parler du cinéma, nous employons des mots du vocabulaire, réservés aux lettres et aux arts, c'est qu'il nous est obligé d'avoir recours à eux pour nous entendre » (**Poulaille 1927, p. 83**). Cette remarque nous permet de constater que même en 1927, le lexique de cinéma n'est pas encore toujours précis et que les écrivains sont toujours à la recherche du meilleur terme pour exprimer leur propos, n'hésitant pas à l'emprunter à d'autres champs lexicaux.

l'image est venu⁷⁴⁸), Chaplin comme le « maître incontesté » (*ibid.*, p. 192) d'une nouvelle écriture et proposera des titres d'œuvres littéraires à étudier cinématographiquement. Ces œuvres, dont certaines apparaissent en index en fin d'ouvrage, montrent, selon l'auteur, des écritures à la recherche du mouvement et doivent, dès lors, être analysées dans leur rapport avec le cinéma⁷⁴⁹.

D'emblée, Poulaille considère Chaplin comme un auteur, comme « [l]e premier écrivain de l'écran, [et] donc le premier de tous les écrivains » (*ibid.*, p. 66). Il consacre un chapitre (chapitre 7 : Charlie Chaplin, écrivain) à cette question, établissant une distinction entre un littéraire (ce que n'est pas Chaplin) et un écrivain⁷⁵⁰. Chaplin utilise l'écran comme une page blanche et parvient à la remplir par le rire et par une animation de la vie. Étant son propre interprète, il a « le grand avantage de recréer la vie avec “de la vie”, non avec des approximations obtenues par des groupements de mots » (*ibid.*, p. 69). Écrivain, il est aussi poète (Poulaille rappelle à ce sujet les propos d'André Beucler et d'Élie Faure) dans le sens où Charles-Ferdinand Ramuz l'entend, c'est-à-dire comme étant « le plus homme de tous les hommes » (**Charles-Ferdinand Ramuz cité dans Poulaille 1927, p. 81**). La compréhension de la vie et des émotions est ici secondaire à la sensation, et la transmission de cette dernière domine le cinéma de Chaplin. Poulaille tente ainsi de caractériser ce cinéma et d'en parler en termes d'écriture, même s'il demeure conscient de la jeunesse d'un art dont les moyens

⁷⁴⁸ Henry Poulaille emprunte le titre de son chapitre à Abel Gance (**Gance 1927**), sans pour autant le préciser. Il fait cependant référence dans ce chapitre à un autre texte de Gance, une conférence datant du 22 février 1925 (tel qu'indiqué par Poulaille).

⁷⁴⁹ Parmi les auteurs cités, nous relèverons les noms de Blaise Cendrars, de Charles-Ferdinand Ramuz, de Paul Morand, Philippe Soupault, André Breton, Henry Poulaille, Louis Delluc, Henri Barbusse, Pierre-Albert Birot, André Beucler, René Bizet, Jules Romains, Jean Giraudoux, ou encore Pierre Mac Orlan. **Voir Poulaille 1927, p. 216-217.**

⁷⁵⁰ Pour Henry Poulaille, le littéraire est celui qui se complaît dans l'analyse et l'explication. Or Chaplin se satisfait de l'exposition, laissant le reste au spectateur.

d'expression n'ont pas encore atteint leur maturité. Mais il tâche de présenter à son lecteur un artiste complet, développant une écriture cinématographique à différents niveaux de la réalisation (dans les thèmes, le jeu de l'acteur, la cadence des images, etc.).

Comme l'avait fait avant lui Delluc, Poulaille esquisse la carrière de Chaplin, mais retrace cette dernière de manière beaucoup plus approximative. Il date, par exemple, la naissance du personnage de Charlot à la Keystone en 1913 (alors que cette naissance se produit en 1914⁷⁵¹) et écrit, dans la filmographie qu'il propose des productions de Chaplin, que la production Keystone débute en 1912. Mais si le côté documentaire de l'ouvrage reste sommaire, les réflexions et les analyses de Poulaille traitent en profondeur de l'œuvre et du phénomène Chaplin. Après un premier chapitre dans lequel il indique que le cinéaste est à la fois acteur et metteur en scène – caractérisant d'ailleurs la mise en scène de Chaplin en parlant de la « sobriété des tableaux, de l'éclairage, [de l']homogénéité [des] scènes, [de la] netteté du jeu des artistes » (*ibid.*, p. 5)⁷⁵² – il consacre un deuxième chapitre spécifiquement au personnage de Charlot. Il insistera sur l'humanité d'un personnage dont le monde se réduit à l'écran, sur sa vérité et son authenticité.

Poulaille tâche de se détacher des anecdotes et, même s'il consacre un premier appendice au procès qui occupe Chaplin en cette année 1927, c'est pour souligner l'impact du déballage public de préoccupations d'ordre privé sur la carrière d'un artiste. Il porte plutôt son attention sur le comique de Chaplin (un comique s'enracinant dans sa sensibilité) et sur l'art du mime qui l'inspire (celui de Max Linder, de Ben Turpin, de Roscoe Arbuckle et de Dudule – personnifié par Clyde Cook). Il consacre aussi un chapitre (chapitre 10 : Les

⁷⁵¹ Voir la note 649 du présent chapitre.

⁷⁵² Même si l'allusion demeure succincte, elle doit être soulignée puisque, tel qu'évoqué plus tôt, les textes sur Chaplin relèvent peu ses qualités de metteur en scène.

« Charlot » en France – Au front et à l’arrière) à la découverte des films de Charlot pendant la guerre, pendant les permissions des engagés au front. Poulaille y rappelle que Charlot est apparu sur les écrans français au début de cette guerre, avec les films de la Keystone puis ceux de la Essanay, c’est-à-dire avec des films mettant en scène un personnage en train de se perfectionner, qui donnait surtout dans « les lanciers de pavés et [l]es tartes à la crème » (*ibid.*, p. 113). L’auteur a ici recours aux souvenirs de ses contemporains et cite des extraits de textes, parus initialement dans *Les Chroniques du jour*, dans lesquels il était question – et c’est ce qui est mis de l’avant par Poulaille – de la première rencontre avec le comique : Blaise Cendrars découvrant en permission à Paris le fameux Charlot dont tout le monde parle au front, André Salmon rappelant qu’il a découvert son premier Charlot à Nice, en 1916, alors qu’il était « [f]antassin rompu, rejeté de la ligne de feu à la Côte d’Azur » (*ibid.*, p. 117) et Fernand Léger évoquant le souvenir d’une permission en compagnie de Guillaume Apollinaire qui l’initia à Charlot, à des films qui « tenai[ent] le coup devant l’énorme spectacle » (*ibid.*, p. 119) de la guerre.

Il est aussi question des imitateurs de Charlot, des premiers films de Chaplin (surtout des productions de la Mutual), des films plus récents (les productions First National Pictures et United Artist) et plus globalement, de l’avenir du cinéma. Mais avant de s’attarder aux modalités critiques développées par l’auteur pour traiter des films retenus comme emblématiques de l’œuvre de Chaplin, il importe de souligner que Poulaille, sans pour autant remettre en question son admiration inconditionnelle pour le cinéaste, s’interroge sur ce qui différencie Charlie Chaplin d’autres comiques contemporains comme Buster Keaton ou encore, Harold Lloyd.

Force est de constater la place dominante occupée par Chaplin dans les discours sur le cinéma et dans l'espace culturel français. Or même s'il demeure incontestablement un des plus importants créateurs de l'entre-deux-guerres, d'autres acteurs/réalisateurs ont contribué au développement du cinéma, plus particulièrement du genre burlesque. L'histoire du cinéma retient en effet les noms de Buster Keaton, Harold Lloyd et Roscoe Arbuckle comme autant de pionniers du genre, mais les textes de l'époque produits par les écrivains de cinéma n'en font que très peu de cas⁷⁵³. Poulaille cependant cherche à expliquer ce qui les distingue de Chaplin en ciblant principalement le rire comme élément distinctif.

Même s'il souhaite expliquer ces distinctions, Poulaille présente Keaton, Lloyd et Douglas Fairbanks (pas n'importe quel Fairbanks, mais celui de *Une poule mouillée* (1920))⁷⁵⁴ comme les rivaux de Chaplin. Cette rivalité s'exprime par la manière de provoquer le rire à l'écran: pour Poulaille, Chaplin procède par surprise, utilisant tout ce qui se présente à lui, alors que les autres ont recours à l'accessoire et au trucage. Aussi, l'objectif de ce rire diverge: pour Chaplin, il est indicatif et pour les autres, il « est un but à atteindre coûte que coûte » (*ibid.*, p. 28). Conséquemment, Poulaille considère que Chaplin est l'initiateur de perpétuels commencements, alors que Keaton ou Lloyd ne font que recommencer et se répéter. À la lecture de *Charles Chaplin*, il reste clair que le comique anglais bénéficie d'un préjugé favorable face à ses confrères :

Certes, il y a chez Chaplin une connaissance de toutes les possibilités et de tous les procédés comiques que nul autre ne peut se vanter d'avoir; ni Buster Keaton, ni Lloyd, ni Pricrate.//Les « gags » de Lloyd, ceux de Keaton (*Le Mécano de la Général*) font rire, mais ne surprennent pas. Le geste esquissé, l'effet est raté aussitôt.

⁷⁵³ Certains écrivains témoignent cependant d'une certaine bienveillance à l'égard de Roscoe Arbuckle qui n'a pas été épargné par la calomnie et dont les affres relevant de sa vie privée ont brisé la carrière.

⁷⁵⁴ Cette association entre de grands comiques et Douglas Fairbanks, figure mythique du héros chevaleresque de films de cape et d'épée, rappelle à notre mémoire que l'acteur, au début de sa carrière, s'est illustré dans la comédie.

On a deviné que la pointe de l'épée de Keaton allait s'enfoncer dans la fesse du parlementaire et que la machine mise en route, va emmener le héros assis sur la bielle.//Chez Harold Lloyd, c'est tellement gros, qu'il n'y a plus à chercher d'être surpris. La fantaisie dans le burlesque des vieilles bandes de Mac Sennett, était d'une autre qualité. Harold Lloyd a pour lui son agilité, mais l'acrobatie enlevée, son humour est d'ordre très moyen (*ibid.*, p. 43).

Cette supériorité relève donc d'un parti pris à l'égard de Chaplin dont témoignent des productions textuelles qui se veulent, malgré leur subjectivité assumée, des études analysant avec sérieux l'œuvre de ce cinéaste ami.

Les observations formulées au sujet de différents films démontrent que non seulement l'avenir du cinéma se trouve dans ces bandes, mais que tout le génie de l'artiste s'y déploie au fil des années. Dans le chapitre 9 : Quelques exemples. Ses premiers films, Poulaille sélectionne les films critiqués, passant rapidement sur les années à Keystone (une période d'apprentissage) et Essanay (des années de progression) pour s'arrêter sur la production Mutual, synonyme de libération de l'art de Chaplin. Il consacre ensuite un chapitre entier (chapitre 12 : Les récents films de Charlot) à la critique des films produits par la First National Pictures et la United Artist entre 1918 et 1925. Sans entrer dans le détail de ces critiques, nous en relèverons quelques aspects qui les distinguent des autres textes étudiés et qui se penchent précisément sur certains films.

Nous avons indiqué que Poulaille partait de la littérature pour évaluer et traiter du cinéma⁷⁵⁵. Cette affirmation se vérifie précisément dans les critiques qu'il formule au sujet des films de Chaplin : il parle d'*Une Vie de chien* (1918) comme d'un poème d'images et d'un roman, d'*Une Idylle aux champs* (1919) comme d'un conte, de *La Ruée vers l'or* (1925)

⁷⁵⁵ Henry Poulaille qualifera les films de Chaplin de « livres d'images vivantes » (**Poulaille 1927, p. 86**) et comparera le travail de Chaplin non pas à celui d'autres cinéastes, mais à celui d'écrivains : « La sensibilité de Chaplin, elle éclate en mille pages de ses films. *Le Gosse, La Ruée, Une Vie de Chien*, sont en ce sens des chefs d'œuvres [*sic*] qui rivalisent avec les livres les plus émouvants, les plus sentis de Gorky, Bojer, Dickens, Ramuz, Hamrun, T. Hardy ou Dostoïevsky » (*ibid.*, p. 26).

comme d'un « des plus beaux livres du monde » (*ibid.*, p. 177). Ces filiations ne sont pas creusées dans le détail, mais elles tentent d'inscrire un film au sein d'un genre. Ce dernier s'inspire provisoirement de la littérature : « Quand nous employons les termes de roman, poème, ballet, nouvelle, comédie, tragédie, c'est pour nous faire comprendre clairement et ces appellations sont peut-être arbitraires, mais non illogiques. Ce sont des approximations, des qualifications d'attente » (*ibid.*, p. 134). Le genre convoqué pour qualifier un film est malgré tout adapté aux spécificités de l'écran. Ainsi, *La Ruée vers l'or* (1925), considéré par Poulaille comme par beaucoup d'autres avec lui comme « le chef-d'œuvre du cinéma » (*ibid.*, p. 136), est envisagé comme un roman, mais un roman cinématographique : « En tant que roman littéraire, *La Ruée vers l'or* n'aurait qu'une valeur moyenne. En tant que roman dans son absolue transposition, c'est-à-dire dans son déroulement d'images, c'est un roman qui dépasse tous les autres, du moins égale les plus riches, les meilleurs de Zola et de Balzac » (*ibid.*, p. 135). Le cinéma permet donc de faire plus que la littérature puisqu'il sait faire cohabiter des atmosphères, des impressions et des sensations diverses et montre la vie dans son mouvement.

Poulaille envisage aussi les films de Chaplin dans l'optique de classiques pensés comme une « bibliothèque de l'écran » (*ibid.*, p. 132). Le terme *bibliothèque*, faisant encore appel à un imaginaire littéraire, envisage le cinéma en termes de classement, de hiérarchisation, d'organisation selon des catégories, des genres, des thèmes, etc. Cette idée, se rapprochant de ce que nous avons qualifié de *cinémathèque imaginaire*⁷⁵⁶, permet ainsi de rassembler des titres de films et d'en faire un premier répertoire. Pour Poulaille, les films *Le Gosse* (1921) et *L'Opinion publique* (1923) font partie de cette première *bibliothèque*, aux

⁷⁵⁶ Nous avons traité cette notion dans le chapitre 7 : « Le cinéma est un art neuf » en spécifiant qu'elle pouvait être observée dans l'écriture sur le cinéma et qu'elle rassemblait des références agissant comme un réservoir de citations véhiculant une certaine idée du cinéma.

côtés d'autres titres aussi variés que *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), *Cœur fidèle* (1923), *Le Signe de Zorro* (1920), ou encore *Nanouk l'esquimau* (1920). Cette approche permet alors d'envisager le cinéma dans une perspective historique et démontre qu'en 1927, certains films apparaissent comme des réalisations signifiantes, non pas par leur scénario, mais par leur qualité proprement cinématographique.

Au terme de l'ouvrage de Poulaille, impossible de dire quel(s) film(s) constitue(nt) le(s) meilleur(s) film(s) de Chaplin puisque, plus les années passeront, plus ses films seront encensés. Cependant, l'ensemble de ses réalisations autorise ses admirateurs à mettre tous leurs espoirs dans la suite à venir, celle de Chaplin, mais également celle du cinéma. Tout en cherchant à cerner une œuvre en abordant un cinéaste spécifique, Poulaille propose des idées pour appréhender l'écriture sur le cinéma (penser des genres spécifiquement cinématographiques, construire une bibliothèque de l'écran, penser le réalisateur comme un auteur) et montre que l'étude du travail d'un cinéaste constitue l'amorce d'une réflexion plus globale du cinéma.

Les livres de Louis Delluc et Henry Poulaille apparaissent à des moments différents dans le développement de la cinéologie de l'entre-deux-guerres et témoignent non seulement de l'importance de Charlie Chaplin dans la réflexion sur le cinéma, mais également de la place occupée dans le champ culturel. Avec *Charlot*, Delluc défendra l'art cinématographique, tandis qu'avec *Charles Chaplin*, Poulaille cherchera des modalités de traitement de cet art. Tous les deux auront recours à l'essai biographique pour prendre position et multiplieront les approches : tour à tour admirateur, critique, *historien*, journaliste, ils proposeront à la lecture des ouvrages en phase avec leur époque, participant à la construction du mythe Chaplin.

La production de ce type d'ouvrage constitue une prise de position importante pour le cinéma et en faveur d'un cinéaste. Les deux auteurs s'expliquent cependant dans les premières pages de leur livre, formulant un avertissement et scellant une forme de pacte de lecture avec le destinataire. Delluc énonce clairement son intime conviction que Chaplin est aussi important pour le cinéma que Beethoven pour la musique, et si son lecteur n'approuve pas ce postulat, il est invité à ne pas poursuivre sa lecture. Poulaille termine son « Avertissement au lecteur » en indiquant que sa motivation pour l'écriture de ce livre est avant tout affective et qu'il s'adresse à ceux qui partagent son intérêt pour le cinéaste. Dans les deux cas, les auteurs admettent le parti pris qui les guide et disent s'adresser à des lecteurs amateurs de cinéma et de l'œuvre de Chaplin. Pourtant, leur ambition diffère dans la mesure où Poulaille admet ne pas rédiger une *étude définitive* sur le sujet, alors que Delluc clôt son livre de manière définitive : il a écrit tout ce qu'il savait de Charlot-Chaplin et n'en a plus rien à dire. Pour Poulaille, il semble que l'œuvre de Chaplin soit amenée à être de nouveau analysée et sans doute, réévaluée une fois que le cinéma aura dépassé le stade de l'enfance.

Exprimant tous les deux une foi aveugle en Chaplin, ils ont en permanence recours à un lexique et à des figures traduisant leur admiration. Ils comparent également le cinéaste avec d'importants artistes rayonnant au-delà des époques et des frontières, propulsant ainsi leur sujet aux côtés de personnalités ayant bouleversé les arts. Pour Delluc et Poulaille, Chaplin est de cette trempe et au nom de ce caractère profondément révolutionnaire, il importe de le hisser aux côtés des plus grands. Il est, pour Delluc et pour de nombreux contemporains, « l'homme le plus célèbre du monde » (Delluc 1921, p. 20), plus célèbre que Jeanne d'Arc, que Louis XIV ou encore, que Clémenceau : « Je ne vois que Jésus et Napoléon qui puissent rivaliser en notoriété » (*ibid.*). Il est un poète, un génie, un miracle, un ange, mais il est surtout l'homme

qui possède « le secret des possibilités du cinéma » (**Poulaille 1927, p. 54**) et la faculté de révéler à l'écran toute la vérité animant l'être humain.

La construction des deux ouvrages repose sur la reprise et le collage : Delluc reprend ses propres textes et les enrichit des réflexions de différentes personnalités; Poulaille rédige une matière originale en y incluant d'importantes citations provenant de différents textes écrits sur ou contre Charlot-Chaplin. Il se situe dans la continuité de Delluc, en ayant régulièrement recours à des extraits de son *Charlot*, et fait de cet ouvrage une source à laquelle puiser et de laquelle s'inspirer. Mais il présente un texte dont les points de vue seront multiples de par les postures adoptées, mais également parce qu'il se sert d'un ensemble de propos énoncés par d'autres. Ainsi, il offre à la lecture un ouvrage aux perspectives plurielles, s'inscrivant complètement dans les discours sur le cinéma de son époque.

Les discours de l'entre-deux-guerres sur le cinéma présenteront Charlot comme le héros moderne par excellence. Le personnage fascinera par sa proximité et sa simplicité, et l'artiste Chaplin sera célébré par-delà les frontières pour son génie. Mais si parler de Charlot-Chaplin s'avère un passage obligé de la cinéologie de l'entre-deux-guerres, il importe de ne pas ignorer les autres cinéastes qui ont alimenté les réflexions de l'époque sur le septième art et qui ont trouvé une place dans les discours à son sujet. La domination de Chaplin est incontestable, mais ce dernier cohabite avec d'autres figures qui seront aussi présentées comme les fers de lance de l'art cinématographique. Leur seule évocation sera synonyme de visions particulières du cinéma et la citation de leur nom ou de leurs réalisations opérera comme un argument de poids, donné pour exemple ou comme modèle.

Parmi ces figures, certains noms seront cités de manière récurrente. Emblématiques d'un art du cinéma, leur utilisation comme référence pourra être envisagée comme une volonté de désigner des maîtres et, d'éventuellement, en faire des classiques. Certains films auront aussi cette utilité, marquant un moment du cinéma ou une étape de son histoire. Ainsi, par le réseau de références convoquées apparaîtra une mémoire parallèle du cinéma, constituée de souvenirs personnels et d'idoles communes, et à laquelle puisera une certaine histoire du cinéma.

CHAPITRE 12 : UNE AUTRE MÉMOIRE DU CINÉMA

Nous avons tâché de démontrer que les écrivains français de l'entre-deux-guerres ont contribué à la construction de discours critiques et théoriques sur le cinéma. Au terme de notre parcours, il importe de nous interroger sur les films, les réalisateurs et les acteurs qui ont suscité leurs réflexions. À partir de quels exemples ont-ils pensé le cinéma? À partir de quelles propositions esthétiques ont-ils amorcé un engagement pour ou contre la défense du cinéma? Quels films ont été retenus par ces écrivains comme des modèles et quels acteurs les ont fascinés en tant que spectateurs? À toutes ces questions, nous pourrions répondre Charlie Chaplin, modèle absolu, tentaculaire, dominant le cinéma de l'entre-deux-guerres⁷⁵⁷. Mais qui retrouve-t-on à ses côtés?

En observant les références retenues comme exemplaires d'un cinéma appréhendé comme nouvel art en développement, nous constatons la mise en place d'une mémoire parallèle du cinéma. Cette mémoire se différenciera de celle relayée par les premières histoires du cinéma parce qu'elle ne retiendra pas toujours les mêmes films que ces histoires à tendance esthétique⁷⁵⁸, parce qu'elle conservera la trace de films qui sont perdus pour nous, mais surtout, parce qu'elle aura sa propre manière de retenir quelque chose du cinéma afin d'en parler, d'en traiter, d'y réfléchir et de l'utiliser pour penser la modernité et l'art. Ainsi, les écrivains, en plus d'être partie prenante dans l'élaboration des discours critiques et théoriques

⁷⁵⁷ Comme nous avons largement traité de la figure de Charlie Chaplin dans la production textuelle de l'entre-deux-guerres sur le cinéma, nous la laisserons délibérément de côté dans ce chapitre.

⁷⁵⁸ *Naissance du cinéma* de Léon Moussinac (1925), *Panorama du cinéma* de Georges Charensol (1930) ou encore, *Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach (1935) font partie de ces premières histoires esthétiques. Bien qu'il y ait quelques différences entre les films et les réalisateurs de ces histoires, et ceux retenus par les écrivains de cinéma, nous n'aborderons pas dans le détail cet aspect.

sur le cinéma, participeront à la constitution de son histoire puisque leurs textes porteront eux aussi l’empreinte de différentes époques du cinéma.

Mais l’histoire qu’accompagnent ces textes répond à un modèle cinéophile, tel que décrit par Christophe Gauthier dans son article « Le cinéma : une mémoire culturelle » (Gauthier 2007). Elle côtoie une histoire techniciste, s’intéressant au fonctionnement des appareils (*Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours* (1925) de Guillaume-Michel Coissac) et une histoire à tendance encyclopédiste, utilisant une diversité de sources (films, archives, témoignages, ouvrages de synthèse, souvenirs) et ayant une visée totalisante (*L’Histoire générale du cinéma* (1946) de George Sadoul). L’histoire cinéophile se différencie de ces deux autres modèles dans la mesure où elle se construit sur le souvenir personnel d’un écrivain spectateur et qu’elle effectue des classements et des cartographies de l’état du cinéma afin d’identifier des chefs-d’œuvre et de désigner des classiques :

En constituant son propre système de référence, à l’égal des Beaux-Arts, le cinéma devient un objet d’histoire dont il convient d’examiner les chefs-d’œuvre et les *minorer*, la circulation des formes et leur fixation en genres, les jeux d’influences et de styles. Fondée sur le souvenir de la vision des films – ceux-ci étant constitués en objets qui se suffisent à eux-mêmes – *l’histoire cinéophile* s’est vue couronnée d’un chef-d’œuvre, *L’Histoire du cinéma* de Jean Mitry, dont les premières éditions datent de la fin des années 1960. Elle trouve son origine dans les articles de Louis Delluc, Émile Vuillermoz, Jean Tédesco, Georges Charensol et autres Boisyvon qui, les premiers, consacrèrent de nombreuses pages à l’évolution esthétique du cinéma. Maurice Bardèche et Robert Brasillach dont *l’Histoire du cinéma* est publiée à la fin de l’année 1935 sont en quelque sorte les produits de cette cinéphilie qui distribue blâme et récompenses, condamnant certains cinéastes à l’oubli – puis que le récit, d’abord fragmentaire, qui caractérise cette histoire est rythmé par la vie des cinéastes – tandis que d’autres se voient propulsés au firmament du nouvel art (Gauthier 2007, p. 12-13).

Mais cette histoire, même si elle a pour dessein de dresser un panorama du cinéma, se fonde sur le goût puisqu'elle vise à établir des hiérarchies « en tentant [un] classement des valeurs » (Charensol 1930, p. 9) et s'avère, dès lors, très personnelle.

Si les textes des écrivains de cinéma peuvent être appréhendés comme de proches *parents* de ce modèle historique, ils ne sont cependant pas revendiqués comme tels. Les écrivains de cinéma ne prétendent pas écrire une histoire cinéphile du cinéma. Mais la confrontation et le croisement des différents textes qu'ils ont écrits révèlent un réseau de repères communs et donnent à lire des moments de cinéma retenus comme exemplaires d'une époque, d'une esthétique ou d'un devenir du septième art. Ainsi se dessine une mémoire du cinéma qui s'écrit en filigrane dans une production textuelle côtoyant et alimentant des ouvrages associés à une histoire cinéphile. Certains de ces textes seront d'ailleurs utilisés comme source et parfois cités dans le corps même de l'ouvrage historique. Par exemple, Georges Charensol fournira une liste des différents titres consultés pour la rédaction de son *Panorama du cinéma* dans laquelle, aux côtés d'ouvrages plus techniques (*Le Cinématographe scientifique et industriel* (1911) de Jacques Ducom, *Histoire du cinématographe* (1925) et *Les Couloises du cinéma* (1929) de Guillaume-Michel Coissac), nous retrouvons les essais *Photogénie* (1920) de Louis Delluc, *Cinéma* (1921) de Jean Epstein, ou encore *Cinéma* (1929) d'Alexandre Arnoux. Y figurent aussi les titres de certains numéros spéciaux consacrés au cinéma (*Les Cahiers du mois* (1925), *Les Chroniques du Jour* (1926), *Le Rouge et le Noir* (1928)) et les titres de différentes publications spécialisées

sur le sujet (*Cinéa-Ciné pour tous réunis, La Revue du cinéma, Close Up*)⁷⁵⁹. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, dans l'édition de 1935 de leur *Histoire du cinéma*, auront également recours à des publications contemporaines et intégreront ponctuellement à leur propos des citations provenant de textes de Jean Cocteau, de Léon Moussinac, ou encore de Jean Prévest⁷⁶⁰.

Cette autre mémoire du cinéma construite au fil des textes sera portée par un réseau de références au mode de fonctionnement particulier. Nous avons souligné précédemment la difficulté de la citation reliée à un objet cinématographique⁷⁶¹. Mais même s'il est impossible de rapporter à l'identique l'objet désigné, les textes proposeront un mode de citation virtuelle, remplissant différents rôles attribués à ce type de reproduction. La citation exerce en effet différentes fonctions dans l'économie générale d'un texte⁷⁶², fonctions encore plus présentes lorsque ce texte se rapproche de l'essai. Citer un titre de film pour évoquer son contenu donnera alors à lire un aperçu de ce qui a été vu. Cela permettra également d'attester d'un horizon culturel et de situer une parenté intellectuelle entre un auteur et des réalisations cinématographiques. La citation d'une référence fonctionnera, dès lors, comme un raccourci ou comme un exemple permettant d'étayer un raisonnement, comme l'actualisation d'un

⁷⁵⁹ De nombreux écrivains de cinéma ont publié dans ces différentes revues et numéros spéciaux. Nous renvoyons ici aux chapitres 1 et 5 pour le détail de ces publications. La revue *Close Up*, fondée en 1927 par Bryher (Annie Winifred Ellerman), Kenneth Macpherson, H. D. (Hilda Doolittle) et Dorothy Richardson, était principalement consacrée au cinéma d'avant-garde et s'intéressait à tout ce qui rapprochait le cinéma de la modernité. Ouverte aux collaborations internationales (Sergueï Eisenstein, Gertrude Stein), certains écrivains français y ont publié quelques textes (René Crevel, Jean Prévest). Voir Donald *et al.* 1998.

⁷⁶⁰ Maurice Bardèche et Robert Brasillach citeront ainsi un passage de la critique de Jean Cocteau à propos du film *Carmen du Klondyke* (1918) – à l'époque attribué à Thomas Ince – publiée dans *Paris-Midi* en 1919 (Cocteau [12 mai 1919] 1926, p. 100); ils se référeront – tout comme le fera Georges Charensol pour expliquer la réalisation d'un film en Union Soviétique dans *Panorama du cinéma* (Charensol 1930, p. 143-144) – au livre de Léon Moussinac, *Le Cinéma soviétique* (1928), et ils citeront quelques lignes de l'article de Jean Prévest « Harold Lloyd », publié en 1926 dans *Les Nouvelles littéraires* (Prévest 1926 (24 avril), p. 5).

⁷⁶¹ « L'absence radicale de l'objet – qui résiste à toute citation – ouvre [...] la porte toute grande à une activité fébrile de comblement, de remplacement » (Larouche et Cardinal 1996, p. 132). Pour plus de détails, se référer à la partie c. « De nouvelles références » du chapitre 7. B. 2. de la présente thèse.

⁷⁶² Voir Compagnon 1979 et Goulet 2011.

savoir et comme un argument soutenant ou contestant une vision du cinéma. Ainsi, ce recours appuiera l'ancrage dans leur époque des textes étudiés et rappellera leur nature profondément essayistique.

Nous avons vu dans le chapitre 7 que les écrivains de cinéma faisaient appel à ces nouvelles références comme à des concentrés de connaissance appuyant l'argumentation. Mais elles désigneront aussi des objets parfois difficiles d'accès, voire disparus, et prendront alors un autre sens en se transformant en vestige du passé. Cette mémoire alternative du cinéma, inscrite au cœur des textes, se dessinera suivant différents mouvements dont nous analyserons quelques manifestations. Nous verrons ainsi en quoi l'état des lieux s'avérera un passage obligé de la cinéologie de l'entre-deux-guerres afin de positionner le cinéma français au sein d'une cinématographie mondiale (essentiellement européenne et américaine). Nous nous pencherons ensuite sur la construction et l'identification de classiques cinématographiques dans une production textuelle qui n'a pas pour vocation de cibler précisément des films, au contraire de la critique. Nous nous arrêterons finalement sur quelques figures qui, par leur seule évocation, signifieront une certaine idée du jeu d'acteur, de la mise en scène et, plus globalement, du cinéma. En observant la composition de cet entrecroisement de références et en en offrant une description sélective, nous verrons de quelle manière se déploie cette autre mémoire du cinéma, alternative complétant l'histoire du cinéma retenue comme telle.

A. La pratique de l'état des lieux

De nombreux écrivains de cinéma se risqueront à l'exercice du bilan de l'état du cinéma afin de positionner la production française dans une cinématographie plus globale. Et même si cette *photographie* montrera régulièrement un cinéma français mal en point et

moribond, elle s'avérera nécessaire afin d'illustrer la domination du cinéma américain, l'influence de cinématographies étrangères et la qualité de certaines productions françaises. Se pencher sur l'état du cinéma français permettra aussi de partager une déception à son égard puisqu'il n'aura pas su être à la hauteur des espérances qu'il avait fait naître. Ainsi apparaîtra, dans certains textes, un motif patriotique valorisant ou dévalorisant à outrance la signature française d'un film, créant alors une mémoire partisane du cinéma, retenant ou dénigrant systématiquement la production nationale.

La Première Guerre mondiale freinera considérablement la production cinématographique française qui perdra à ce moment sa suprématie. Au sortir de la guerre, le cinéma français se portera donc plutôt mal, avec une production largement diminuée et des films qui ne sont plus achetés à l'étranger. Les films américains seront alors abondamment diffusés sur les écrans et concurrenceront les films à épisodes⁷⁶³ et les adaptations littéraires⁷⁶⁴ que produira intensivement la Société des Cinéromans. Les écrivains de cinéma ne montreront pas de véritable attrait pour cette production marquée par sa proximité avec la littérature et n'exploitant pas suffisamment les spécificités du langage cinématographique. Ils manifesteront plutôt un vif intérêt pour les films de réalisateurs comme René Clair, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance ou encore, Marcel L'Herbier qui, malgré une situation précaire, oseront explorer de nouvelles avenues esthétiques.

En 1928, des mesures politiques seront prises avec le décret Herriot pour assurer une certaine protection au cinéma français – entre autres, limiter les importations de films

⁷⁶³ Par exemple, *Sept de trèfle* (1921), *Gossette* (1923), *Le Vert galant* (1924), ou encore *Les Aventures de Robert Macaire* (1925).

⁷⁶⁴ Par exemple, *Les Trois Mousquetaires* (1921), *Les Misérables* (1925), *Duel* (1927), ou encore *L'Argent* (1928).

étrangers et favoriser les films de pays ayant ouvert leur marché aux films français⁷⁶⁵. Mais au tournant des années 30, le cinéma français accusera un véritable retard dans le développement du cinéma parlant⁷⁶⁶. Alors que les premiers films parlants français montreront des signes de faiblesse, voire de régression (longs plans figés, statisme de l'image, mauvaise qualité du son, etc.), certains réalisateurs, comme Sacha Guitry ou Marcel Pagnol, proposeront de nouvelles avenues donnant une place prépondérante au texte et au dialogue; d'autres, comme Jean Grémillon, Jean Renoir et Jean Vigo, s'inscriront dans une voie de réalisme poétique renouvelant les propositions esthétiques. Mais si certains nouveaux réalisateurs et certains films dominent cette production des années 30, ils seront peu retenus par les écrivains de cinéma, non par manque d'intérêt, mais parce que la critique de films, désormais bien installée dans les pages des revues et des journaux, prendra le relais et se chargera d'analyser et d'inscrire ces nouvelles productions dans l'ensemble de l'offre cinématographique.

Même si le cinéma français apparaît, durant l'entre-deux-guerres, en perte de vitesse, certains écrivains, particulièrement ceux côtoyant de près les surréalistes, estimeront qu'il aura eu de beaux jours dans la première moitié des années 10. Ainsi, Robert Desnos rappellera que les films de Louis Feuillade, *Les Vampires* et *Fantômas*, ainsi que le film à épisodes de Louis Gasnier, *Les Mystères de New York*⁷⁶⁷, auront été des moments forts du cinéma français, produisant sur certains spectateurs un choc intense, fondateur de leur fascination pour le cinéma :

⁷⁶⁵ Voir Gauthier *et al.* 2001.

⁷⁶⁶ En 1933, les deux grandes sociétés de production françaises, Gaumont et Pathé, s'effondreront, ce qui portera un coup supplémentaire à la production nationale. De façon générale, le cinéma français de cette période relève du « domaine confus de la comédie, du théâtre filmé [...], des adaptations littéraires, des aventures exotiques et coloniales. Les budgets sont insuffisants, les scénarios médiocres, la mise en scène plate » (Jeancolas 2011, p. 40).

⁷⁶⁷ Même si ce film est une réalisation américaine (Louis Gasnier fait partie de ces Français qui se sont exilés aux États-Unis après la Première Guerre mondiale), il est considéré par Robert Desnos comme un moment fort du cinéma français.

Le cinéma français connut une grande époque, après 1910 et avant 1918. J'en sais qui se rappellent avec émotions *Les Vampires* et d'autres qui regrettent qu'on n'ait jamais repris *Fantômas*, dont j'assurerais que les années n'ont pas modifié l'intérêt, ou *Les Mystères de New York* qui, en dépit des sarcasmes de toute la presse, bouleversèrent l'imagination des spectateurs (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 23**).

Ces trois films, succès populaires qui marquent l'imaginaire de jeunes spectateurs notamment par la présence à l'écran des actrices Musidora et de Pearl White, correspondent cependant à un moment du cinéma, à « une époque, un style, une civilisation » (**Epstein 1921a, p. 28**) sans véritable postérité. Mais bien qu'ils aient été aussi regardés comme des films « absurdes, [...] grotesques, [...] qui indignèrent [...] tous ceux qui s'intéressaient au cinéma naissant » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 144), ils seront des films déclencheurs et, à ce titre, auront leur place dans le panthéon cinéphile d'écrivains comme Louis Aragon, Robert Desnos ou Philippe Soupault.

Toutefois, à l'exception de ces titres retenus par quelques écrivains spécifiques, le cinéma français dans son ensemble ne trouve pas grâce aux yeux d'une grande majorité d'écrivains de cinéma. Élie Faure, en novembre 1920, considérera qu'il n'est « qu'une forme bâtarde d'un théâtre dégénéré [...] voué [...] à la misère ou à la mort » (**Faure 1920 (novembre), p. 6**); Ricciotto Canudo estimera que la « progressive infériorité des films français, par rapport à ceux des autres pays producteurs, réside surtout dans l'ignorance de la vérité cinématographique » (**Canudo 1922 (septembre), p. 286**); Robert Desnos, après avoir tant admiré les films à épisodes français, jugera à la fin des années 20 la production nationale désastreuse, entre autres par la médiocrité de scénarios pétris de moralité – « Le cinéma français est un scandale permanent » (**Desnos [18 juillet 1928] 1992, p. 138**). Philippe Soupault, renversant l'axiologie admettant l'inconsistance chronique du cinéma français, sera

d'avis que tous les espoirs peuvent être permis afin de le sauver puisqu'il est déjà tombé bien bas :

Quant au cinéma français...//On peut tout espérer du cinéma français. Il est tellement médiocre, tellement en retard que l'on commence à comprendre que cet état ne peut durer. Il doit cesser d'exister. Ou il renaîtra ou on l'enterrera définitivement. Il est curieux de constater que dès que l'on annonce un film français, le public, pourtant encore si chauvin, tourne le dos aux salles qui ont le courage ou la routine d'en projeter (**Soupault 1920 (4 janvier), p. 11**).

Mais si les propos de Faure et de Canudo ciblaient le cinéma muet de l'époque, Desnos et Soupault voient plus loin et posent un jugement critique sur une production qui semble ne pas parvenir à prendre la mesure des nouveaux bouleversements induits par le parlant. Que ce soit dans les années 20 ou dans les années 30, on reprochera généralement au cinéma français de ne pas avoir progressé, de ne pas s'être adapté aux spécificités du langage cinématographique et de ne pas avoir su tirer profit des exemples fournis par les productions étrangères, par les Américains, en premier lieu, mais également par les Allemands et les Suédois.

Il y aura cependant un véritable décalage entre les films français proposés à l'écran dans l'entre-deux-guerres et les titres retenus par les écrivains de cinéma. Si la toile de fond de l'offre cinématographique ne semble pas satisfaire bon nombre d'écrivains spectateurs, ces derniers repéreront malgré tout quelques films phares et des figures dignes d'intérêt. Certaines

voix porteront alors leur attention sur les évolutions de réalisateurs français, nuancant ainsi le regard pessimiste porté par d'autres et distinguant les apports d'une production indépendante des reculs offerts par des œuvres plutôt commerciales⁷⁶⁸.

Dans son article « **L'éveil du cinéma français** » publié en 1920 au *Mercur de France*, Léon Moussinac soulignera que malgré de convaincantes démonstrations américaines visant à illustrer l'existence et la vitalité du cinéma – à une époque où la résistance à son égard est toujours manifeste –, certains films français montrent la voie :

À vrai dire, on présentait bien son éveil quelquefois en des scènes de *J'Accuse*, *La Dixième Symphonie*, *Les Travailleurs de la Mer*, *L'Âme du Bronze*, mais ce n'était là que des espérances. [...] Et voici que tout à coup le cinéma français affirme sa volonté en des œuvres nouvelles. C'est un événement dont il convient de saisir toute la valeur (**Moussinac 1920 (15 mai), p. 248**).

Ces *œuvres nouvelles*, annonciatrices pour Moussinac de temps nouveaux, seront *Le Carnaval des Vérités* (1920) de Marcel L'Herbier et *La Fête espagnole* (1919) qu'il attribue à Louis Delluc⁷⁶⁹. Plus largement, ce seront les films d'une jeune génération de cinéastes qui agira pour l'acceptation du cinéma comme art en proposant des œuvres originales et explorant les spécificités du langage cinématographique, tout en accompagnant la création de nouveaux

⁷⁶⁸ Maurice Bardèche et Robert Brasillach indiqueront, dans leur *Histoire du cinéma* de 1935, qu'aux côtés de films et de réalisateurs rénovant le cinéma français, une production commerciale (à leurs yeux, inintéressante), persiste à exister. Ainsi, pour la période 1923-1929 : « [...] il serait injuste d'assimiler ce cinéma tout entier à ces œuvres commerciales dont nous ne dirons rien. Qu'important les productions de Léonce Perret, celles de Diamant-Berger, d'André Hugo, de Marco de Gastyne, de Ravel et de bien d'autres. Peu important même les films adroits qu'on tourna alors en grand nombre, peu importe la seconde mouture des *Misérables* ou cet *Équipage* de Maurice Tourneur auquel on fit si bon accueil. L'essentiel est dans quelques efforts indépendants, dans la suite courageuse que composent certains jeunes gens, à Louis Delluc et à son école » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 237). Les auteurs mentionneront également, pour la période 1929-1935, la piètre qualité d'une portion de la production française : « Lorsqu'il fut trop tard pour empêcher l'étranger de nous apporter ses films, on les contingenta, on les doubla, mots affreux qui disent bien ce qu'ils signifient. Puis l'habitude fut prise. Le cinéma français repartit de plus belle vers l'adaptation théâtrale. On porta à l'écran tout le théâtre moderne, en dénaturant d'ailleurs le plus possible les actions et les personnages. Parfois un auteur, Henry Bernstein, Francis de Croisset, criait : cela n'empêchait personne de recommencer. Le cinéma commercial descendit encore d'un degré » (*ibid.*, p. 337).

⁷⁶⁹ *La Fête espagnole* est un film réalisé en 1919 par Germaine Dulac, à partir d'un scénario de Louis Delluc. Même si la plupart des textes citant ce film indique qu'il est filmé par Dulac, il est présenté comme une œuvre de Delluc. Voir Williams 2014, p. 103-107.

dispositifs de diffusion (création de revue, de ciné-clubs, organisation de conférences, etc.). À ces noms, Moussinac ajoutera, quelques années plus tard, dans *Naissance du cinéma*, ceux de Germaine Dulac, de Jean Epstein et de Léon Poirier, tout en rappelant qu'Abel Gance, parce que « [c]hacun de ses films est une étape » (*ibid.*, p. 114), demeure la figure de proue de cette nouvelle génération.

En 1928, André Delons, dans son article « **Cinéma pur et cinéma russe** », dressera un état des lieux en se penchant sur ce qu'il estimera être les voies incontournables du cinéma : le cinéma pur et le cinéma russe. Mais il indiquera également être attentif à l'évolution de certains réalisateurs français, montrant ainsi un intérêt pour des filmographies spécifiques :

Depuis que le réalisme sommaire des films commerciaux est classé, depuis que l'école allemande a ralenti ses inventions techniques pour permettre à Fritz Lang de composer sur des éléments stables et acquis, depuis que les Américains s'essayent à la comédie de caractères (les grands boulevards du cinéma, et le cinéma des grands boulevards), et qu'on ne voit plus rien venir du côté suédois, l'intérêt et l'attention se portent tout entiers soit vers l'évolution de Gance, de Cavalcanti, de René Clair, de Grémillon, soit vers les essais de cinéma pur, de Germaine Dulac et de Man Ray, soit enfin vers le cinéma russe (**Delons 1928 (15 mars), p. 11**).

Cette observation formulée à la fin des années 20 présente un autre état du cinéma, s'éloignant de la domination américaine, constatant le déclin de la production suédoise et relativisant les découvertes allemandes. En modérant les élans catastrophistes donnant le cinéma français comme mort, Delons suggère que certaines figures sont en mesure de ranimer une production qui piétine et de la hisser vers « les tendances les plus neuves des cinégraphistes européens » (*ibid.*).

Mais même si certaines propositions cinématographiques modernes et audacieuses permettront d'espérer en l'avenir d'une production française originale et de qualité, ces essais ponctueront un paysage que certains considèrent désolant. Tandis que l'exercice du bilan vise

à positionner la production française au sein d'un ensemble cinématographique plus global, force est de constater la domination du cinéma américain, souvent envisagé comme le seul à avoir su saisir les opportunités offertes par le nouveau média⁷⁷⁰. Les films américains – ce que recouvre cette désignation n'est pas toujours très clair⁷⁷¹ – deviendront un axiome en fonction duquel les autres cinématographies seront évaluées. Ainsi, Louis Aragon considérera ces films comme étant ceux qui permettent le mieux « de dégager une poésie de l'écran du fatras des adaptations théâtrales » (**Aragon 1918 (16 septembre), p. 9**). Ce cinéma américain apparaîtra pour Élie Faure comme « un art nouveau, plein de perspectives immenses, promis à un grand avenir » (**Faure 1920 (novembre), p. 65**); pour Canudo, le film américain sera l'étalon qui permettra d'évaluer le reste des réalisations⁷⁷²; pour Louis Delluc, il permettra le miracle du cinéma⁷⁷³; pour Philippe Soupault, « [l]e cinéma U.S.A. reste et restera longtemps *the biggest in the world* [...] » (**Soupault 1924 (15 janvier), s.p.**).

Ces constats, disséminés de texte en texte à force de superlatifs, traduisant l'admiration dans laquelle est placée cette production spécifique, seront cependant modérés à la fin des années 20. Non pas que le cinéma américain soit de moins bonne qualité, mais il

⁷⁷⁰ Georges Charenzol, dans son *Panorama du cinéma*, écrira d'ailleurs que « [f]aire l'histoire du cinéma américain, n'est-ce pas faire toute l'histoire du cinéma » (Charenzol 1930, p. 31).

⁷⁷¹ Au tournant des années 10, il s'agit bien souvent des comédies de Mack Sennett et des films de Charlie Chaplin, ainsi que des westerns mettant en vedette Rio Jim. À cela s'ajouteront des films avec Douglas Fairbanks, des films de D. W. Griffith ou encore, de Thomas Ince, mais cet univers de référence demeurera imprécis et le lecteur ne saura pas avec exactitude si la fascination et l'intérêt pour ce cinéma proviennent de l'imaginaire déployé, du traitement de l'action ou encore, du jeu des acteurs.

⁷⁷² « L'infériorité générale de ses réalisations techniques, par rapport au Film américain, est indiscutable. C'est que les Américains, race mêlée, race sans race – produit humain, si admirable soit-il, plutôt que race humaine, si détestable fût-elle – n'ont pas de traditions intellectuelles, ne s'embarrassent d'aucune entrave culturelle. Ils sont nés, esthétiquement, dans l'Art de l'Écran, comme tout le vieux monde naquit dans l'Art des Sons, ou des Couleurs, ou de la Pierre. Ils n'ont rien eu à oublier, pour se jeter âme tendue, corps perdu, dans la nouvelle création de soi-même offerte par l'homme à l'homme. Ils y sont arrivés, frais, légers, libres de tout, aptes à se montrer vraiment neufs dans un art neuf » (**Canudo 1921 (mai-juin), s.p.**). L'explication donnée par Canudo du succès du cinéma américain sera partagée par d'autres : la réussite des Américains tient au fait qu'ils n'avaient pas de grande tradition artistique, voire culturelle, et que le cinéma leur a donné l'occasion d'en construire une.

⁷⁷³ « C'est aux Américains que nous devons ce miracle » (**Delluc [1923] 132, p. 24**).

semblera atteindre une perfection technique le déshumanisant et sera de plus en plus perçu comme une force dévastatrice et envahissante : « Ils [les intellectuels s'intéressant au cinéma] laissent aujourd'hui la vague cinématographique américaine déferler sur notre pays pour y détruire à jamais les sources d'un génie vénérable... » (**Duhamel 1930, p. 64**). Cette occupation de l'espace cinématographique sera aussi perçue comme une entreprise mercantile. Francis Carco conclura son texte « **Ciné** » sur un scepticisme vis-à-vis de cette invasion qui envisage le cinéma comme un produit pouvant rapporter de l'argent : « Seulement, le “train” nous arrive d'Amérique et il est bondé de marchands aux yeux de qui, non seulement le temps, mais la crédulité des masses et le rêve des artistes, pour peu qu'on le matérialise, représentent uniquement, ne représentent que de l'argent » (**Carco 1938 (février), s.p.**). Ce rejet de la production américaine aura aussi à voir avec l'anti-américanisme ambiant dont témoignera l'essai de Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*⁷⁷⁴.

Philippe Soupault, dans son article « **Le règne du cinéma américain est-il fini?** » publié en 1931 posera un regard sévère sur ce cinéma qu'il a tant aimé⁷⁷⁵ et qu'il envisagera désormais avec dépit :

En relisant mes notes, en rassemblant mes souvenirs, je suis bien obligé de constater que le cinéma américain ne représente plus une véritable force, qu'il perde peu à peu son prestige et sa diffusion et pour cette raison assez simple qu'il est incapable de se renouveler. Il perd le souffle. Au point de vue technique, photographies, sons, découpages, luxe, interprétation, les Américains sont encore très puissants et ils perfectionnent encore tous ces moyens, qui, il faut le souligner, ont sans aucun doute, une très grande importance pour la production d'un film. Mais cette perfection technique, ils la mettent au service de metteurs en scène qui ne peuvent les utiliser avec plus ou moins de talent que pour des films sans grandeur, sans inspiration et sans véritable valeur artistique. Ce sont tantôt des comédies à la manière anglaise, sentimentale et pleurnicharde, tantôt des drames qui font penser aux moins bonnes pièces d'Henry Bataille, tantôt des histoires de gangsters qui sont des répertoires de films qui eussent il y a quelques années un grand succès, tantôt enfin des opérettes un

⁷⁷⁴ Voir Duranton-Crabol 2001.

⁷⁷⁵ Voir **Soupault 1924 (15 janvier)**.

peu bébêtes. Tous ces genres de films ne sont somme toute que des imitations de vieux films qui « rapportèrent de fortes sommes » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 58-59**).

Une impasse⁷⁷⁶, voilà où se trouve ce cinéma américain qui continuera de dominer le paysage cinématographique français, mais qui n'exercera plus la même fascination sur des écrivains qui ont progressivement aiguisé leur regard et précisé leurs attentes. Cet apprentissage de l'image se fera également grâce à l'apport, au début des années 20, du cinéma suédois. Alors que certains estimeront que les Américains développent le mouvement et l'action, d'autres remarqueront que les Suédois amènent au cinéma une atmosphère et un lyrisme exprimant « l'homme dans toute sa complexité » (Charensol 1930, p. 132)⁷⁷⁷. Les deux films de Victor Sjöström, *Les Proscrits* (1917) et *La Charrette fantôme* (1921), constitueront les points d'orgue de cette cinématographie nordique. Même si certains films provenant de l'étranger seront également retenus comme des moments forts d'une histoire du cinéma en construction – *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), *Le Rail* (1921), *Les Rapaces* (1923), *Le Cuirassé Potemkine* (1925) –, ce sera plutôt du cinéma suédois et du cinéma américain que les écrivains de cinéma demanderont que soient tirées des leçons.

⁷⁷⁶ Philippe Soupault écrira, dans son article « **La suprématie américaine en péril** » que « le film américain est indiscutablement engagé dans une impasse » (**Soupault 1930 (4 janvier), p. 11**); il reprendra cette idée dans son article « **Le règne du cinéma américain est-il fini?** » en constatant que certains réalisateurs « s'enfonçaient dans cette impasse » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 59**) – cette dernière étant entre autres la réalisation de « scènes de théâtre filmées dans des studios » (*ibid.*). Les titres de ces deux articles illustrent aussi les questionnements qui animent Soupault, s'interrogeant sur le devenir du cinéma américain et par extension, sur l'avenir du cinéma.

⁷⁷⁷ « Les Suédois, eux, ont apporté à l'évocation du drame humain, avec une maîtrise incomparable, un élément que le théâtre ne saurait jamais aborder, un élément de contrepoint idéal que seule la Peinture avait essayé de capter *mais* dans l'immobilité : la nature ambiante, un personnage important comme le *fatum*. Les Américains, avec leurs gros films de l'Ouest, ont eux aussi donné à la nature un rôle véritable et supérieur; et quoique plus que pour déterminer le drame humain ils s'en soient servi pour définir les ambiances des chevauchées et des coups de revolver de leurs cow-boys, ces fantoches sont tout de même véritablement « adaptés au sol' » (**Canudo 1922 (février), p. 46**).

Si l'état des lieux du cinéma se pratique régulièrement afin que le cadre accueillant des productions jugées par les écrivains de cinéma comme exemplaires soit précisément posé, certains écrivains tenteront aussi de réfléchir à une chronologie du développement du cinéma français en mettant de l'avant ses inventeurs. Cette proposition s'appuiera alors sur un motif patriotique souhaitant rappeler que le cinéma est une invention française et que malgré une conjoncture jouant en sa défaveur, il aura toujours l'avantage : « Mais il est un domaine où nous conservons sur tous les “super-viseurs” de Californie, une supériorité écrasante, c'est celui de l'intelligence et de la culture. Le jour où dans ce duel Franco-Américain, l'arme choisie sera la “composition” notre adversaire s'effondrera » (**Vuillermoz 1925, p 79**). Cette arrogance sera cependant tournée en dérision par Robert Desnos qui, dans son article « **Cinéma français** », se moquera de cette tendance à valoriser sans équivoque tout ce qui est français :

Notre pays [...], notre beau pays a tout inventé : le fil à couper le beurre, l'appareil à décortiquer le saucisson à l'ail, le bateau à vapeur, le phonographe, la photographie, le cinéma chacun sait ça, chacun sait ça.//On sait encore que chaque fois qu'un génial inventeur français élabore dans son génial cerveau une géniale invention, il se trouve également de géniaux adaptateurs, français bien entendu, pour appliquer cette invention à la confection en série des âneries, balourdises, insanités et infamies diverses, mais que, par contre, d'immondes individus, étrangers ceux-là, Américains ou Allemands, ont assez d'audace, de malhonnêteté et d'absence d'amour-propre pour en tirer des chefs-d'œuvre, pardon, pour nous voler le droit d'en tirer des chefs-d'œuvre. Chacun sait ça, chacun sait ça.//En ce qui concerne le cinéma français, l'injustice est particulièrement flagrante. Alors que l'Amérique et l'Allemagne sont les seules nations à donner le spectacle d'une activité cinématographique intéressante, la France persiste à offrir pour tout potage les manigances de M. Gance, les poires tapées de M. Léon Poirier, les nalpasseries de M. Nalpas, les bêtises de M. Epstein, et les colombes artificielles de M. Pierre Colombier.//J'ai déjà eu maintes fois l'occasion de dénoncer le scandale de la production française dû entièrement à la gabegie générale de cette industrie : //Adaptation de romans ridicules, scénarios stupides, acteurs grotesques ou acteurs de théâtre déplacés à l'écran, dilapidation des

sommes consacrées aux réalisations, exploitation éhontée des figurants, incapacité des metteurs en scène, dictature scandaleuse de certaines puissances d'argent, influences des maîtresses de commanditaires, abrutissement du public (**Desnos [19 avril 1929] 1992, p. 171-172**).

En dénonçant par l'ironie le chauvinisme de ses contemporains, Desnos rappellera qu'Américains et Allemands demeureront toujours, aux yeux de certains, des étrangers dont il faut se méfier, et il tournera en ridicule les réalisateurs qu'il a en horreur (Abel Gance, Léon Poirier, Jean Epstein⁷⁷⁸) afin de discréditer une production qui gangrène le cinéma français.

En valorisant ou en dévalorisant à l'extrême la production nationale, certains auteurs produiront un bilan *impressionniste* du cinéma et regarderont avec sympathie ou dégoût extrême certaines réalisations parfois oubliées. Mais ces sélections montrent le paradoxe sous-jacent à toute volonté de synthèse : la constitution d'un état du cinéma, même s'il propose une photographie fidèle d'une réalité de l'écran, procède de choix et effectue un véritable tri dans l'ensemble des titres vus et proposés. Ainsi, les films ou les noms de réalisateurs ou d'acteurs retenus pourront être le résultat de choix ou de convictions personnels⁷⁷⁹ ou induits par un mouvement collectif partagé (les écrivains gravitant autour du surréalisme montreront une préférence pour les films d'aventures et seront fascinés par des actrices comme Musidora ou Nazimova). Mais peu importe les raisons de ces choix, puisque l'exercice du bilan permettra de contextualiser les films et d'identifier, au sein de cette mémoire imparfaite, des classiques confirmant l'évolution du cinéma.

⁷⁷⁸ À propos de Jean Epstein, et plus précisément de son film *La Chute de maison Usher* (1928), Robert Desnos écrira : « Il vaut mieux pour lui qu'Edgar Poe soit mort et je ne souhaite pas à ce metteur en scène de rencontrer au coin d'un bois le fantôme d'Edgar Allan » (Desnos [30 juillet 1928] 1992, p. 145). Dans l'article « Conversation » dont est tirée cette citation, Desnos aura des remarques très critiques au sujet de différents réalisateurs français, avouant, au final, n'aimer que les films étrangers, « [l]es films américains que n'aiment pas les Américains, les Charlot, Stroheim, les films russes, les premiers films allemands » (*ibid.*).

⁷⁷⁹ Ce sera le cas de Robert Desnos qui n'appréciera jamais les films d'Abel Gance ou de Jean Epstein, de Louis Delluc qui se montrera très critique vis-à-vis du cinéma français en général et de Louis Feuillade en particulier, ou encore de Léon Moussinac, qui penchera souvent en faveur du cinéma soviétique au détriment du cinéma américain, sans doute par conviction politique

B. La recherche du classique

L'article d'Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique? », même s'il examine la construction du classique littéraire, propose une réflexion applicable aux discours sur le cinéma. Viala écrit que « [l]a critique, les académies, les cénacles, les salons, l'entrée dans telle forme prestigieuse d'édition ou de publication, les institutions de la vie littéraire, toutes ces formes instituées de la réception au sein du champ littéraire, font le premier seuil de légitimation et de consécration » (Viala 1992 (janvier), p. 10). Même si la constitution d'un classique implique un certain recul historique, dans les années 20 et 30, les *formes de la réception* dans le champ cinématographique sont en train de se constituer et certaines d'entre elles – comme la production textuelle proposant des réflexions sur le cinéma – peuvent être envisagées comme ce *premier seuil de légitimation et de consécration* puisqu'elles nomment, choisissent et valident certaines productions qu'elles considèrent comme exemplaires. Dès lors, elles proposent des classiques selon le sens initial du terme, c'est-à-dire, comme des « modèle[s], qu'il faut connaître et qui s'offre[nt] à l'admiration et à l'imitation » (*ibid.*). Si l'admiration que procure une œuvre ne doit pas être réévaluée, l'idée d'imitation doit être nuancée dans la mesure où il ne s'agira jamais d'effectuer la copie d'une œuvre antérieure, mais plutôt de tenir compte des avancées qu'elle aura pu proposer⁷⁸⁰.

Dans cette logique seront constitués des classements, des listes, des index et des répertoires. Tentatives de hiérarchisation des choses, ils permettront l'identification d'œuvres et de réalisateurs incontournables. Les index accompagnant certains ouvrages (nous en retrouvons entre autres dans *Naissance du cinéma* de Léon Moussinac et dans *Charles*

⁷⁸⁰ Durant l'entre-deux-guerres, la volonté d'identifier des classiques du cinéma et de les imposer comme tels est manifeste et, même si certains films perdront, au fil des années leur statut, ils joueront un rôle dans la création de modèles.

Chaplin d'Henry Poulaille) seront à ce titre parfois considérés comme des signes de rigueur et de précision. Ainsi, dans un encart des *Nouvelles littéraires* faisant la recension du livre de Georges Charensol, *Panorama du cinéma*, on pourra lire : « Un index de 1700 noms de films, d'acteurs et de metteurs en scène achève de donner sa portée scientifique à cette étude » (Les *Nouvelles littéraires* 1935 (2 mars), p. 7). Ces inventaires proposeront des objets institués en valeur (le *bon film*, le *meilleur film*), reconnus comme des accomplissements et comme les meilleurs exemples d'un état du cinéma.

En novembre 1924, *Cinéa-Ciné pour tous réunis* publiera le « Répertoire du film », établissant une liste de trente films qui pourront être vus au Théâtre du Vieux-Colombier. Cette liste de films, présentés comme des « classiques du cinéma » (*Cinéa-Ciné pour tous réunis* 1924 (1^{er} novembre), p. 6), regroupera des réalisations françaises, mais également américaines, allemandes, suédoises et italiennes. Quelques années plus tard, Henry Poulaille proposera, dans son livre sur Charlie Chaplin, un « Répertoire de l'écran » (**Poulaille 1927 p. 132**) qui, en plus de retenir *Le Gosse* (1921) et *L'Opinion publique* (1923) de Chaplin, inclura des films similaires au Répertoire de 1924 :

FILMS COMMUNS Répertoire de 1924 (Cinéa-Ciné pour tous réunis) Répertoire 1927 (Henry Poulaille)	FILMS RETENUS Répertoire de 1924 (Cinéa-Ciné pour tous réunis)	FILMS RETENUS Répertoire 1927 (Henry Poulaille)
<i>Les Proscrits</i> (1917)	<i>Terge Vigen</i> (1916) ⁷⁸¹	<i>Tragédie</i> (1911)
<i>Charlot soldat</i> (1918)	<i>L'Île du Salut</i> (1917) ⁷⁸²	<i>Forfaiture</i> (1915)
<i>Le Cabinet du Docteur Caligari</i> (1919)	<i>Mater Dolorosa</i> (1917)	<i>À travers l'orage</i> (1920)
<i>Une Idylle aux champs</i> (1919)	<i>L'Homme aux yeux clairs</i> (1918) ⁷⁸³	<i>Nanouk l'esquimau</i> (1920)
<i>Le Lys brisé</i> (1919)	<i>Le Pauvre Amour</i> (1919)	<i>La Caravane vers l'Ouest</i> (1923)
<i>Le Trésor d'Arne</i> (1919) ⁷⁸⁴	<i>Le Docteur Jekyll et Mr Hyde</i> (1920) ⁷⁸⁵	<i>L'Image</i> (1923)
<i>Le Signe de Zorro</i> (1920) ⁷⁸⁶	<i>Le Penseur</i> (1920)	<i>Moana</i> (1923)
<i>La Charrette fantôme</i> (1921)	<i>Fièvre</i> (1921)	<i>Le Montreur d'ombres</i> (1923)

⁷⁸¹ *Terge Vigen* est simplement présenté, dans le Répertoire du film, comme un « poème d'Ibsen ».

⁷⁸² Le Répertoire du film précise non pas le nom du réalisateur du film, mais plutôt celui de son acteur principal, Douglas Fairbanks. Concernant Douglas Fairbanks, cela sera une pratique quasi-systématique que nous analyserons plus précisément dans la partie C du présent chapitre.

⁷⁸³ Le Répertoire du film indique qu'il s'agit d'un film dans lequel joue William S. Hart. Rappelons que cet acteur fait partie, avec Douglas Fairbanks, ou encore Sessue Hayakawa, des acteurs qui fascineront les spectateurs. Les écrivains de cinéma y feront souvent référence en le désignant par le nom de son personnage de cow-boy à l'écran, Rio Jim.

⁷⁸⁴ Autre classique de la production suédoise du tournant des années 20, le Répertoire du film indique que l'auteur du *Trésor d'Arne* (1919) est Selma Lagerlöf, l'auteur suédois qui écrira le roman dont sera tiré le film. Sa présence dans cette liste n'est pas accidentelle puisque de nombreux films de Victor Sjöström et Mauritz Stiller seront inspirés par ses romans (ce sera le cas de *La Fille de la tourbière* (1917), de *La Charrette fantôme* (1921), ou encore du *Vieux Manoir* (1923)).

⁷⁸⁵ *Le Docteur Jekyll et Mr Hyde* (1920) est présenté comme un film mettant en vedette John Barrymore.

⁷⁸⁶ Comme pour *L'Île du Salut* (1917), le Répertoire du film ne mentionne pas que *Le Signe de Zorro* (1920) est un film de Fred Niblo, mais plutôt qu'il met en vedette Douglas Fairbanks.

<i>El Dorado</i> (1921)	<i>La Nef</i> (1921)	<i>La Péniche tragique</i> (1923)
<i>Le Rail</i> (1921)	<i>L'Âtre</i> (1922)	<i>Rosita, chanteuse des rues</i> (1923)
<i>La Roue</i> (1921)	<i>Don Juan et Faust</i> (1922)	<i>Le Cabinet des figures de cire</i> (1924)
<i>Les Trois Lumières</i> (1921) ⁷⁸⁷	<i>Jocelyn</i> (1922)	<i>Le Dernier des hommes</i> (1924)
<i>Cœur fidèle</i> (1923)	<i>Nathan le Sage</i> (1922) ⁷⁸⁸	<i>Le Fantôme du Moulin Rouge</i> (1924)
<i>La Rue</i> (1923)	<i>Les Opprimés</i> (1922) ⁷⁸⁹	<i>Le Cuirassé Potemkine</i> (1925)
	<i>Le Brasier Ardent</i> (1923)	<i>L'Éventail de Lady Windermere</i> (1925)
	<i>Premier amour</i> (1923) ⁷⁹⁰	<i>Jazz</i> (1925)
		<i>Metropolis</i> (1925)
		<i>La Rue sans joie</i> (1925)
		<i>Variétés</i> (1925)
		<i>Faust</i> (1926)

⁷⁸⁷ Le Répertoire du film précise non pas le nom du réalisateur des *Trois Lumières* (1921), mais celui de son interprète principal, Bernhard Goetzke.

⁷⁸⁸ Le Répertoire du film n'indique pas le réalisateur du film, mais plutôt le nom de l'acteur interprétant le rôle principal, Werner Krauss.

⁷⁸⁹ Le Répertoire du film n'indique pas le réalisateur du film, mais plutôt le nom de l'actrice principale, Raquel Meller.

⁷⁹⁰ Ce film est attribué, dans le Répertoire du film publié dans *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, à Charles Ray. Cet acteur, qui fascina certains écrivains dont Jean Epstein (voir **Epstein 1921a**), tient le rôle principal dans ce film.

		<i>Les Frères Schellenberg</i> (1926)
		<i>La Montagne sacrée</i> (1926)
		<i>Le Train sans yeux</i> (1926) ⁷⁹¹

Cet inventaire révèle qu'à quelques années de distance, certains classiques perdurent (comme *Cœur fidèle*, *Les Proscrits*, *La Roue*, *La Rue*), que les nouvelles productions de certains réalisateurs seront appelées à figurer dans ce type de classement (Fritz Lang, Lupu Pick) et que de nouveaux réalisateurs retiennent l'attention (Ewald Andreas Dupont⁷⁹², Sergueï Eisenstein, Jacques Feyder, Ernst Lubitsch). Il nous montre aussi que la paternité d'une œuvre de cinéma n'est pas toujours attribuée à son seul réalisateur et que les acteurs figurant à l'écran ou les auteurs dont l'œuvre a pu servir de source d'inspiration sont aussi porteurs de signification et étroitement associés, dans l'esprit du public, à un film.

Certains titres de films, recensés dans ces répertoires et aujourd'hui oubliés, seront régulièrement cités par les écrivains de cinéma. La référence, qui souvent aura été retenue par goût personnel, deviendra, une fois intégrée à l'ensemble des discours sur le cinéma de l'époque, un paradigme commun. Nous retiendrons ici quatre titres de film dont la référence sera régulièrement déployée : *Forfaiture* (1915), *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), *Le Cuirassé Potemkine* (1925) et *Hallelujah!*, un film parlant réalisé en 1929 par King Vidor et qui marquera particulièrement les esprits de l'époque. La place de ces films dans l'histoire du

⁷⁹¹ Henry Poulaille indique que *Le Train sans yeux* (1926) est un film de Louis Delluc et d'Alberto Cavalcanti. Si ce dernier a bien réalisé le film, Louis Delluc est l'auteur du roman dont sera tiré le film.

⁷⁹² Très peu cités par les écrivains de cinéma, Georges Charensol estimera que les films *Baruch* (1923) et *Variétés* (1925) de Ewald Andreas Dupont constitueront « deux films qui touchent à la perfection » (Charensol 1930, p. 128). Il s'agit ici d'un exemple des différences entre les films retenus par l'histoire et par les écrivains de cinéma.

cinéma sera variable, mais ils demeureront des références largement partagées, devenant des exemples et des étalons en fonction desquels devra être envisagé le cinéma à venir.

Le film de Cecil B. DeMille, *Forfaiture* (1915), présenté sur les écrans français en 1916, apparaît comme un premier classique ayant une double importance : il marque l'entrée en cinéma de plusieurs spectateurs encore sceptiques à son égard et propose une esthétique inhabituelle pour l'époque. Dans l'article « Deux dates du cinéma » (Arnoux 1929 (28 décembre)) – dont le titre annonce de prime abord l'importance de deux *moments* du cinéma –, Alexandre Arnoux spécifie que le film de DeMille a fixé la « syntaxe du cinéma » (*ibid.*, s.p.)⁷⁹³ et que même s'il appartient désormais à l'histoire⁷⁹⁴, il a fait entrer le cinéma dans la modernité : « Découpage, montage, éclairage, variation des plans, rythme d'enchaînement, tout se rencontre déjà là-dedans et pousse souvent à sa perfection » (*ibid.*). Pour Germaine Dulac, le film de DeMille abandonnera l'alternance entre tableaux et montrera la relation de dépendance entre ces derniers « dans une logique psychologique, émouvante et rythmée » (**Dulac 1932, p. 359**). Le jeu de Sessue Hayakawa marquera également les esprits et sera désigné par plusieurs, dont Colette, comme un exemple à suivre :

Je leur offre, comme premier modèle, cet artiste asiatique dont la puissante immobilité sait tout dire. Que nous aspirants cinéistes aillent voir comment, lorsque son visage se tait, sa main poursuit la pensée commencée. Qu'ils apprennent ce qui tient de menace et de mépris dans un mouvement de son sourcil, et, à l'instant de la blessure, comment il feint que sa vie s'écoule avec son sang, sans secousse, sans grimace convulsive, rien que par la pétrification progressive de son masque de

⁷⁹³ L'article d'Alexandre Arnoux insistera sur deux moments forts de l'histoire du cinéma muet : le film *Forfaiture* (1915) et le travail de Georges Méliès. Si la « syntaxe du cinéma date de *Forfaiture* [...] le vocabulaire [date] de Méliès » (Arnoux 1929 (28 décembre), s.p.). Ce dernier apparaît cependant comme le grand oublié de la production textuelle des écrivains de cinéma. Ayant cessé sa production en 1912, Méliès et ses films seront redécouverts lors du Gala organisé à la salle Pleyel en 1929. Suite à cette *rétrospective*, son nom sera cité par certains écrivains dont André Delons (**Delons [15 janvier 1930b] 1995**), Benjamin Fondane (**Fondane [1931] 2007**) et Germaine Dulac (**Dulac 1932**).

⁷⁹⁴ « Ce n'est plus, évidemment, qu'une curiosité, un texte grammatical, un monument historique » (Arnoux 1929 (28 décembre), s.p.).

Bouddah [sic] et le ternissement extatique de son regard (Colette [7 août 1916] 2004, p. 292).

Mais si *Forfaiture* (1915) a été reçu comme une leçon et a fait date dans l'histoire cinéphilie en France⁷⁹⁵ – il sera la preuve que le cinéma existe pour Léon Moussinac⁷⁹⁶, un « film parfait » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 25**) selon Robert Desnos, un « équinox[e] de l'esprit humain » (**Desnos 1925 (21 mars), p. 14**) toujours selon Desnos et la « premièr[e] etap[e] du cinéma » (**Poulaille 1927, p. 193**) pour Henry Poulaille –, il sera également un film déclencheur ayant mené au cinéma plusieurs écrivains et intellectuels⁷⁹⁷, ou ayant procuré à ceux qui en soupçonnaient la *puissance* un exemple de ses possibilités : « La destinée de cette bande a été unique; elle a définitivement converti au cinéma tous ceux qui en ressentaient obscurément la puissance, mais qui n'y avaient rien trouvé de solide encore où accrocher leur foi hésitante » (Arnoux 1929 (28 décembre), s.p.)⁷⁹⁸. Mais cette conversion se situant dans l'air du temps sera parfois personnelle, comme pour Louis Delluc qui, avant le film de DeMille, avait le cinéma en horreur : « Des résistances luttaien[t] encore en moi. Il fallut *Forfaiture* (1915) pour tout démolir. Je m'aperçus à la fois de la beauté insoupçonnée de cet art et de l'incompréhension vigoureuse du public » (Delluc [1919] 1986, p. 24).

⁷⁹⁵ Alexandre Arnoux souligne dans son article « Deux dates du cinéma » que le film de Cecil B. DeMille ne semble pas bien passer l'épreuve du temps. Mais malgré cela, il conserve sa place dans l'histoire du cinéma : « Cependant, ce qui sauvait cette œuvre impossible à revoir, c'est un certain sens du dramatique de l'écran, c'est la simplicité de certaines scènes, le luxe des décors, et surtout le visage impassible de Hayakawa » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 120).

⁷⁹⁶ « On aime ou on aime pas le cinéma. On y est venu ou on lui boude encore. Le peuple le perçoit. Les intellectuels l'ignorent. Tant pis pour eux. Le cinéma existe. Des films tels que *Forfaiture*, *Anice fille de ferme*, *David Garrick*, *Intolerance*, certains "Douglas Fairbanks", certains "Charlot", certains "Rio Jim" suffisent à le prouver » (**Moussinac 1920 (15 mai), p. 248**).

⁷⁹⁷ « Il est incontestable que *Forfaiture* attira vers le cinéma nombre d'artistes et d'écrivains touchés pour la première fois par un art dont la médiocrité de nos productions nationales ne leur avait nullement laissé soupçonner les possibilités » (Charensol 1930, p. 161-162).

⁷⁹⁸ Nous retrouvons à nouveau un lexique du religieux pour traduire le mouvement vers le cinéma qui anime ceux qui s'en passionnent. Alexandre Arnoux décrit ainsi l'importance de *Forfaiture* (1915) pour de nouveaux cinéphiles qui savent ce que peut le cinéma, mais qui n'ont pas encore trouvé de porte étendard à leurs convictions.

Forfaiture (1915) ne représentera pas, pour Delluc, un chef-d'œuvre ou un film parfait, mais il aura la qualité d'être « une chose complète » (*ibid.*, p. 25). Les réflexions de Delluc au sujet de l'impact du film sur sa propre entrée en cinéma recouperont les propos d'Arnoux ou de Charensol, mais elles personnaliseront le rapport entre un écrivain spectateur et un film, montrant le classique en devenir comme la pierre angulaire du développement d'un amour du cinéma.

Si la référence à *Forfaiture* (1915) a été utilisée pour exprimer la révélation du cinéma et la découverte de ses possibilités, l'exemple du *Cabinet du Docteur Caligari* (1919) sera convoqué pour justifier un renouveau esthétique. Réalisé en 1919 et sorti en France en 1922, le film de Robert Wiene constituera pour plusieurs « le chef-d'œuvre de cette période » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 200). Mais alors que le film de Cecil B. DeMille signalait une étape positive de l'évolution de l'art cinématographique et du développement cinéphilique, *Caligari* ne fera pas l'unanimité. Film admirable pour Canudo⁷⁹⁹, parmi les plus beaux⁸⁰⁰ et « les plus marquants de la production allemande » (**Desnos [25 décembre 1928] 1992, p. 167**) pour Robert Desnos, il sera comparé par Benjamin Fondane à un balai électrique, c'est-à-dire à un objet banal et usuel, dont il serait « indigne de parler » (**Fondane [septembre 1929] 2007, p. 68**). Mais malgré les oppositions que *Caligari* suscitera, il restera un film riche d'enseignements à suivre ou non.

Proposant de nouvelles avenues esthétiques et dramatiques, le film de Wiene sera une « révélation [...] d'autant plus importante que nous ne pouvions même soupçonner que le

⁷⁹⁹ « Certes, dans l'admirable *Cabinet du Docteur Caligari*, les personnages “d'exception” peuvent parfois nous apparaître *collés* au décor, dont ils briseraient par endroits le style avec leur propre réalité [...] » (**Canudo 1922 (mai), p. 159**).

⁸⁰⁰ « Nous connaissons mal le cinéma allemand. Trois films, parmi les plus beaux que nous ayons vus, ont été représentés : *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Nosferatu le vampire* et *Vanina*, [...] » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 24**).

cinéma pût s'engager dans une voie aussi éloignée des recherches d'alors, toutes tournées vers le mouvement » (Charensol 1930, p. 119). Les deux grands aspects novateurs retenus par certains écrivains de cinéma s'articuleront autour de la force expressive de ce film capable de révéler la folie et le rêve, et de l'importance accordée aux décors et à leurs « proportions architecturales » (**Dulac 1927, p. 44**)⁸⁰¹. La composition du film, son unité et la cohésion de ses tableaux en feront « le grand instrument de vulgarisation [des] tendances nouvelles » (**Vuillermoz 1925, p. 77**), et sa capacité à montrer le monde intérieur des personnages participera à la création d'une ambiance inquiétante teintée de mystère. La poésie du scénario, soulignée par le réalisateur surréaliste Jacques-Bernard Brunius, justifiera d'ailleurs l'invention de décors distordus accentuant l'atmosphère de folie du film⁸⁰².

Mais si, pour Brunius, *Caligari* supporte sans conteste la réédition, certains écrivains, comme Jean Prévost, seront plus réservés dans leur réévaluation d'un film qu'ils ont pourtant défendu et aimé. Ainsi Prévost, dans son article « **Progrès et mode au cinéma** » publié en 1927, indiquera qu'en revoyant le film de Wiene, il sera tiraillé entre l'agacement et l'admiration, « l'agacement de [se] dire : comme c'est démodé, comme c'est peu neuf, et l'admiration condescendante : tiens, tiens, ce n'est pas mal pour l'époque! » (**Prévost 1927 (1^{er} octobre), p. 8**). Mais si Prévost évalue, quelques années plus tard, autrement ce film, il n'en verra pas disparaître ce qui constitue pour lui la composante essentielle du cinéma, c'est-à-dire, l'aspect humain.

Toutefois, bien que le temps modifie parfois les jugements, il n'altérera pas l'avis d'écrivains refusant catégoriquement les propositions esthétiques suggérées par *Caligari*.

⁸⁰¹ Si le film de Robert Wiene relève de l'esthétique expressionniste s'étant développée en Allemagne dans les années 20, peu d'écrivains de cinéma associent clairement le *Cabinet du Docteur Caligari* (1919) au style expressionniste.

⁸⁰² Voir Brunius 1927 (15 novembre).

Certains estimeront que ce film ne se détache pas de l'influence du théâtre et qu'il en poursuit l'héritage : il sera ainsi impossible de le considérer comme une étape vers l'autonomie. Blaise Cendrars, dans quelques lignes reprises dans *Cinéa* en 1922, indiquera ne pas aimer ce film parce qu'il « jette un discrédit sur tout l'ART MODERNE [...]. Parce que ce n'est pas du Cinéma » (Cendrars 1922 (2 juin), p. 11). Il énumérera dix raisons justifiant son propos, parmi lesquelles l'aspect théâtral de l'œuvre et l'absence de rythme. Cette hostilité à l'égard de *Caligari* sera également la position de Philippe Soupault :

Les Américains, qui comprennent vite, ont fait un grand succès au film allemand *Le Cabinet du Docteur Caligari*. Sans doute ce film est très différent des productions antérieures, mais s'il étonne un instant, il marque nettement un retour en arrière. Les metteurs en scène de Los Angeles ne doivent surtout pas prendre des leçons. Ils sont tout de même plus forts que l'auteur du *Docteur Caligari* qui a transporté sur l'écran les procédés du théâtre (Soupault 1924 (15 janvier), s.p.).

Mais si ces réflexions rappellent le parti pris favorable de Soupault pour le cinéma américain, elles expriment une réticence vis-à-vis d'un film subissant de trop près l'influence du théâtre. Cette dernière sera aussi soulignée par Jean Epstein qui juge que *Caligari* abuse des décors et que cette démesure transforme le film en « nature morte » (Epstein [1926] 1974, p. 149)⁸⁰³.

L'avis nuancé que Léon Moussinac formulera dans *Naissance du cinéma*, en 1925, résumera les positions au sujet du film de Wiene. Le théoricien condamnera le fait que ce film présente des parties relevant du théâtre et de la peinture, mais il affirmera aussi que « [d]e telles images contiennent des points de départ nombreux pour des réalisations nouvelles et originales » (Moussinac [1925] 1983, p. 59). *Caligari* sera donc un vecteur d'enseignement,

⁸⁰³ Cette réflexion sera exprimée par Jean Epstein début 1925 dans l'article « Pour une avant-garde nouvelle », article intégré en 1926 dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*.

mais aussi un concentré d'erreurs. Dès lors, en fonction de la vision du cinéma défendue, il deviendra un exemple à suivre ou à pourfendre⁸⁰⁴.

Si *Forfaiture* (1915) et *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919) ont connu une bonne fortune sur les écrans français, *Le Cuirassé Potemkine* (1925), même s'il a pu être considéré comme une révélation aussi importante que le cinéma de Chaplin⁸⁰⁵, n'a pas circulé dans les circuits cinématographiques officiels. *Film invisible* comme le qualifiera Pierre Bost⁸⁰⁶, le film de Sergueï Eisenstein sera un exemple retenu par certains écrivains pour insister sur la censure dont est victime le cinéma. Projeté en novembre 1926 à Paris dans une séance privée organisée par le Ciné-Club de France (CCF)⁸⁰⁷, *Potemkine* était en effet interdit par la censure française. Malgré une circulation clandestine, il deviendra rapidement, pour ceux qui l'auront vu, l'exemple parfait de ce que peut apporter le cinéma soviétique aux autres cinématographies :

Avec Eisenstein et son *Potemkine* apparaissent pour la première fois sur l'écran les qualités primordiales du cinéma soviétique qui expliquent sa place et l'influence qu'il exerce : le dynamisme irrésistible, l'utilisation au maximum de l'expression la plus directe, le retour aux éléments de nature, l'abandon volontaire et délibéré de la vedette, l'expression puissante du groupe, de la collectivité, du mouvement de foule,

⁸⁰⁴ Certains écrivains regretteront d'ailleurs les « imitations imbéciles » (Desnos [21 mai 1927] 1992, p. 110) faisant suite à ce film.

⁸⁰⁵ « On peut le dire : c'est avec *Potemkine* que le cinéma soviétique prend devant le monde sa vraie figure. Au moment où l'on connut cette œuvre, il y avait déjà eu des grands films. Il y avait eu les révélations américaines, scandinaves, allemandes, il y avait eu et il y a toujours Charlie Chaplin, miracle isolé dans le cinéma » (Alterman 1931, p. 97).

⁸⁰⁶ Dans son article « Le Film invisible », Pierre Bost s'intéresse aux films qui ne sont pas présentés dans les salles publiques : « Le film invisible, c'est le film que l'éditeur hésite à présenter au public; ou le film qui ne doit passer que dans six mois; ou le film qui fera scandale; ou le film étranger qui ne viendra peut-être jamais en France; ou encore, bien mieux, le film interdit par la censure... » (Bost 1932 (novembre), p. 43). Les films soviétiques ont souvent été ces *films invisibles* et *Le Cuirassé Potemkine* (1925) apparaît comme le premier d'entre eux.

⁸⁰⁷ Créé en 1924, le Ciné-Club de France (CCF) naît de la fusion entre le Club des Amis du Septième Art (CASA) et le Club Français du Cinéma (CFC). Le CCF tentera de réaliser les objectifs suivants : « [...] l'étude, le développement et la défense de l'Art cinématographique, [...] coordonne[r] toutes les forces intellectuelles, artistiques, techniques et économiques susceptibles d'enrichir d'œuvres le domaine international de la Cinématographie, [...] cherche[r] à travers toutes les tendances à fixer l'effort sincère des artistes de tous les pays et à seconder ceux-ci par tous les moyens possibles, ce qui donne un rayonnement particulier à toutes les manifestations de son activité, [...] organise[r] [...] des présentations privées et publiques, des conférences, des séances démonstratives, des réunions » (Gauthier 1999, p. 113). Les membres du CCF tâcheront de maintenir ce mandat complet et ambitieux, avant de disparaître au courant de l'année 1927.

le désir de rendre par l'image une âme collective; toutes volontés qui représentaient un apport nouveau et quelque peu bouleversant (Alterman 1931, p. 98).

Ce n'est pas l'aspect propagandiste du film qui marquera les esprits, mais plutôt le génie de la technique et la découverte d'une nouvelle forme de réalisme. Et même si le film d'Eisenstein sera peu vu, certains estimeront qu'il bouleverse « de fond en comble le cinéma mondial » (Fondane 1933, p. 19).

Parce qu'il sera peu vu, il deviendra le symbole de la censure. Dans son article « **Propagande** » publié en 1928, Robert Desnos s'interrogera sur ce qui autorise la censure française à proscrire un film « si juste, si moral, si exaltant et, en même temps, réalisé d'une façon aussi parfaite » (Desnos [8 juillet 1928] 1992, p. 135). Desnos légitimera son interrogation en précisant avoir revu *Le Cuirassé Potemkine* (1925) à Cuba, dans un pays reconnu pour son autoritarisme et sa tyrannie : si la censure cubaine « ne s'[est] pas crue autorisée à fermer la frontière » au film d'Eisenstein, au nom de quoi la censure française se le permet-elle? Ce sera également la question que se posera Henry Poulaille dans son article « Nous voulons voir les films russes », réclamant que ces œuvres parviennent aux yeux des spectateurs, plaçant les vertus cinématographiques d'un film au-dessus de toutes autres préoccupations :

Ce n'est pas de voir des films soviétiques qu'il [le public] deviendra bolchevique; mais à leur contact, il prendra mieux conscience de la valeur de l'expression cinématographique; peu à peu il saura exiger mieux de ses fournisseurs et ces derniers, en fin de compte, seront bien obligés de laisser travailler à leur guise les artistes qu'ils condamnent à n'être que des machines à produire.//Tout le monde y trouvera son compte et le Cinéma, vivifié, nous donnera les belles joies dont la production en série et sur commande nous frustre depuis déjà trop d'années (Poulaille 1927 (septembre-octobre), p. 170).

L'engagement en faveur de la diffusion du *Cuirassé Potemkine* (1925), même s'il doit être compris comme un parti pris politique, s'inscrit aussi dans un mouvement de rejet d'un type

de cinéma, le cinéma industrie, bannissant souvent la qualité pour les seuls bénéfices. La référence à *Potemkine* (1925) deviendra dès lors non seulement un appui en faveur de nouvelles perspectives de mise en scène, mais plus généralement, une manière de se positionner vis-à-vis de la diffusion du cinéma.

Autre *film invisible*, *Hallelujah!* (1929) de King Vidor, sera convoqué comme référence pour illustrer la perfection que peut atteindre le film parlant. Film attendu – il s’agit du premier film parlant du réalisateur américain –, il sera rapidement qualifié de chef-d’œuvre puisqu’il proposera un exemple des plus aboutis d’une intégration du son, et plus particulièrement de la musique, à l’économie générale du film. *La Revue du cinéma* y consacra d’ailleurs son numéro de juin 1930 et regroupera des textes enthousiastes à l’égard du film, à l’exception de l’article « Le cinéma et les mœurs. La morale de l’histoire » de Jacques-Bernard Brunius, ce dernier qualifiant le film de Vidor d’« abject » (Brunius 1930 (1^{er} juin), p. 34) : « *Hallelujah*, film nègre, est avant tout un film chrétien et des plus écœurants puisqu’il montre des hommes purs et naïfs dont nous saisissons mal les buts mystiques, avec lesquels non seulement toute discussion mais toute confrontation intellectuelle nous paraît impossible » (*ibid.*, p. 36). Mais si les reproches de Brunius ciblent le terreau religieux sur lequel se fonde le film⁸⁰⁸, ce seront les aspects s’articulant autour du son qui retiendront l’attention. André Gide, dans la contribution qu’il donnera à ce numéro spécial, détaillera ces éléments :

L’intérêt que l’on prend à *Hallelujah* peut se passer de la compréhension des paroles; mais le peu que j’en ai pu saisir me laisse supposer l’importance de leur appoint. Quant à celui de la musique, des chants, des chœurs, des cris, des interjections de la foule, il se confond de la manière la plus heureuse aux mouvements d’ensemble, au

⁸⁰⁸ André Delons (**Delons 1933 (juin)**) et Benjamin Fondane (**Fondane 1933**) retiendront également le caractère mystique du film de King Vidor, mais cet aspect sera pour eux une qualité et non défaut et apparaîtra comme révélateur de la puissance du film.

point que l'on ne peut imaginer ce film privé de cet élément musical qui fait d'*Hallelujah* une sorte de symphonie avec des *allegro*, des *andantes*, et des *largo*, des *presto agitato*, où la parole elle-même ne se mêle que comme un élément rythmé. Et, lorsque les voix humaines se sont tues, dans la longue scène de poursuite à travers la forêt inondée, rien de plus impressionnant que le simple clapotement de l'eau morte froissée; ce chuchotement de la nature éternelle, qui replace et recule dans le temps la passagère plainte humaine, semble la voix même d'une sombre fatalité (Gide 1930 (1^{er} juin), p. 42-43).

Gide repérera l'apport des sons au rythme d'ensemble du film et précisera aussi que le travail autour du son consiste à ménager des plages de silence. Bardèche et Brasillach souligneront également cette caractéristique, indiquant que le silence sera une des découvertes majeures du cinéma sonore tel que proposé par King Vidor dans *Hallelujah!*⁸⁰⁹ (1929).

Alors que les propositions de films parlants sur les écrans français ne seront pas toujours de la meilleure qualité, *Hallelujah!* (1929) sera salué par André Delons comme un film magnifique⁸¹⁰, comme un film extraordinaire par Benjamin Fondane⁸¹¹, comme une forme parfaite par Georges Ribemont-Dessaignes⁸¹² et comme un chef-d'œuvre par Philippe Soupault⁸¹³. Mais les différents écrivains ayant recours à cette référence ne s'étendront pas sur les raisons qui font du film de Vidor une œuvre capitale, voire un classique. Ils rappelleront certes la nécessité que soit vu ce film par le plus grand nombre, mais ils laisseront leur lecteur présumer de ses qualités. L'usage de cette référence présuppose un savoir partagé avec le lecteur et fonctionne comme véritable concentré de connaissances : évoquer, dans un texte,

⁸⁰⁹ « Ils ne comptent pas devant la découverte essentielle de King Vidor : le cinéma sonore nous apportait *le silence*. // Pour la première fois, le silence eut une valeur d'émotion, pour la première fois, et parce qu'il s'opposait au bruit, on *entendit* le silence » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 323).

⁸¹⁰ « Ce n'est pas qu'il ne se prépare ou ne se projette même des films séduisants et peut-être, après tout, magnifiques, tels *Hallelujah*, ou *Cain*, ou *Trader Horn*. Mais, dans une certaine mesure, on ne peut voir là que de très naturelles exceptions » (Delons [15 janvier 1930] 1995, p. 71).

⁸¹¹ « Bien d'autres, au cours d'une longue détention, ne se sont évadés qu'une fois ou deux et ont immédiatement été coffrés : un Murnau, un Pabst, un King Vidor avec *La Foule* et cet extraordinaire *Hallelujah* » (Fondane 1933, p. 15).

⁸¹² « Il ne s'agit au contraire que de cinéma, et pour la première fois, dans sa forme parfaite, de cinéma parlant et sonore » (Ribemont-Dessaignes 1930 (mai), p. 238).

⁸¹³ « [...] on a décidément renoncé à projeter le chef-d'œuvre incontestable du cinéma parlant, *Hallelujah* [...] » (Soupault 1930 (29 novembre), p. 1732).

Hallelujah! (1929), sera synonyme de difficulté de diffusion du cinéma et d'imbrication parfaite entre histoire, mise en scène et musique et montrera à l'écran ce qu'il y a d'universel dans une histoire dont les protagonistes sont afro-américains⁸¹⁴.

Les quatre films que nous avons identifiés comme des références récurrentes, actives dans une configuration *référencielle* et dont le mode de fonctionnement intervient dans la cinéologie de l'entre-deux-guerres, ont été choisis parce qu'ils sont représentatifs d'un état du cinéma et sont convoqués comme tel par plusieurs écrivains. Mais à leur côté, nous retrouvons – certes, de manière beaucoup moins répandue –, des références ponctuelles à des titres de films désormais perdus⁸¹⁵. Ces références, même si elles ne s'inscrivent pas dans un vaste réseau de diffusion, ont une importance dans la mesure où elles sont un autre aspect de la mémoire du cinéma. Traces de ce qui a disparu, elles donnent de minces indications de ce qui a été.

Parmi ces films, nous en retiendrons deux, *Carmen du Klondyke* (1918) et *Thérèse Raquin* (1927)⁸¹⁶. Nous retrouvons des allusions au film de Reginald Barker⁸¹⁷ dans l'article de Germaine Dulac, « **Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale** », dans lequel elle donne en exemple ce film pour illustrer le *mouvement dramatique* :

⁸¹⁴ Voir Lecomte 2009.

⁸¹⁵ Il est difficile de dire qu'un film soit définitivement perdu – la toute récente redécouverte du film *Sherlock Holmes* (1916) mettant en vedette l'acteur William Gillette, créateur du personnage inventé par Conan Doyle à la scène comme à l'écran, nous montre encore une fois qu'à ce sujet, rien n'est jamais définitif! Cependant, certains titres font depuis longtemps partie de la catégorie des films *présumés* perdus. Pour tenter d'obtenir le plus d'informations à ce sujet, nous nous référons à la base de données collaboratives Lost Films (<https://www.lost-films.eu/index>), mise en place par la Cinémathèque allemande (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen) et à la base de données Silent Era (<http://www.silentera.com/index.html>), initiée par Carl Bennett.

⁸¹⁶ D'autres films perdus sont également cités, comme *Les quatre diables* (1928) de F. W. Murnau, ou encore *L'Éternel problème* (1928) de D. W. Griffith. Nous avons ici choisi de nous limiter aux occurrences les plus pertinentes.

⁸¹⁷ Comme beaucoup de films produits par La Triangle, *Carmen du Klondyke* (1918) sera parfois attribué à Thomas Ince – ce sera notamment le cas chez Louis Delluc (Delluc [6 mai 1919] 1990) et chez Jean Cocteau (Cocteau [12 mai 1919] 1926).

Pour créer le mouvement dramatique il fallait opposer successivement des mimiques diverses et les intensifier par des plans différents, correspondant au sentiment promoteur...//Des plans intervenant, du morcellement nécessaire, la cadence s'imposa. De la juxtaposition naquit le rythme.//*Carmen du Klondyke* fut l'un des chefs-d'œuvre du genre **(Dulac 1927, p. 39)**.

Chef-d'œuvre pour Dulac, *Carmen du Klondyke* est pour Jean Cocteau un spectacle ayant la même valeur que les « plus beaux livres du monde » (Cocteau [12 mai 1919] 1926, p. 100). La courte description d'une des scènes du film que fournissent Jean Cocteau et Louis Delluc donne au lecteur une prise avec ce film qui ne peut plus être vu et double ce que Dulac estime être une inoubliable démonstration technique de mouvement. Cocteau et Delluc décriront en effet la même scène : une bataille musclée sous la pluie entre deux hommes se roulant dans la boue, cette dernière étant, pour Delluc, « le principal personnage de ce drame d'écran » (Delluc [6 mai 1919] 1990, p. 64). Cocteau donnera quelques précisions sur les mouvements de caméra utilisés pour filmer cette empoignade : « Pour les suivre, l'objectif s'éloigne, s'approche, survole » (Cocteau [12 mai 1919] 1926, p. 100). Néanmoins, tout ceci constitue de faibles informations pour retracer la trame d'un film qui suscitera cependant l'admiration. La citation de ce film instaurera cependant une modification du statut de la référence : la connaissance commune initialement partagée disparaîtra avec le temps et les propos autour du film de Barker ne seront désormais que l'unique connaissance disponible au sujet du film.

Le film de Jacques Feyder sera cité dans un autre contexte, mais laissera également supposer qu'il s'agissait d'un film dont l'importance n'était pas à négliger. Ce film tourné en Allemagne en 1927 et présenté en France en 1928 était, selon Bardèche et Brasillach, le chef-d'œuvre muet de son auteur⁸¹⁸. Il apparaîtra dans la liste des « formes vivantes qui ont peuplé le cerveau des hommes depuis 30 ans » **(Arnoux 1929, p. 14)** d'Alexandre Arnoux,

⁸¹⁸ « Après une *Carmen* pour Raquel Meller, c'est à cet art de suggestion qu'il devrait son chef-d'œuvre muet, *Thérèse Raquin* » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 244).

aux côtés des films *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927), *Variétés* (1925), *La Roue*⁸¹⁹ (1921), ou encore *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), des réalisateurs Victor Sjöström, Charlie Chaplin et de l'acteur Douglas Fairbanks. Arnoux n'écrira au sujet de *Thérèse Raquin* (1927) que quelques mots (« Thérèse Raquin, sa noire boutique, les nuits d'insomnie et d'hallucinations » (*ibid.*)), mais il jugera que le film de Feyder est suffisamment important pour le faire figurer aux côtés de ses propres classiques. Encore une fois, la référence nous apparaîtra avec un contenu altéré puisque le référent n'existe plus, mais le texte nous laissera une trace d'une œuvre importante qui aura eu la force créatrice d'influer l'imaginaire d'une génération.

La reprise d'une même référence de texte en texte et d'un auteur à un autre peut être considérée comme un *premier seuil de légitimité* vers l'identification du classique de cinéma. Les modèles ainsi distingués, s'ils ne peuvent pas toujours être revus, s'inscriront dans une mémoire générale du cinéma qui participera à l'écriture de son histoire. Ils témoigneront des avancées techniques, de la création de nouvelles esthétiques, de la découverte de l'art cinématographique ainsi que de l'ouverture à des cinématographies étrangères. Ils seront considérés en fonction de leurs apports au septième art, mais également de ce qu'ils pourront transmettre à un cinéma français qui peine à se renouveler et à innover. Mais si la citation de films permet d'appuyer les réflexions, le recours à différentes figures du cinéma ouvrira les discours à un horizon argumentatif plus large et fera entrer l'interprète – nous le verrons avec Douglas Fairbanks – et le réalisateur dans le réseau complexe des références paradigmatiques.

⁸¹⁹ Le film d'Abel Gance constitue lui aussi un temps fort du cinéma et est régulièrement cité par les écrivains de cinéma. Nous renvoyons au chapitre 9 : Cinéma et modernité, pour plus d'explications sur l'importance et la réception de ce film.

C. Les figures phares

La citation d'un titre de film permet de soutenir l'argumentation et elle sera parfois enrichie par la référence à un acteur ou à un réalisateur. Les domaines couverts par ces types de renvois seront très vastes (artistique, privé, politique, etc.), mais ils permettront, encore une fois, de désigner des figures incontournables et de les instituer comme des modèles, voire des classiques. Évidemment, de très nombreuses figures seront convoquées, issues des cinématographies américaine, allemande, française, ou encore suédoise, et ayant parfois œuvré pour le cinéma muet et le cinéma parlant. Nous avons cependant sélectionné quatre figures phares présentées dans la production textuelle examinée comme représentatives du développement du cinéma : Douglas Fairbanks, René Clair, Louis Delluc et Erich von Stroheim. Les trois derniers seront convoqués en tant que réalisateurs⁸²⁰, mais Fairbanks sera présenté d'une manière tout à fait particulière, devenant à maintes reprises une sorte de caution, assurant par sa seule présence la qualité d'un film.

La première figure proposée à l'examen sera celle d'un acteur, Douglas Fairbanks, immense star du septième art et dominant le cinéma muet américain. Le rayonnement de l'acteur aura en effet quelque chose de similaire à celui de Chaplin, et son mariage en 1920 avec la fiancée de l'Amérique, Mary Pickford, redoublera sa popularité. Débutant au cinéma en 1915, il s'illustrera principalement dans des films d'action comme *Le Signe de Zorro* (1920), *Robin des Bois* (1922) ou encore, *Le Voleur de Bagdad* (1924). Il sera essentiellement un interprète, bien que scénariste à l'occasion, et passera difficilement la barrière du parlant.

⁸²⁰ Nous rappelons que René Clair et Louis Delluc tenteront leur chance en littérature et auront aussi été critiques de cinéma dans les années 20. De son côté, Erich von Stroheim, même s'il a écrit quelques romans (voir Lignon 2000 et Lignon 2002), s'est illustré comme réalisateur, mais également, comme acteur de cinéma.

Fairbanks reste néanmoins une des plus grandes stars du muet, retenue comme telle surtout pour ses performances acrobatiques, son agilité à l'écran et son sourire.

Fairbanks sera présenté dans les textes des écrivains de cinéma comme un ami et un complice, ce dont témoigne le recours régulier au seul prénom de Douglas⁸²¹, voire au diminutif Doug⁸²². Mais il apparaîtra aussi comme une caution, un gage de perfection cinématographique et son nom sera toujours associé aux films dans lesquels il tiendra la vedette. Ainsi, *Le Signe de Zorro* (1920) sera avant tout, non pas présenté comme un film de Fred Niblo, mais bien comme un film de ou avec Douglas Fairbanks. Il sera l'incarnation d'un rêve que le spectateur souhaite voir se concrétiser et deviendra, comme l'écrira Léon Moussinac, le modèle du *héros moderne* : « Si cette époque a encore des philosophes, ils ne manqueront pas de remarquer qu'en se découvrant idéalement en Douglas, par exemple, la foule, de toute évidence se déclare pour un état nouveau. Elle sympathise avec le héros moderne [...] » (**Moussinac [1925] 1983, p. 96**).

Cette fascination pour l'acteur se construira sur des qualités d'interprétations reconnues par différents écrivains et la référence régulière à son nom dans la production textuelle de l'entre-deux-guerres sera l'occasion d'insister sur le mouvement à l'écran. Fairbanks en sera en effet le symbole, lui qui saura non seulement mimer « la force, mais [également] les émotions, les joies de la force et de la santé » (**Prévost 1929, p. 30**). Il représentera la vitalité, la jeunesse tout comme la légèreté et les bons sentiments. En plus de

⁸²¹ Cette désignation familière sera, entre autres, utilisée par Robert Desnos, Jean Epstein, Benjamin Fondane, Léon Moussinac, ou encore Jean Prévost.

⁸²² Ainsi, Blaise Cendrars écrira-t-il, dans *Hollywood, la Mecque du cinéma*, au sujet de sa visite aux studios de la United Artists : « M'ayant rapidement dépassé mais sans me dévisager, il se retourna pour voir qui j'étais, mais il ne me reconnut pas... et moi, je n'allais pas lui courir après pour lui serrer la main, pensant que Doug ne désirait pas avoir été vu... » (**Cendrars [1936] 2001, p. 71**). Le même diminutif sera parfois utilisé dans la presse, par exemple, dans les légendes des photographies des magazines montrant Fairbanks, ou encore dans les illustrations accompagnant l'essai *Cinéma* de Jean Epstein.

ses qualités physiques, son rire et son sourire marqueront les esprits : Alexandre Arnoux évoquera cette caractéristique dans *Cinéma*, écrivant que Fairbanks est « celui dont les cinq parties du monde connaissent le rire et les dents » (**Arnoux 1929, p. 13**); Benjamin Fondane rappellera à ses lecteurs des souvenirs d'enjambement de « galères avec les dents blanches de Douglas » (**Fondane [1929] 2007, p. 69**); Jean Prévost, au sujet du premier film parlant de Fairbanks, *La Mégère apprivoisée* (1929), ciblera encore son rire⁸²³.

Synonyme d'exaltation, la référence à Douglas Fairbanks permettra d'illustrer un autre versant de la création cinématographique. Action, aventure, péripéties seront également des options recherchées dans le développement du cinéma dans la mesure où elles permettront encore et toujours de révéler ce qui constitue l'essence même de cet art : le mouvement et le rythme. En cela, citer Fairbanks sera proposer encore d'autres voies à emprunter.

Aux côtés de Fairbanks, trois réalisateurs aux multiples activités seront souvent cités. Régulièrement annoncé comme l'un des meilleurs réalisateurs français⁸²⁴, René Clair apparaîtra dans les textes à la fois comme le symbole d'une nouvelle génération de réalisateurs⁸²⁵ et, surtout, comme le rénovateur du cinéma, et plus particulièrement du cinéma français. Il sera considéré comme un guide tant pour le muet que pour le parlant et son nom

⁸²³ « Déjà le rire, le grognement d'appétit de Douglas dans la *Mégère* [...] (**Prévost 1930 (janvier), p. 142**). Jean Prévost pointera le même élément au sujet de ce même film dans son article « **Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma** » (**Prévost 1932 (novembre)**).

⁸²⁴ Pour Maurice Bardèche et Robert Brasillach, l'œuvre de René Clair sera, en 1935, « la plus caractéristique du cinéma français » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 252).

⁸²⁵ René Clair fera partie de ces réalisateurs dont André Delons guettera impatiemment la suite de l'œuvre (voir **Delons 1928 (15 mars), p. 11**) et sera présenté par Lionel Landry, dans son article « Le rythme », comme « le plus intelligent de nos jeunes metteurs en scène [...] » (Landry 1929 (24 mai), p. 341). Nous rappelons qu'après la tentation littéraire et quelques années passées au sein de la rédaction de différents journaux (*Films* (supplément de la revue de théâtre *Le Théâtre et Comœdia illustré*), *L'Intransigeant*), René Clair fera ses premiers pas au cinéma en tant qu'assistant de Jacques de Baroncelli et qu'acteur pour Louis Feuillade. Il réalisera son premier long métrage en 1923 (*Paris qui dort*) et proposera l'année suivante *Entr'acte*, en collaboration avec Francis Picabia. Après sept films muets, il réalisera son premier film parlant, *Sous les toits de Paris* (1930) qui sera bien reçu par le public. En 1934, après l'échec du *Dernier milliardaire*, il s'exilera en Angleterre et aux États-Unis pendant une dizaine d'années.

sera cité pour montrer qu'avec lui, le cinéma français peut s'améliorer et évoluer. La référence à René Clair s'accompagnera généralement d'une courte réflexion ou allusion à l'état de la cinématographie nationale : Robert Desnos donnera comme titre à son article du 21 mars 1925 publié au *Journal littéraire* « **René Clair et le nouveau cinéma** », fixant dès le départ l'association entre le réalisateur et l'idée de nouveauté; dans son article de novembre 1931, « **Le règne du cinéma américain est-il fini?** », Philippe Soupault expliquera qu'on ne peut juger de la qualité d'une production cinématographique en fonction de la sélection des films projetés à l'étranger, donnant l'exemple de *Sous les toits de Paris* (1930), film plébiscité par les Américains, mais absolument pas révélateur de l'état de la production française⁸²⁶.

Si le cinéma français piétine, Clair constituera alors l'exception sur laquelle reposera son avenir. Il sera « le seul metteur en scène français préoccupé d'invention et capable d'inventer. [...] le seul qui vaille la peine d'être suivi et sans doute est-ce lui qui donnera une expression nouvelle au monde stupéfiant des rayons et des ombres » (**Desnos 1925 (21 mars), p. 14**). Le renouveau du cinéma français reposera sur ses épaules ainsi que le développement du cinéma en général. Pour Edmond Epardaud, il sera l'inventeur de la « comédie d'observation » (Epardaud 1927 (15 juillet-1^{er} août), p. 15); pour Marcel Pagnol, il aura, avec D. W. Griffith, Abel Gance et Charlie Chaplin, « ré-inventé la pantomime » (**Pagnol 1933 (15 décembre, p. 8)**). Il sera aussi la boussole du cinéma, permettant d'évaluer – et de s'inquiéter – des nouvelles possibilités d'explorations offertes : « Où êtes-vous à présent James Cruze, Walter Ruttman, Man Ray, René Clair de l'*Entr'acte*? [...] Il ne reste plus rien depuis l'avènement du bavard » (**Fondane 1933, p. 14**). Ce *René Clair de l'Entr'acte* sera

⁸²⁶ « Pour illustrer d'un exemple ce que j'avance, je citerais le cas des américains [*sic*] qui estiment que le cinéma français est actuellement en grands progrès, parce qu'ils n'ont vu l'an dernier qu'un seul film : *Sous les toits de Paris* » (**Soupault 1931 (1^{er} novembre), p. 58**).

celui qui, tout comme Man Ray ou Luis Buñuel, utilisera les « mouvements profonds, originaux » (**Desnos 1929, p. 385**) de cette nouvelle génération ayant trouvé dans le cinéma la forme répondant à ses aspirations.

Néanmoins, la figure de René Clair permettra aussi, tout en évoquant ses films muets et ses explorations avant-gardistes, d'aborder le parlant. En effet, le réalisateur sera l'un des rares à passer avec une relative facilité de l'une à l'autre des formes de cinéma et surtout, à être admiré de manière constante, même par des écrivains plus hésitants à l'égard de la nouveauté. Ainsi, Benjamin Fondane – qui n'est pas, rappelons-le, des plus enthousiastes à l'égard du parlant⁸²⁷ – considère que René Clair a le mérite, avec son premier film parlant, *Sous les toits de Paris*, de tenter quelque chose et d'explorer de nouvelles avenues :

[...] film infiniment inférieur comme perfection technique, dosage, jeu des comédiens, à un film comme *The Devils' Holiday* mais qui a sur celui-ci l'incontestable supériorité d'essayer, en période de tâtonnements, de lâcheté, une route nouvelle, une expression qui, tout en gardant l'acquis du film muet, cherche un moyen de trouver une place à la parole, la place où elle peut être *nécessaire*, où elle ne pourrait qu'aider l'image, et relever son potentiel (**Fondane [1931] 2077, p. 99**).

En prenant comme prétexte un film de Clair, Fondane donnera des indications précises sur ce qu'il attend du cinéma parlant, et même s'il avoue des faiblesses à *Sous les toits de Paris* (1930), Clair demeurera malgré tout le réalisateur duquel il faudra attendre le meilleur. Dans la critique que Fondane écrira dans le journal *L'Intransigeant* à propos de ce même film, il indiquera que personne plus que René Clair n'a été investi de pouvoirs⁸²⁸ et reconduira l'idée que le réalisateur demeure l'incarnation de tous les espoirs placés dans le septième art. La référence à son travail permettra de dire qu'une résistance artistique existe et que le cinéma

⁸²⁷ Voir à ce sujet, la partie C. 2. du chapitre 7 : « Le cinéma est un art neuf ».

⁸²⁸ « Clair est bien de ceux à qui la timidité devrait être interdite; il ne s'agit plus d'être des élèves, mais des maîtres et qui, sinon René Clair, a été investi de plus de pouvoirs » (Fondane 1930 (12 juin), p. 7).

français, à la lueur des réalisations d'un de ses plus talentueux créateurs, a la capacité de rivaliser avec les autres cinématographies.

Louis Delluc⁸²⁹ sera souvent cité à ses côtés, comme un autre maître français de l'art cinématographique. Certes, les écrivains de cinéma feront régulièrement référence à son travail de critique et à ses apports théoriques⁸³⁰, mais ils évoqueront aussi le travail de Delluc en tant que réalisateur⁸³¹. Cette dimension rappellera une facette oubliée de son apport au cinéma des années 20 et la référence à cette figure agira alors comme une trace d'un cinéma presque perdu. En effet, les films de Delluc sont encore aujourd'hui très difficiles d'accès et certains, comme *Fumée noire* (1919) et *Le Tonnerre* (1921), sont considérés comme perdus. Les choses changeront peut-être avec les restaurations en cours (*Fièvre* (1921), *La Femme de nulle part* (1921), *L'Inondation* (1923)) entreprises par la Cinémathèque française⁸³², mais à ce jour, le cinéma de Delluc est pour nous un cinéma fragmentaire et reconstitué à partir des discours.

Son quatrième film, *Fièvre* (1921), figurera dans le Répertoire du film de 1924 (voir *supra*) et sera rapidement considéré par plusieurs comme une pièce maîtresse du cinéma français : pour Robert Desnos, Louis Delluc fera partie, grâce à ce film – et grâce aussi à *La Fête espagnole* (1919) – des « bons éléments [...] des studios français » (**Desnos [6 avril 1923] 1992, p. 24**); Germaine Dulac estimera en 1927 que « *Fièvre* est maintenant une œuvre

⁸²⁹ « Louis Delluc est un des premiers metteurs en scène français à avoir su imposer à son œuvre une personnalité et une sorte d'amère poésie » (Bardèche et Brasillach 1935, p. 172).

⁸³⁰ Jean Epstein, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, glosa longuement sur les éléments définitionnels proposés par Louis Delluc autour du concept de photogénie; Ricciotto Canudo, Robert Desnos, ou encore Jean Prévoist feront référence, au fil de leurs réflexions, à différentes publications de Delluc; Henry Poulaille, dans son ouvrage *Charles Chaplin*, reconnaîtra sa dette vis-à-vis de Delluc.

⁸³¹ Nous rappelons que Louis Delluc effectuera ses premiers pas vers la réalisation en tant que scénariste pour le film de Germaine Dulac, *La Fête espagnole* (1919) et qu'il réalisera ensuite son premier film, *Fumée noire* (1919) et *Le Silence* en 1920. Sa carrière de réalisateur se poursuivra jusqu'à sa mort, en 1924, avec des films comme *Fièvre* (1921), *La Femme de nulle part* (1921) et *L'Inondation* (1923).

⁸³² Voir le Catalogue de la restauration et tirages de la Cinémathèque française. En ligne. <http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=5#films>. Consulté le 17 juillet 2015.

classique du répertoire de l'écran » (**Dulac 1927, p. 40**) et elle le placera aux côtés de productions américaines (*Forfaiture* (1915), *Le Lys brisé* (1919)) comme un exemple français témoignant de l'évolution du cinéma⁸³³. Les écrivains reconnaîtront en effet au cinéma de Delluc une force de suggestion, une capacité à traduire une ambiance et, selon Canudo, un « sens de la vérité cinématographique [...] pouvant assurer au Cinématographe une équité artistique » (**Canudo 1922 (septembre), p. 287**). Léon Moussinac, dans *Naissance du cinéma*, décrira sans complaisance l'ensemble de la filmographie de son ami, estimant que « [l]’art cinématographique a placé le cinéaste parmi ses premiers maîtres [...] [mais que le monde du cinéma] a tout fait pour l’empêcher de se réaliser largement et complètement » (**Moussinac [1925] 1983, p. 114**). Ainsi, Moussinac soulignera les difficultés auxquelles est confronté le cinéma français et regrettera la disparition précoce d’un de ses meilleurs éléments.

Si, au fil des années, la référence à l’œuvre de Delluc cinéaste s’amenuise, son influence persistera et quelques écrivains évoqueront par moments son apport. Ainsi, Jean Cocteau, au sujet de *Quai des Brumes* (1938), rappellera la dette de Marcel Carné au cinéma de Delluc, à un cinéma qui, avec *Fièvre* (1921), avait su ouvrir « une porte de bar sur le port, sur le vice, sur le crime » (Cocteau [5 juillet 1938] 2003a, p. 124). Faire allusion à la figure de Delluc réalisateur signifiera plus largement citer une œuvre d’atmosphère et de poésie, s’intéressant aux détails révélateurs d’un drame ou de la psychologie de personnages, et se méfiant des abus de technique. Même si cette référence sera utilisée pour décrire la perte d’un

⁸³³ Voir **Dulac 1932**. L’amitié unissant Germaine Dulac et Louis Delluc influencera peut-être ses jugements sur la production cinématographique de ce dernier. Cependant, nous pouvons supposer de véritables qualités à l’œuvre de Delluc étant donné l’enthousiasme contagieux de ses contemporains. D’ailleurs, les premières histoires cinéphiles, comme *Panorama du cinéma* de Georges Charensol et l’édition de 1935 de *l’Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Brasillach le retiendront non seulement comme personnalité indispensable à la légitimation du cinéma comme art, mais aussi comme réalisateur de premier ordre au sein de la production française du tournant des années 20.

cinéaste mort trop jeune, elle sera un temps convoquée pour montrer la vitalité du cinéma français et traduire les espoirs qu'il suscite.

Une autre figure oubliée, mais émergeant dans le creux des productions textuelles des écrivains de l'entre-deux-guerres est celle d'Erich von Stroheim. Malgré une référence parcimonieuse à cet imposant personnage, elle surgira avec force dans quelques textes et symbolisera un cinéma impétueux, traduisant, pour reprendre les mots d'Henri Langlois, un monde « qui serait mort éternellement » (Langlois [1956-1957] 2014, p. 246), un monde fou, trouble, pervers et faux, lourd d'hérédité et prisonnier de lui-même⁸³⁴. À la fois comédien et réalisateur, ce sera surtout cette dernière activité qui sera convoquée dans les textes, même si nous retrouvons ponctuellement des allusions à son jeu d'acteur construit avec finesse sur un art maîtrisé de la composition. Arrivé aux États-Unis en 1909, Stroheim débutera au cinéma en faisant de la figuration dans les films *Naissance d'une nation* (1914) et *Intolérance* (1916) de D. W. Griffith, pour ensuite devenir l'assistant de ce grand cinéaste américain. Il réalisera son premier film en 1919, *Maris aveugles* et se taillera progressivement la réputation d'un homme à la poigne de fer, exigeant et cruel, mais aussi visionnaire et génial. Il réalisera, entre autres, *Folies de femmes* en 1921, *La Symphonie nuptiale* en 1926, mais surtout *Les Rapaces* en 1923, film mutilé, désavoué par son auteur, mais toutefois admiré par les cinéphiles⁸³⁵.

⁸³⁴ Voir « Erich von Stroheim » dans Langlois 2014, p. 246-249.

⁸³⁵ Erich von Stroheim apparaîtra comme la figure par excellence du cinéaste maudit, broyé par une machine hollywoodienne qui n'a pu accepter toutes ses exigences. Il sera renvoyé de la société de production Universal suite à l'échec commercial des *Rapaces* (1923) et abandonnera en 1928 la réalisation de *La Reine Kelly* – film produit par Joseph P. Kennedy et mettant en vedette Gloria Swanson – pour cause de divergences artistiques et différents financiers. Stroheim se consacrera ensuite à son travail d'acteurs, jouant entre autres dans *La Grande illusion* (1937), dans *Les Disparus de St-Agil* (1938), dans *Macao, l'enfer du jeu* (1942), ou encore dans *Boulevard du Crépuscule* (1949) et ne réalisera plus de films.

Pour Germaine Dulac, les films s'inscrivant dans la lignée des *Rapaces*⁸³⁶ seront « profondément humains, et leur sens intérieur, exprimé par des observations visuelles » (**Dulac 1932, p. 362**). L'humanité de ces types de films sera aussi relevée par Robert Desnos au sujet de *La Symphonie nuptiale* (1926), « un film humain dans toute son émouvante et tragique beauté » (**Desnos 1929, p. 396**). Mais ce sera André Delons qui décrira le mieux ce que représente le cinéma de Stroheim, peinture de mœurs empreinte de cruauté, de violence et de pessimisme, ressemblant en cela aux côtés les plus sombres de la psyché humaine : « Quant à Stroheim, il se révèle sous le double aspect du metteur en scène et de l'acteur comme un maître dans la peinture des folies et son génie consiste à pousser les situations, les personnages et leurs actes au centre d'un drame noué par des sentiments tellement désespérés qu'ils ne peuvent se résoudre que dans la démesure » (**Delons 1933 (juin), p. 6**). Figure incarnant à la fois le créateur et sa création, Erich von Stroheim sera donc celui capable de montrer à l'écran le poids de cette réalité perverse par le biais d'une interprétation juste et minutieuse et par des images criantes de précision.

Mais, ce que révèlent certains textes de Delons et de Desnos, c'est un réalisateur dont le talent est et aurait été en mesure de rivaliser avec Chaplin. « [G]énie aussi authentique que Charlot et aussi important au point de vue de l'influence » (**Desnos 1929 (décembre), p. 386**), Stroheim saura, comme Chaplin, transposer à l'écran les errements de l'âme humaine et opérer, pour reprendre les mots d'André Delons, un véritable *renversement des valeurs*⁸³⁷. Il

⁸³⁶ Germaine Dulac inclura dans cette catégorie des films comme *La Rue sans joie* (1925), *La Tragédie de la rue* (1927), ou encore *L'Ange bleu* (1929). Voir **Dulac 1932**.

⁸³⁷ « Je prévois le temps, où le cinéma encourage dans ses mauvais penchants par les inventions récentes qui tout ensemble l'honorent et le déshonorent pourra opérer, à la faveur de ces remous, à l'aide de ce déséquilibre tentant, ce que les plus comiques des moralistes français contemporains nomment depuis deux ans déjà "le renversement des valeurs". [...] J'en vois les signes, pour l'heure présente, en deux hommes; l'un en France, et qui commence, Luis Buñuel, l'autre en Amérique et qui continue : Erich von Stroheim » (**Delons [15 novembre 1929] 1995, p. 67**).

dominera le cinéma, « comme il y a peu d'années encore le dominait Chaplin » (**Delons [15 novembre 1929] 1995, p. 67**), avec tout son génie, un génie différent de celui de Chaplin « mais aussi haut » (*ibid.*). Cette comparaison entre Stroheim et Chaplin, reprise par au moins deux écrivains, Delons et Desnos, à quelques années d'écart (1929 et 1933), donne à penser que l'activité de réalisateur de cet *homme que le public aimait haïr*⁸³⁸, dépasse largement ce que l'histoire du cinéma en a transmis. C'est en cela que les textes ayant recours à la figure de Stroheim donneront à lire un pan de la mémoire cachée du cinéma.

Les figures et les titres de films cités ici ne sont que quelques exemples d'un passé éclairant un patrimoine cinématographique révélé par les textes. En cela, l'utilisation et l'exploitation de réseaux de références disséminés dans la production des écrivains de cinéma montrent l'importance de ces derniers dans la construction d'une mémoire du cinéma et dans les discours qui sont en train d'être développés. Mais cette histoire sélective, mémoire lacunaire du cinéma, reste énoncée depuis le spectateur et se confond avec des souvenirs et des impressions, mélange de fétiches personnels et de véritables chocs esthétiques.

Se pose alors la question suivante : à partir de quand un classique peut-il être désigné comme tel? Le *premier seuil de légitimation* dont parlait Alain Viala peut-il être contemporain à une production? Et combien d'années doit-on attendre avant de dire d'un film qu'il est un classique? Même si les défenseurs du cinéma de l'époque expriment explicitement une volonté de désigner des films comme classiques, le passage du temps agit sur l'évaluation de ces films et montre que le classique d'hier n'est plus toujours celui d'aujourd'hui. Et même si les

⁸³⁸ Voir Dedet 2010.

discours retiennent relativement précisément les titres clés du cinéma de l'époque, ils laissent parfois de côté des éléments plus techniques, constitutifs de la facture esthétique des films. Nous pensons ici à la couleur. S'il est ponctuellement question de cette dernière comme d'une innovation permettant le renouvellement du cinéma (au même titre que le son ou le relief), il n'est pratiquement jamais question des procédés de colorisation (teintage, virage) utilisés dans les films des années 20. Seule exception repérée : André Delons, dans « **Le mauvais exemple** », qui relève un court passage en couleur dans *La Symphonie nuptiale* (1926) de Stroheim⁸³⁹. Cette mise à l'écart nous rappelle que même si la production textuelle de l'époque nous montre une collection de films et de réalisateurs, cette collection résulte de choix et de préférences. La mémoire qui se dessine dans les textes doit alors être appréhendée comme une réflexion parallèle et complémentaire à la constitution de l'histoire et de la théorie du cinéma.

⁸³⁹ « Il est plaisant de remarquer qu'un épisode, celui de la messe impériale, s'allume soudain en couleurs [...] » (**Delons [15 novembre 1929] 1995, p. 68**). Delons souligne ainsi un élément visuel rompant avec force l'unité de l'ensemble du film de Stroheim.

CONCLUSION

Terminons cette thèse avec la question qui a guidé toute notre réflexion : qu'est-ce que la cinéologie de l'entre-deux-guerres? Nous l'avons caractérisée très tôt, pour des besoins d'ordre méthodologique, selon ses formes, ses objets et ses instances productrices. Rappelons qu'elle ne se développe pas selon une stratégie réfléchie et organisée, mais qu'elle participe, de par le nombre de textes concernés, à l'intégration du cinéma dans le champ culturel de l'époque. L'étude de textes qui résultent d'une volonté de parler du cinéma et d'écrire à son sujet, à un moment de mise en place de nombreux dispositifs de diffusion (ouvertures de salles de cinéma, création de ciné-clubs, de revues spécialisées, etc.) montre néanmoins une production difficile à baliser avec précision. Mais cette confusion constitue un des points forts de cette cinéologie puisqu'elle favorise l'expression d'idées et de réflexions sur un sujet neuf et offre des possibilités stylistiques que l'écriture permet d'explorer. Un vaste pan du savoir cinématographique de l'entre-deux-guerres se situe dans cette production proposée par des écrivains qui se sont, un jour ou l'autre, arrêtés sur ce nouvel art en formation, et nous avons souhaité offrir une vue d'ensemble du dialogue qu'elle a pu provoquer et nouer. Mais au terme de notre exploration, que pouvons-nous retenir de cette cinéologie des années 20 et 30 en France? Que nous dit-elle de la littérature et de ses rapports aux autres arts? Dans quels réseaux de diffusion se développe-t-elle? Pourquoi et comment se construit cet art « de parler ou d'écrire sur la Cinégraphie » (Goelgheluck 1922 (24 mars), p. 367)? Et que nous permet-elle de comprendre de cette époque qui a assisté aux grands bouleversements de l'histoire du cinéma, de son acceptation comme art à son passage du muet au parlant?

La cinéologie, telle que nous l'avons envisagée, désigne un ensemble de discours critiques et théoriques sur les savoirs cinématographiques, s'étant développés dans une grande variété de textes – de l'article occasionnel à la chronique régulière, du reportage ramené d'un séjour à l'étranger à l'essai pensé comme tel. Elle se développe à la fois dans des textes centrés sur la réflexion et dans des critiques de cinéma, et bien que la critique de films puisse également être considérée comme partie intégrante de la cinéologie, ces types de textes – que nous avons intentionnellement mis de côté – appliquent à l'écrit plutôt que ne proposent des idées sur le traitement du cinéma.

Les textes que nous avons analysés sont à appréhender comme autant de propositions d'écriture sur l'histoire du cinéma, sur son avenir, ainsi que sur des modes de diffusion de la réflexion. Parce qu'ils s'inscrivent dans un tissu de relations culturelles, artistiques et sociales, ces textes présentent des idées en phase avec les enjeux de leur époque et leurs auteurs s'autorisent une très grande liberté dans leur traitement. En cela, la production étudiée, même si la forme des textes est souvent infléchie par l'influence journalistique, doit être associée à l'essai, un genre caractérisé par son indétermination, ouvert par définition puisque non exhaustif, à la frontière de la littérature et du savoir, mais qui a pour indubitable intérêt d'examiner les idées contemporaines. Une de ses fonctions est précisément de discuter des enjeux de la culture sur la place publique. L'essai devient alors le « tourniquet entre le collectif et l'individuel » (Glaudes et Louette 1999, p. 147), le témoignage qui, par le biais d'une intertextualité déclarée (relayée par l'image et la citation), actualise et reconfigure des discours.

Lorsque l'on souhaite ouvrir les perspectives d'étude de la littérature, une approche par groupes (les surréalistes) ou par clans (les écrivains gravitant autour de *La NRF*) est

généralement adaptée. Mais des ponts autres que littéraires existent entre des écrivains qui ont une existence dans le champ culturel de leur époque. Ils ont bien entendu été des acteurs de la vie intellectuelle, mais ils ont aussi été curieux des nouveautés de leur temps. Le cinéma a fait partie de leur horizon de référence et ils s'y sont intéressés en tant que spectateurs, mais aussi comme écrivains et parfois, comme praticiens. Bien que ces deux dernières postures n'aient pas été retenues pour nos analyses, elles sont aussi révélatrices de l'attrait que les possibilités créatrices ouvertes par le cinéma procurent. Spectateurs assidus ou occasionnels des salles, ces écrivains ont également été lecteurs de leurs contemporains et connaissent les réflexions circulant au sujet du cinéma. Ils les partagent ou les rejettent, mais ils s'y intéressent et éventuellement, nourrissent leurs propres idées de ces différentes sources.

En abordant une production textuelle ciblée, encadrée (à des fins méthodologiques) par les deux guerres mondiales, nous avons démontré les rapprochements et les croisements de références entre différents auteurs ayant appartenu, un jour ou l'autre, au champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Cette période, riche en débats (autour de l'acceptation du cinéma comme art, des voies à emprunter pour développer l'art cinématographique, des sous-titres, de la photogénie, du réalisme, du parlant, etc.), se déploie en différents temps tout en fournissant des constantes permettant d'asseoir solidement les discours dans l'espace culturel. L'examen d'une partie de ces discours a fait apparaître un type d'écrivain particulier, s'adonnant à une pratique d'écriture régulière, faisant du cinéma l'objet de ses réflexions et fréquentant les salles obscures : l'écrivain de cinéma. Parfois critique de films (Robert Desnos, Louis Delluc, Jean Prévost), parfois théoricien (Germaine Dulac, Jean Epstein, Léon Moussinac), cet écrivain mise sur l'écriture pour défendre ou pourfendre cet art neuf. Il appartient à la fois à l'histoire littéraire et à l'histoire du cinéma : littéraire parce que, dans bien des cas, il est un

écrivain important de l'histoire de la littérature, s'étant illustré par le roman (Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan), la poésie (Louis Aragon, Robert Desnos) ou par le théâtre (Antonin Artaud, Jean Cocteau), et du cinéma, parce qu'il est bien souvent devenu cinéaste (René Clair, Abel Gance, Marcel L'Herbier) et a été retenu comme tel.

Mais si les écrivains étudiés pensent le cinéma depuis la littérature, ils n'en sont pas moins intéressés par ses spécificités. En se montrant ouverts à ce qu'ils envisageront progressivement comme un autre art, ils s'empêchent de penser la littérature avec des œillères. Peu d'entre eux considèrent le cinéma dans ses rapports avec les lettres (par exemple, ce qui relève du texte, du récit ou de l'histoire ne doit pas être mis de l'avant à l'écran), mais plusieurs s'intéressent à ce que le cinéma peut proposer, principalement en matière de formes littéraires : ciné-poèmes, ciné-romans, scénarios, littérature de montage, etc. Et même si certains écrivains sont tentés par la pratique cinématographique (réalisation, scénarisation, etc.), ils ne proposeront pas tous des réflexions à son sujet⁸⁴⁰. La cinéologie de l'entre-deux-guerres nous montre donc des relations serrées entre les sphères des lettres et du cinéma, et par des mouvements réguliers entre ces différents horizons, une portion de l'histoire du cinéma se dessine, envisagé par des auteurs à la posture particulière, à la fois spectateur et écrivain à la recherche de nouvelles modalités d'expression spécifiquement pensées pour traiter du septième art.

La production textuelle analysée montre de constants va-et-vient entre la littérature et le cinéma et elle s'inscrit aussi dans une variété de dispositifs éditoriaux se donnant à lire comme un vaste réseau de dialogue entre idées et auteurs. Même si notre corpus de textes

⁸⁴⁰ Nous pensons ici à Jacques Prévert et Raymond Queneau qui, malgré une importante activité dans le monde du cinéma, n'ont pas proposé de textes répondant à nos critères d'analyse.

résulte d'une sélection qui laisse de côté certains types de publication⁸⁴¹, nos choix demeurent suffisamment représentatifs de la diversité des tribunes utilisées pour la prise de position et la réflexion au sujet du cinéma. Ce dernier a investi tous les espaces et a été traité dans tous les types de publication : revues spécialisées de cinéma, revues littéraires, revues culturelles, revues d'art, presse généraliste, publications n'ayant pas pour vocation de traiter des arts (revue de politique internationale, revue d'économie, revue d'histoire, revue s'adressant aux parlementaires, etc.). Toutes ces parutions sont utilisées comme vecteur de formation et relais de diffusion. Elles permettent une éducation aux images ainsi que le développement du sens critique de lecteurs/spectateurs qui formuleront éventuellement des désirs et auront des exigences quant à ce qui est présenté à l'écran. Si voir des films constitue un premier pas vers la défense du cinéma (choix du film, choix de la salle), en parler et écrire à son sujet s'avère impératif pour transmettre au plus grand nombre des idées qui permettront de mieux réfléchir le spectacle cinématographique. Toutes ces publications, à lectorats variables, accueillent dans leurs pages, plus ou moins régulièrement, des écrivains de cinéma. À cela s'ajoute parallèlement l'édition d'ouvrages sur le cinéma. De grandes et de plus petites maisons d'édition se laissent tenter par ce nouveau sujet envahissant progressivement tous les horizons. Que ce soit des essais, des biographies, des livres théoriques ou des reportages, le livre de cinéma trouve facilement sa place et ses lecteurs dans le paysage éditorial en pleine explosion des années 20 et 30 et constitue un pas supplémentaire vers l'autonomisation des discours sur le cinéma.

⁸⁴¹ Nous avons indiqué ne pas faire référence dans notre étude à la presse corporative ni aux publications politiques. D'autres publications (comme *Le Disque vert*, *Littérature*, *Nord-Sud*, *SIC*, etc.) manquent à notre cartographie. Bien qu'elles aient proposé des articles sur le cinéma et que ces contributions pourraient être intégrées à l'ensemble des discours de l'entre-deux-guerres sur le cinéma, leur découverte tardive et les difficultés de consultation nous ont obligée à les laisser de côté.

Les réseaux de diffusion dans lesquels s'inscrit la cinéologie de l'entre-deux-guerres n'ont pas de frontière. Il s'agit en effet de propager ses idées, de les exposer sur la place publique et d'en débattre dans les pages et les colonnes des grands titres de l'époque (*Le Figaro*, *Le Journal*), mais également, au sein de publications plus confidentielles (*Bifur*, *L'Esprit nouveau*) – là où se joue bien souvent l'avenir des grandes révolutions artistiques. Le développement de la presse spécialisée de cinéma doit également être envisagé comme un signe de l'acceptation progressive de ce dernier au sein de la production artistique de l'époque. Le grand nombre de publications de ce type (malgré des apparitions et des disparitions extrêmement rapides) montre bien la nécessité de se spécialiser sur le sujet et, dans la perspective du développement d'un *art de traiter du cinéma*, de proposer des organes de diffusion spécifiques, regroupant des personnalités devenues expertes en matière de cinéma – écrivains, critiques et journalistes.

Mais pourquoi réfléchir et écrire sur le cinéma dans l'entre-deux-guerres? Au fil des années, les objectifs de cette activité vont se préciser, mais la nécessité de défendre les qualités artistiques du cinéma persistera. Tirailé en permanence entre art et industrie, il importe, aux yeux des écrivains de cinéma, que le pôle industriel de son identité ne l'emporte pas sur son caractère artistique. Et même si le cinéma semble destiné, pour certains, à proposer des grandes œuvres capables de rivaliser avec des productions artistiques plus traditionnelles, il reste un divertissement de masse largement plébiscité comme tel. Son ancrage populaire sera alors souvent rappelé par des écrivains qui voient dans cette caractéristique un aspect de son originalité et de sa grandeur.

La lutte pour dissocier le cinéma des autres arts l'emporte cependant sur le reste puisque confronté à ce qui existe déjà, il doit impérativement trouver sa voie. Même s'il

possède des affinités avec la littérature ou la peinture, le théâtre reste son grand rival. Malgré des filiations des points de vue du dispositif, du personnel et de la réception du spectacle, le théâtre va forcer le cinéma à se définir et à trouver ses spécificités dans un nouveau cadre ne pouvant se libérer complètement des impératifs financiers. Ces spécificités résident, entre autres, dans ses aptitudes à révéler la modernité du monde (en termes de représentation et de traitement), à rendre la vie en mouvement, par le rythme et la cadence des images, à en traduire la photogénie et à saisir ce qui échappe à l'œil.

En investissant certaines voies afin de définir des bases solides sur lesquelles se construire, les textes constitutifs de la cinéologie des années 20 et 30 vont permettre au cinéma de marquer son territoire, de se dissocier du théâtre et de se découvrir toujours un peu plus. Ils témoignent, dans un premier temps, d'une nouveauté – nouveau spectacle, nouveau divertissement – puis l'imposent comme art. Ils rappellent les espoirs y étant associés et s'inscrivent dans un processus de défense ou de réprobation, alimentant différentes visions et permettant, éventuellement, de penser théoriquement le cinéma. Ainsi sera-t-il question des enjeux techniques, scientifiques, politiques, moraux, éducatifs et esthétiques soulevés par l'apparition et le développement d'un nouveau média.

Les prises de position vont évoluer et se préciser, passant de la défense du cinéma en général à la promotion du travail d'un cinéaste en particulier qu'on souhaitera faire admettre comme classique. On cherche aussi à intégrer le cinéma dans une prestigieuse généalogie, n'hésitant pas à faire des analogies avec les grands arts traditionnels – la musique, le théâtre, la poésie – et à établir des comparaisons entre cinéastes et artistes canoniques – Shakespeare, Beethoven, Wagner, etc. Mais les goûts personnels interviennent aussi dans ces choix, tout comme les souvenirs associés à un parcours de cinéophile. Réfléchir au cinéma et écrire à son

sujet signifie alors également parler de soi, de ses expériences, de ses habitudes, de ses rituels, et inscrire tout cela au creux d'une mémoire qui se dessine en filigrane d'une histoire du cinéma.

L'écriture sur le cinéma se développe selon des modèles directement issus de la critique artistique, littéraire, ou encore dramatique (classification, établissement de chefs-d'œuvre, système de comparaison). Mais si elle s'en inspire, elle explore des canevas d'écriture suffisamment souples pour s'adapter avec précision à son sujet. La proximité de ces formes d'écriture avec l'essai donne des assises génériques à des textes aux longueurs et contenus variables. Mais si la prémisse essayistique constitue une première caractéristique de la cinéologie, d'autres constantes peuvent être identifiées.

Il y a, dans l'art de parler du cinéma, une volonté de bricoler et de travailler un lexique qui soit propre au cinéma. Ce lexique se développe par le biais d'expressions insistant, par exemple, sur l'enfance et la jeunesse du cinéma, par la création de nouvelles images laissant une large place à la périphrase et à la synecdoque, travaillant les analogies avec les autres arts et mettant l'accent sur les spécificités du cinéma. Le lexique religieux est aussi très souvent utilisé afin de sacraliser et de ritualiser le cinéma et son expérience. Se joint à ces inventions lexicales, la mise en place de références reconduites de textes en textes. Ces dernières constituent ce que nous avons appelé une *cinémathèque imaginaire*, qui se compose de références communes à des films et à des réalisateurs. *Cinémathèque* partagée, elle est aussi construite à partir des références propres à un auteur. Par exemple, si Charlie Chaplin est une référence convoquée par la plupart des écrivains de cinéma, *L'Éventail de Lady*

Windermere (1925) est un film fétiche de Jean Prévost, cité dans plusieurs de ses textes⁸⁴², mais peu cité par ses contemporains. Ces références sont centrales dans l'élaboration de la cinéologie puisqu'elles agissent comme des arguments et évoquent des traits précis d'un art cinématographique : on cite *Forfaiture* (1915) pour évoquer la puissance expressive du personnage et le travail sur les ombres; *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), pour le rêve, les décors, le traitement à l'écran de la folie; *La Roue* (1921), pour le rythme; *Le Cuirassé Potemkine* (1925) pour rappeler une nouvelle façon de mettre en scène et parler de censure; *Hallelujah!* (1929), pour le son. Dans le même ordre d'idée, citer un nom propre signifie parler de tout ce que cette personne a fait pour le cinéma et tout ce qui est à venir : citer Douglas Fairbanks, c'est parler de mouvement; citer René Clair, c'est parler de l'avenir du cinéma français; citer Louis Delluc, c'est parler d'atmosphère et de poésie; citer Erich von Stroheim, c'est évoquer le réalisme et présenter un homme qui a le pouvoir de révolutionner le cinéma. Cet usage spécifique de la citation pose le lecteur dans une communauté de savoir avec l'écrivain et rappelle à la mémoire des moments oubliés ou méconnus de l'histoire du cinéma.

L'ultime référence, siégeant au firmament de toute *cinémathèque imaginaire*, reste Charlie Chaplin et son personnage de Charlot. Modèle absolu, génie parfait, poète du monde moderne, il est l'ami et le frère retrouvé sur les écrans du monde. Il est aussi associé, pour certains comme Blaise Cendrars ou Élie Faure, à des souvenirs de guerre et incarne alors une liberté étroitement liée à l'expérience du cinéma. La fascination qu'il provoque et la domination qu'il exerce sur le cinéma de l'entre-deux-guerres en font LA figure principale du septième art. L'évoquer devient d'ailleurs un lieu commun de la cinéologie de l'époque, au

⁸⁴² Voir Prévost 1926 (16 octobre); Prévost 1927 (9 juillet); Prévost 1928 (mai).

même titre que l'évocation de la découverte ou de la conversion au cinéma. D'autres lieux communs ponctuent également les discours de l'époque : l'association entre cinéma et modernité, cinéma et rythme, cinéma et photogénie, l'état des lieux du cinéma. Ces motifs repris de texte en texte et d'auteur en auteur pointeront l'importance de certains aspects du nouvel art et devront être compris comme autant d'arguments appuyant ou dénonçant une approche du cinéma. Mais au bout du compte, les points de vue sur le cinéma restent fortement polarisés autour de champs conflictuels (la question de l'art, la place de l'industrie, le rôle du parlant, etc.) qui seront sans cesse repensés en fonction des évolutions que connaîtra le média cinématographique.

Nous avons abordé le cinéma par la porte des discours en le cherchant dans un échantillon de textes témoignant des mouvements d'une époque. Ce parti pris méthodologique nous a éloignée d'une approche plus traditionnelle par auteur qui aurait pu mettre en lumière les reprises et les répétitions thématiques ainsi que les analogies stylistiques au sein d'une même œuvre, mais qui aurait escamoté les relations avec d'autres productions textuelles contemporaines et dissimulé l'ancrage de tous ces textes dans le vaste réseau des lieux de publication de l'époque. La nécessaire cartographie que nous avons proposée, en plus de donner des informations détaillées sur des publications composant le paysage éditorial de l'entre-deux-guerres et de préciser les rapports au cinéma d'un grand nombre d'écrivains, permet de mettre au jour des réseaux d'échanges s'inscrivant directement dans la construction d'une histoire en train de se faire et de s'écrire.

Cette mémoire du cinéma, qui ne possède pas encore la forme d'une histoire à proprement parler, en constitue une facette capitale dans la mesure où elle se déploie au sein

de textes témoignant d'un fort intérêt pour le cinéma, voire, d'une véritable passion cinéphile. Nous souhaitons démontrer que les écrivains français de l'entre-deux-guerres s'étant préoccupés de cinéma avaient participé à la construction de discours critiques et théoriques en prise avec les préoccupations de leur époque. Par l'étude des fonctionnements discursifs et intertextuels d'un corpus précis, nous avons confirmé cette hypothèse et montré que des écrivains comme Louis Aragon, Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Jean Prévost ou encore Marcel Pagnol, ont largement contribué, aux côtés d'écrivains s'étant surtout illustrés dans le champ cinématographique (comme Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein ou Abel Gance) à l'élaboration et au développement d'un discours critique qui placent l'expérience du cinéma et celle du spectateur au centre des préoccupations cinéphiliques.

Ce retour vers des textes méconnus et rarement croisés, en montrant une histoire qui s'organise en même temps qu'elle participe à la légitimation et à l'institutionnalisation du cinéma, permet de retrouver des idées et des réflexions fondatrices que le temps a parfois, altérées. Par exemple, les écrivains de cinéma retiennent très peu, voire pas du tout, les rapprochements entre la photographie et le septième art, tout comme l'apparition de la couleur à l'écran. Points aveugles de la production textuelle étudiée, ces éléments n'apparaissent pas comme des thématiques importantes de l'époque, du moins, du point de vue des écrivains. Ainsi, nos recherches soulignent l'importance et la nécessité de relire ces textes, de les appréhender, non seulement comme des compléments à l'œuvre d'un auteur, mais également comme des morceaux du savoir cinématographique à diffuser dans une perspective de décloisonnement des genres et des disciplines.

En ouvrant un champ d'investigation associant littérature et cinéma, nous avons proposé un premier regard sur ce qui s'écrit, ce qui se dit et ce qui se pense sur le cinéma dans

l'entre-deux-guerres en France. Certains auteurs, comme André Delons ou Benjamin Fondane, nous ont menée en Belgique, en Roumanie et en Argentine, ce qui nous portent à croire que la cinéologie de l'entre-deux-guerres gagnerait à être envisagée à plus grande échelle, dans ses rapports aux développements des cinématographies étrangères. Ainsi, de plus vastes réseaux de dialogues pourraient être mis au jour, à une époque d'internationalisation des échanges et compléter le portrait amorcé de ce qui se disait sur le cinéma en France, dans les années 20 et 30.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

- Aragon, Louis. 1918 (16 septembre). « Du décor ». *Le Film*, n° 131, p. 8-10.
- . 1919 (22 janvier). « Du sujet ». *Le Film*, n° 149, p. 13, 15-16.
- . 1927 (1^{er} octobre). « Hands off love ». *La Révolution surréaliste*, n°s 9-10, p. 1-6.
- Arnoux, Alexandre. 1929. *Cinéma*. Paris : éditions G. Crès et Cie.
- Artaud, Antonin. [29 octobre 1927] 1976. « Le cinéma et l'abstraction ». Dans *Œuvres complètes*, p. 68-69. Tome 3 : Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews. Paris : Gallimard.
- . 1927a (novembre). « Cinéma et réalité ». *La Nouvelle Revue française*, n° 170, p. 561-563.
- . 1933. « La vieillesse précoce du cinéma ». *Les Cahiers jaunes*, n° 4, p. 23-25.
- Canudo, Ricciotto. 1921 (avril). « L'esthétique du septième art (I) ». *Le Film*, n° 180, s.p.
- . 1921 (mai-juin). « L'esthétique du septième art (II) – Le drame visuel ». *Le Film*, n° 181, s.p.
- . 1921 (octobre). « Le Septième art et son esthétique ». *L'Amour de l'art*, n° 10, p. 340.
- . 1921 (novembre). « Le Septième art et son esthétique. Allocution au Salon d'Automne ». *L'Amour de l'art*, n° 11, p. 371-372.
- . 1921 (décembre). « Le Septième art et son esthétique ». *L'Amour de l'art*, n° 12, p. 404.
- . 1922 (février). « Le Septième art et son esthétique ». *L'Amour de l'art*, n° 2, p. 46.
- . 1922 (mars). « Le Septième art et son esthétique ». *L'Amour de l'art*, n° 3, p. 76.
- . 1922 (mai). « Le Septième art et son esthétique ». *L'Amour de l'art*, n° 5, p. 158-159.
- . 1922 (juillet). « Le Septième art et son esthétique : du langage cinématographique ». *L'Amour de l'art*, n° 7, p. 221-222.
- . 1922 (septembre). « Le Septième art et son esthétique : de la "vérité cinématographique" ». *L'Amour de l'art*, n° 9, p. 286-287.
- . 1923 (25 janvier). « Manifeste des Sept Arts ». *La Gazette des Sept arts*, n° 2, p. 2.
- Carco, Francis. 1938 (février). « Ciné ». *Mieux Vivre*, n° 2 « Le Cinéma », s.p.
- Cendrars, Blaise. 1926. *L'ABC du cinéma*. Paris : Les Écrivains réunis.
- . [1936] 2001. *Hollywood, la Mecque du cinéma*. Paris : Denoël.
- Clair, René. 1925a. « Cinéma et surréalisme ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 90-91.
- . 1925b. « Cinéma pur et cinéma commercial ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 89-90.
- . 1925c. « Rythme ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 13-16.
- Cocteau, Jean. 1930 (9 novembre). « La Vie d'un poète ». *Le Figaro*, p. 6.
- . [1934] 2003a. « Théâtre et cinématographe ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 23-25. Monaco : éditions du Rocher.
- Colette. 1917 (15-31 août). « L'envers du cinéma ». *Filma*, p. 6-7.
- . 1918 (15-31 août). « Le luxe ». *Filma*, p. 2.

- . [7 janvier 1934] 2004. « Les cinéacteurs ». Dans *Colette et le cinéma* (dir. Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet), p. 415-420. Paris : Fayard.
- . [10 novembre 1935] 2004. « Noir et blanc ». Dans *Colette et le cinéma* (dir. Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet), p. 420-423. Paris : Fayard.
- Delluc, Louis. [1920] 1985. « Photogénie ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 32-77. Tome 1 : Le cinéma et les cinéastes. Paris : Cinémathèque française.
- . 1921. *Charlot*. Paris : éditions de Brunhoff.
- . 1932 (novembre). « Cinégraphie ». *Le Crapouillot*, p. 22-25.
- Delons, André. 1928 (15 mars). « Cinéma pur et cinéma russe ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 105, p. 11-12.
- . 1928 (1^{er} mai). « Pour plus de franchise ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 108, p. 15-16.
- . 1928 (15 juin). « L'émotion comique ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 111, p. 11-12.
- . 1928 (décembre). « Chronique des films perdus ». *La Revue du cinéma [Du Cinéma]*, n° 1, p. 16-17.
- . 1929 (février). « Chronique des films perdus ». *La Revue du cinéma [Du Cinéma]*, n° 2, p. 46-48.
- . [15 mars 1929] 1995. « Mythologie du cinéma ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 42-44. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . [15 avril 1929] 1995. « Éloge du mélodrame ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 45-48. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . [15 mai 1929] 1995. « Dormir les yeux ouverts ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 49-52. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . 1929 (mai). « Chronique des films perdus ». *La Revue du cinéma [Du Cinéma]*, n° 3, p. 86-88.
- . [15 juillet 1929] 1995. « Il faut bien rire ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 53-56. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . [15 septembre 1929] 1995. « Par la grâce d'un étourdi ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 57-59. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . [15 octobre 1929] 1995. « Voir et entendre ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 60-63. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . 1929 (octobre). « Chronique du mauvais œil ». *La Revue du cinéma*, n° 4, p. 60-63.
- . [15 novembre 1929] 1995. « Le mauvais exemple ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 67-68. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . 1929 (novembre). « Parler aux yeux ou le mélange des genres ». *La Revue du cinéma*, n° 5, p. 57-59.

- . [15 janvier 1930a] 1995. « Incompétence ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 69-70. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . [15 janvier 1930b] 1995. « Qui perd gagne ». Dans *Chroniques des films perdus – Écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 71-73. Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- . 1931 (1^{er} juin). « Les vedettes laides ». *La Revue du cinéma*, n° 23, p. 25-32.
- . 1933 (mai). « Le cinéma et la folie (I) ». *Documents* 33, n° 2, p. 3-5.
- . 1933 (juin). « Le cinéma et la folie (II) ». *Documents* 33, n° 3, p. 3-7.
- Desnos, Robert. [6 avril 1923] 1992. s.t. Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 23-25. Paris : Gallimard.
- . [13 avril 1923] 1992. « Musique et sous-titres ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 26-28. Paris : Gallimard.
- . [20 avril 1923] 1992. « L'érotisme ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 29-31. Paris : Gallimard.
- . [27 avril 1923] 1992. « Le rêve et le cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 32-34. Paris : Gallimard.
- . [6 mai 1923] 1992. « Les documentaires ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 35-37. Paris : Gallimard.
- . [13 mai 1923] 1992. « La morale du cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 38-40. Paris : Gallimard.
- . 1925 (10 janvier). « Rétrospective Charlot au Vieux Colombier ». *Journal littéraire*, n° 38, p. 14.
- . 1925 (21 mars). « René Clair et le nouveau cinéma ». *Journal littéraire*, n° 48, p. 14.
- . 1925 (28 mars). « Zigoto et Charlot pèlerin ». *Journal littéraire*, n° 49, p. 14.
- . 1925 (25 avril). s.t. *Journal littéraire*, n° 53, p. 14.
- . 1925 (9 mai). s.t. *Journal littéraire*, n° 55, p. 14.
- . 1925 (13 juin). « Charlot ». *Journal littéraire*, n° 60, p. 14.
- . [29 janvier 1927] 1992. « Charlot devant les puritains ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 78-79. Paris : Gallimard.
- . [5 février 1927] 1992. « Les rêves de la nuit transportés ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 80-82. Paris : Gallimard.
- . [5 mars 1927] 1992. « Cinéma frénétique et cinéma académique ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 86-88. Paris : Gallimard.
- . [19 mars 1927] 1992. « Amour et cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 89-91. Paris : Gallimard.
- . [2 avril 1927] 1992. « Mystères du cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 95-96. Paris : Gallimard.
- . [15 avril 1927] 1992. « Mack Sennett libérateur du cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 97-99. Paris : Gallimard.
- . [23 avril 1927] 1992. « Hollywood ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 100-101. Paris : Gallimard.

- . [30 avril 1927] 1992. « Toujours la censure politique ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 102-103. Paris : Gallimard.
- . [7 mai 1927] 1992. « Mélancolie du cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 104-106. Paris : Gallimard.
- . [21 mai 1927] 1992. « Scénarios ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 110-112. Paris : Gallimard.
- . [28 mai 1927] 1992. « Salles de cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 113-114. Paris : Gallimard.
- . [19 avril 1928] 1992. « Puissance des fantômes ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 115-117. Paris : Gallimard.
- . [4 mai 1928] 1992. « Charlot ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 121-122. Paris : Gallimard.
- . [23 mai 1928] 1992. « Salles de cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 123-124. Paris : Gallimard.
- . [15 juin 1928] 1992. « Sous-titres ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 127-128. Paris : Gallimard.
- . [22 juin 1928] 1992. « Charlot solitaire ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 129-132. Paris : Gallimard.
- . [26 juin 1928] 1992. « Films parlants ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 133-134. Paris : Gallimard.
- . [8 juillet 1928] 1992. « Propagande ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 135-136. Paris : Gallimard.
- . [18 juillet 1928] 1992. « La morale et le cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 137-138. Paris : Gallimard.
- . [27 juillet 1928] 1992. « L'asile des sans-travail ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 142-143. Paris : Gallimard.
- . [17 septembre 1928] 1992. « Il faut bien rire un peu ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 156-157. Paris : Gallimard.
- . [27 septembre 1928] 1992. « Théâtre et cinéma ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 158-159. Paris : Gallimard.
- . [25 décembre 1928] 1992. « Faillite du cinéma allemand ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 167-168. Paris : Gallimard.
- . [27 décembre 1928] 1992. « Soyons goguenard ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 169-170. Paris : Gallimard.
- . [19 avril 1929] 1992. « Cinéma français ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 171-173. Paris : Gallimard.
- . [26 avril 1929] 1992. « “Papa d'un jour” avec Harry Langdon ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 174-177. Paris : Gallimard.
- . [3 mai 1929] 1992. « *Les Mystères de New York* ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 178-181. Paris : Gallimard.
- . 1929 (décembre). « Cinéma d'avant-garde ». *Documents*, n° 7, p. 385-387.
- Duhamel, Georges. 1930. *Scènes de la vie future*. Paris : Mercure de France.

- Dulac, Germaine. 1924 (4 juillet). « Les procédés expressifs du cinématographe (1) ». *Cinémagazine*, n° 27, p. 15-18.
- . 1924 (11 juillet). « Les procédés expressifs du cinématographe (2) ». *Cinémagazine*, n° 28, p. 66-68.
- . 1924 (18 juillet). « Les procédés expressifs du cinématographe (3) ». *Cinémagazine*, n° 29 p. 89-92.
- . 1925. « L'essence du cinéma ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 57-66.
- . 1926 (2 juillet). « Quelques réflexions sur le “cinéma pur” ». *Le Figaro*, p. 4.
- . 1927. « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 29-50. Tome 2. Paris : Librairie Félix Alcan.
- . 1928 (janvier). « La musique du silence ». *Cinégraphie et photographie*, n° 5, p. 77-78.
- . 1931 (décembre). « L'action de l'avant-garde cinématographique ». *L'État moderne*, vol. 12, p. 1057-1060.
- . 1932 (12 février). « Qu'est-ce que le cinéma ». *La Critique indépendante*, n° 2, p. 8.
- . 1932. « Le cinéma d'avant-garde ». Dans *Le Cinéma des origines à nos jours* (dir. Henri Fescourt), p. 357-364. Paris : éditions du Cygne.
- Epstein, Jean. 1921a. *Cinéma*. Coll. « Collection des tracts ». Paris : La Sirène.
- . 1924 (1^{er} mai). « L'élément photogénique ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis* n° 12, p. 6-7.
- . 1925. « Le regard du verre ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 9-12.
- . [1926] 1974. « Le cinématographe vu de l'Etna ». Dans *Écrits sur le cinéma* (dir. Pierre Lherminier), p. 131-152. Tome 1 : 1921-1947. Paris : éditions Seghers.
- . [1935] 1974. « Photogénie de l'impondérable ». Dans *Écrits sur le cinéma* (dir. Pierre Lherminier), p. 249-253. Tome 1 : 1921-1947. Paris : éditions Seghers.
- Faure, Élie. 1920 (novembre). « De la cinéplastique ». *La Grande Revue*, vol. 104, n° 11, p. 55-71.
- . 1921 (mars). « Charlot ». *L'Esprit nouveau*, n° 6, p. 657-666.
- . 1936 (juillet-août). « Charlie Chaplin ». *Ciné-Liberté*, n° 3, p. 3.
- . 1936 (1^{er} octobre). « Charlot ». *Ciné-Liberté*, n° 4, p. 1-2.
- Fondane, Benjamin. [1^{er} mars 1925] 2007. « Entr'acte ou le cinéma autonome ». Dans *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant* (dir. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade), p. 59-62. Coll. « Poche ». Lagrasse : Verdier.
- . 1928. « 2x2 ». Dans *Trois scenarii – cinépoèmes*. Paris : Documents internationaux de l'Esprit nouveau.
- . [septembre 1929] 2007. « Présentation de films purs ». Dans *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant* (dir. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade), p. 63-78. Coll. « Poche ». Lagrasse : Verdier.
- . 1930 (30 avril). « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma ». *Bifur*, n° 5, p. 137-150.
- . 1931 (été). « El Cinema en el atolladera ». *Sur*, n° 1, p. 158-165.
- . [1931] 2007. « Le cinéma dans l'impasse ». Dans *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant* (dir. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade), p. 95-101. Coll. « Poche ». Lagrasse : Verdier.
- . 1933. « Cinéma 33 ». *Les Cahiers jaunes*, n° 4, p. 12-20.

- Gance, Abel. 1923 (15 décembre). « Le Cinéma, c'est la musique de la lumière ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 3, p. 11.
- . 1927. « Le temps de l'image est venu ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 83-102. Tome 2. Paris : Librairie Félix Alcan.
- . 1929 (5 septembre). « Le cinéma de demain ». *Conferencia – Journal de l'université des Annales*, 23^e année, n° 18, p. 277-291.
- Gilbert-Lecomte, Roger. 1933. « L'alchimie de l'œil, le cinéma, forme de l'esprit ». *Les Cahiers jaunes*, n° 4, p. 26-31.
- Kessel, Joseph. [1936] 1989. *Hollywood, ville mirage*. Paris : Ramsay.
- L'Herbier, Marcel. 1925. « Esprit du cinématographe ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 29-35.
- Malraux, André. 1940. « Esquisse d'une psychologie du cinéma ». *Verve*, n° 8, p. 69-73.
- Mac Orlan, Pierre. 1924 (26 avril). « Le Cinéma révélateur ». *Journal littéraire*, n° 1, p. 13.
- . 1926. « Le fantastique ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 1-19. Tome 1. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Moussinac, Léon. 1920 (15 mai). « L'éveil du cinéma français ». *Mercure de France*, n° 526, p. 248-251.
- . 1925. « État du cinéma ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 216-219.
- . [1925] 1983. *Naissance du cinéma*. Plan-de-la-Tour : éditions d'aujourd'hui.
- Pagnol, Marcel. 1933 (15 décembre). « Cinématurgie de Paris ». *Les Cahiers du film*, n° 1, p. 3-8.
- . 1934 (15 janvier). « Cinématurgie de Paris ». *Les Cahiers du film*, n° 2, p. 3-13.
- . 1934 (1^{er} mars). « Cinématurgie de Paris ». *Les Cahiers du film*, n° 3, p. 3-10.
- . [septembre 1934] 1995. « Cinématurgie de Paris ». Dans Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, p. 227-230. Paris : éditions de Fallois.
- Poulaillé, Henri. 1927. *Charles Chaplin*. Paris : Grasset.
- Prévoist, Jean. 1926 (janvier). « Essai sur Charlot ». *Le Navire d'argent*, p. 458-461.
- . 1926 (10 avril). « L'autonomie du cinéma ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 182, p. 7.
- . 1926 (5 juin). « Le ralenti ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 190, p. 7.
- . 1926 (3 juillet). « Le film d'aventures ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 194, p. 5.
- . 1927 (15 janvier). « Le cinéma et la critique ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 222, p. 7.
- . 1927 (17 septembre). « Encore Charlot ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 257, p. 8.
- . 1927 (1^{er} octobre). « Progrès et modes au cinéma ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 259, p. 8.
- . 1927 (novembre). « Où voir l'homme? ». *La Nouvelle Revue française*, n° 170, p. 661-665.
- . 1929. *Polymnie ou les arts mimiques*. Paris : Émile Hazan.
- . 1930 (janvier). « Le film parlant ». *La Nouvelle Revue française*, n° 196, p. 142-143.
- . 1932 (novembre). « Acteurs de théâtre, acteurs de cinéma ». *Le Crapouillot*, p. 61-62.
- Soupault, Philippe. 1924 (15 janvier). « Le cinéma U. S. A. ». *Films*, n° 15, s.p.
- . 1928 (décembre). « Quand Chaplin apparut ». *La Revue du cinéma [Du Cinéma]*, n° 1, s.p.
- . 1929 (5 octobre). « Les paradoxes du cinéma ». *L'Europe nouvelle*, n° 608, p. 1327-1328.
- . 1929 (25 décembre). « Le malaise au cinéma ». *L'Éclair de Montpellier*, n° 33, p. 434.

- . 1930 (4 janvier). « La suprématie américaine en péril ». *L'Europe nouvelle*, n° 621, p. 11.
- . 1930 (29 novembre). « Un mauvais film et ce qui s'en suit ». *L'Europe nouvelle*, n° 668, p. 1732.
- . 1931 (28 février). « Éloge des dessins animés ». *L'Europe nouvelle*, n° 681, p. 267.
- . 1931 (1^{er} novembre). « Le règne du cinéma américain est-il fini? ». *La Revue du cinéma*, n° 28, p. 58-61.
- Thibaudet, Albert. 1928 (mars). « Homère au cinéma ». *La Nouvelle Revue française*, n° 174, p. 380-384.
- . 1931 (mai). « Charlot ». *La Nouvelle Revue française*, n° 212, p. 730-735.
- . 1936 (février). « Cinéma et littérature ». *La Nouvelle Revue française*, n° 269, p. 252-257.
- . 1938 (janvier). « Mouvement ». *La Nouvelle Revue française*, n° 292, p. 31-50.
- Vuillermoz, Émile. 1925. « Réalisme et expressionisme [sic] ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 72-80.
- . 1927b. « La musique des images ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 39-66. Tome 3. Paris : Librairie Félix Alcan.

CORPUS SECONDAIRE

- Aragon, Louis. 1918 (18 mars). « Charlot sentimental ». *Le Film*, n° 105, p. 11.
- . 1918 (mars). « Soif de l'Ouest ». *Nord-Sud*, n° 13, s.p.
- . 1918 (mai). « Charlot mystique ». *Nord-Sud*, n° 15, s.p.
- . 1919 (juin). « Louis Delluc : *Cinéma et Cie.* ». *Littérature*, n° 4, p. 15-16.
- . 1919 (15 octobre). « Cinéma ». *Le Film*, n° 164, p. 50.
- . 1920 (septembre-octobre). « Louis Delluc : *Photogénie.* ». *Littérature*, n° 16, p. 37.
- . [1922] 1994. « *Les Vampires.* ». Dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, p. 7-9. Paris : Gallimard.
- . [1930] 1998. « *L'Âge d'or. Situation dans le temps.* ». Dans *Chroniques, 1918-1932* (dir. Bernard Leuilliot), p. 414-415. Tome 1. Paris : Stock.
- Arnoux, Alexandre. 1928 (31 mars). « Studio 28 ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 285, p. 10.
- . 1928 (7 juillet). « Méditation de fin d'année ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 299, p. 11.
- . 1928 (22 novembre). « J'ai vu, enfin, à Londres un film parlant ». *Pour Vous*, n° 1, p. 3.
- . 1929 (28 décembre). « Deux dates du cinéma : Méliès et *Forfaiture.* ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 376, s.p.
- Artaud, Antonin. [mars 1923] 1976. « Réponse à une enquête ». Dans *Œuvres complètes*, p. 63-64. Tome 3 : Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews. Paris : Gallimard.
- . 1927b (novembre). « *La Coquille et le Clergyman.* ». *La Nouvelle Revue française*, n° 170, p. 564-567.
- . [1927] 1949. « Sorcellerie et cinéma ». Dans *Catalogue du Festival du Film Maudit*, s.p.
- . [29-30 juillet 1928] 2004. « Réponse à une enquête ». Dans *Œuvres* (dir. Évelyne Grossman), p. 306-309. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard

- . [octobre 1928] 1978. « *La Coquille et le Clergyman* ». Dans *Œuvres complètes*, p. 71-72. Tome 3 : Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews. Paris: Gallimard.
- . 1930 (juin). « *La Révolte du boucher* ». *La Nouvelle Revue française*, n° 201, p. 803-808.
- . [1930] 1976. « Projet de constitution d'une firme destinée à produire des films de court métrage, d'un amortissement rapide et sûr ». Dans *Œuvres complètes*, p. 73-78. Tome 3 : Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews. Paris : Gallimard.
- . 1932 (1^{er} janvier). « Les Frères Marx au cinéma du Panthéon ». *La Nouvelle Revue française*, n° 220, p. 156-158.
- . [1933] 1976. « Les souffrances du “dubbing” ». Dans *Œuvres complètes*, p. 85-87. Tome 3 : Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews. Paris : Gallimard.
- . [1933] 2004. « Réponse à une enquête sur les tendances du cinéma ». Dans *Œuvres* (dir. Évelyne Grossman), p. 379-381. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard.
- Canudo, Ricciotto. [25 novembre 1908] 1995. « Triomphe du cinématographe ». Dans *L'Usine aux images* (dir. Jean-Paul Morel), p. 23-31. Paris : ARTE-Séguier.
- . 1911 (25 octobre). « La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe ». *Entretiens idéalistes*, tome 10, n° 61, p. 169-179.
- . 1914 (9 février). « Manifeste de l'art cérébriste ». *Le Figaro*, p. 1-2.
- . 1922 (21 octobre). « *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 1, p. 4.
- . [1922] 1995. « L'autre personnage ». Dans *L'Usine aux images* (dir. Jean-Paul Morel), p. 103-105. Paris : ARTE-Séguier.
- . [17 août 1923] 1995. « Vedettes de cinéma ». Dans *L'Usine aux images* (dir. Jean-Paul Morel), p. 297-299. Paris : ARTE-Séguier.
- Cendrars, Blaise. 1921 (février). « Cinéma ». *Le Promenoir*, p. 28-29.
- . 1922 (2 juin). « Sur le *Cabinet du Docteur Caligari* ». *Cinéa*, n° 56, p. 11.
- . 1926 (31 décembre). « La naissance de Charlot ». *Les Chroniques du jour*, nos 7-8, p. 215.
- Clair, René. 1924 (5 décembre). « Conférence de monsieur René Clair ». *Cinémagazine*, n° 49, p. 420-422.
- Cocteau, Jean. [28 avril 1919] 1926. s.t. Dans *Le Rappel à l'ordre*, p. 92-94. Paris : Stock.
- . [12 mai 1919] 1926. « Un chef d'œuvre ». Dans *Le Rappel à l'ordre*, p. 100. Paris : Stock.
- . [15 juin 1930] 2003a. « À propos du film parlant (I) ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 22-23. Monaco : éditions du Rocher.
- . [20 janvier 1932] 2003a. « Conférence prononcée au Vieux-Colombier ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 161-167. Monaco : éditions du Rocher.
- . [décembre 1934] 2003a. « Robert Wiene ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 120-123. Monaco: éditions du Rocher.
- . [6 août 1935] 2003a. « Laurel et Hardy ». Dans *Du cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 107. Monaco : éditions du Rocher.
- . [1937] 1983. *Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage)*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard.
- . [5 juillet 1938] 2003a. « Sources des films ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 123-125. Monaco : éditions du Rocher.

- . [12 juillet 1938] 2003a. « Suite d'une rétrospective ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 125-126. Monaco : éditions du Rocher.
- . [26 juillet 1938] 2003a. « Fin d'une rétrospective ». Dans *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963], p. 126-128. Monaco : éditions du Rocher.
- Colette. [4 juin 1914] 2004. « L'expédition Scott au cinématographe ». Dans *Colette et le cinéma* (dir. Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet), p. 286-289. Paris : Fayard.
- . [7 août 1916] 2004. « Forfaiture ». Dans *Colette et le cinéma* (dir. Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet), p. 289-292. Paris : Fayard.
- . 1921 (26 août). « Les coulisses d'un film ». *Cinéa*, n^{os} 16-17, p. 8-11.
- Delluc, Louis. [29 juin 1918] 1990. « Photogénie ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 275. Paris : Cinémathèque française.
- . [7 avril 1919] 1990. « Rédemption de *Rio Jim* ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 53. Tome 2 (2) : Le Cinéma au quotidien. Paris : Cinémathèque française.
- . [6 mai 1919] 1990. « *Carmen du Klondyke* ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 64. Tome 2 (2) : Le Cinéma au quotidien. Paris : Cinémathèque française.
- . [1919] 1986. « Cinéma et Cie ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 21-138. Tome 2 (1) : Cinéma et compagnie. Paris : Cinémathèque française.
- . [juillet-août 1920] 1986. « Photogénie » Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 273-275. Tome 2 (1) : Cinéma et Cie. Paris : Cinémathèque française.
- . 1920 (décembre). « Cinéma ». *L'Esprit nouveau*, n^o 3, p. 349-351.
- . [1920] 1990. « “L'homme du large” et “Villa Destin” ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 213. Tome 2 (2) : Le Cinéma au quotidien. Paris : Cinémathèque française.
- . 1921 (janvier). « Cinéma ». *L'Esprit nouveau*, n^o 4, p. 480-482.
- . [17 février 1921] 1990. « Les interprètes du cinéma français : Van Daële ». Dans *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier), p. 234. Tome 2 (2) : Le Cinéma au quotidien. Paris : Cinémathèque française.
- . [L'œil-de-chat]. 1921 (13 mai). « Réponses à quelques lettres ». *Cinéa*, n^o 2, p. 2.
- . 1921. *La Jungle du cinéma*. Paris : La Sirène.
- . 1922 (janvier). « Pro cinéma ». *L'Esprit nouveau*, n^o 14, p. 1666-1668.
- Delons, André. 1928 (15 juin). « L'émotion comique ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 111, p. 11-12.
- . 1929 (octobre). « Chronique du mauvais œil ». *La Revue du cinéma*, n^o 4, p. 60-63.
- Delteil, Joseph. 1924 (26 juillet). « Discours aux cinéastes ». *Journal littéraire*, n^o 14, p. 12.
- Desnos, Robert. [13 décembre 1924] 1992. « “Entr'acte” par Francis Picabia mise en scène de René Clair ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 49. Paris : Gallimard.
- . [27 décembre 1924] 1992. « *La Charrette fantôme* ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 50. Paris : Gallimard.
- . [4 avril 1925] 1992. s.t. Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 63-64. Paris : Gallimard.

- . [11 avril 1925] 1992. « La Nuit de la Saint-Sylvestre » Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 65-66. Paris : Gallimard.
- . 1925. s.t. *Les Cahiers du mois*, n^{os} 16-17, p. 148.
- . [14 octobre 1928] 1992. « Une visite à celui qui fut le gosse ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 165-166. Paris : Gallimard.
- . [27 avril 1928] 1992. « Censure, statuts et déconfiture du cinéma français ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p.118-120. Paris : Gallimard.
- . [30 juillet 1928] 1992. « Conversation ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 144-145. Paris : Gallimard.
- . [1^{er} août 1928] 1992. « Quelques types de "marchands d'hommes" ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 146-148. Paris : Gallimard.
- . [2 août 1928] 1992. « La corporation désorganisée des figurants ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 149-150. Paris : Gallimard.
- . [5 octobre 1928] 1992. « Le scandale des "marchands d'hommes" ». Dans *Les Rayons et les ombres* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 163-164. Paris : Gallimard.
- . [11 juillet 1937] 1992. « Réponse à une enquête sur “la poésie et le cinéma parlant” ». Dans *Les rayons et les ombres, Cinéma* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca), p. 195. Paris : Gallimard.
- Duhamel, Georges. 1927. *Le Voyage de Moscou*. Paris : Mercure de France.
- . [1932] 1959. *Querelles de famille*. Paris : Mercure de France.
- Dulac, Germaine. [25 octobre 1926] 1994. « Photographie – Cinégraphie ». Dans *Écrits sur le cinéma* (dir. Prosper Hillairet), p. 79-80. Paris : éditions Paris Expérimental.
- . [11 avril 1928] 1994. « Rythme et technique » Dans *Écrits sur le cinéma* (dir. Prosper Hillairet), p. 111-113. Paris : éditions Paris Expérimental.
- . 1928 (17 août). « Film parlant... film en couleur ». *Paris-Midi*, p. 5.
- . 1933 (11 mai). « Pour ou contre la censure des films ». *Pour vous*, n^o 234, p. 3.
- Epstein, Jean. 1921 (février). « Grossissement ». *Le Promenoir*, n^o 1, s.p.
- . 1921 (10 juin). « Le cinéma mystique ». *Cinéa*, n^o 6, p. 12.
- . 1921 (22 juillet). « Le sens 1 bis ». *Cinéa*, n^o 12, p. 13-14.
- . 1921b. *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paris : La Sirène.
- . 1922 (20 janvier). « Amour de Sessue ». *Cinéa*, n^o 37, p. 14.
- . 1922 (janvier). « Cinéma ». *L'Esprit nouveau*, n^o 14, p. 1669-1670.
- . 1922 (17 mars). « Réalisation de détails ». *Cinéa*, n^o 45, p. 12.
- . 1922. *La Lyrosophie*. Paris : La Sirène.
- . 1924 (15 août). « De quelques conditions de la photogénie ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 19, p. 6-8.
- . [1924] 1974. « Rythme et montage ». Dans *Écrits sur le cinéma* (dir. Pierre Lherminier), p. 121. Tome 1 : 1921-1947. Paris : éditions Seghers.
- . 1925 (15 janvier). « Pour une avant-garde nouvelle ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 29, p. 8-10.

- . 1926 (15 janvier). « L'objectif lui-même ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis* n° 53, p. 7-8.
- . 1926 (15 avril). « Le cinématographe vu de l'Etna ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 59, p. 9-10.
- . 1927 (15 novembre). « Temps et personnage du drame ». *Cinégraphie*, n° 3, p. 13-15.
- . 1928 (15 avril). « Les images du ciel ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 107, p. 11-12.
- . 1928 (juillet). « Opinion sur le cinématographe ». *Le Rouge et le noir*, p. 18-30.
- . [17 octobre 1929] 1974. « De l'adaptation et du film parlant ». Dans *Écrits sur le cinéma* (dir. Pierre Lherminier), p. 101. Tome 1 : 1921-1947. Paris : éditions Seghers.
- . 1930 (novembre). « Le cinématographe continue ... ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 1, p. 5-7.
- . [1932] 1995. *L'Or des mers*. Quimperlé : La Digitale.
- . [1934] 1998. *Les Recteurs et la sirène*. Quimperlé : La Digitale.
- Faure, Élie. 1922. « La présience de Tintoret ». Dans *L'Arbre d'Eden*, p. 35-44. Paris : éditions G. Crès et Cie.
- . [1929] 2010. « Préface à *Prisme* d'Abel Gance ». Dans *Prisme : carnet d'un cinéaste* (Abel Gance), p. 11-16. Bucarest: EST-Samuel Taster éditeur.
- . [1934] 2010. « Introduction à la mystique du cinéma ». Dans *Cinéma, cinéma, cinéma*, p. 71-95. Houilles : éditions Manucius.
- . [1936] 1963. « Défense et illustration de la machine ». Dans *Fonction du cinéma*, p. 119-137. Genève : éditions Gonthier.
- . [1937] 2010. « Cinéma ». Dans *Cinéma, cinéma, cinéma*, p. 121-149. Houilles : éditions Manucius.
- Fondane, Benjamin. 1930 (12 juin). « *Sous les toits de Paris* ». *L'Intransigeant*, p. 7.
- Gance, Abel. 1912 (9 mars). « Qu'est-ce que le cinématographe? ». *Ciné-Journal*, n° 185, p. 19.
- L'Herbier, Marcel. 1922 (6 octobre). « Cinéclastes ». *Cinéa*, n°s 73-74, p. 6-8.
- . 1927. « Le cinématographe et l'espace ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 1-22. Tome 4. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Mac Orlan, Pierre. 1932 (14 janvier). « Le réalisme de certains films évoque le fantastique social ». *Pour Vous*, n° 165, p. 8-9.
- Moussinac, Léon. 1920 (15 juillet). « À propos d'un film ». *Le Mercure de France*, n° 530, p. 529-532.
- . 1921 (1^{er} février). « *Le Lys brisé* ». *Le Mercure de France*, n° 543, p. 797-804.
- . 1923 (16 mars). « Du rythme cinématographique ». *Le Crapouillot*, p. 9-12.
- . 1923 (1^{er} juillet). « La théorie du cinéma ». *Cinéa*, n° 95, p. 8-10.
- . 1923 (1^{er} novembre). « Le Cinéma au Salon d'Automne ». *La Gazette des Sept Arts*, n° 9, p. 11-12.
- . 1926 (15 janvier). « Cinématographie ». *Le Mercure de France*, n° 662, p. 499-503.
- . 1926 (9 juillet). « Du rythme cinématographique ». *L'Humanité*, p. 4.
- . 1926 (15 octobre). « *Jim le harponneur* ». *L'Humanité*, p. 4.
- . 1927. « Cinéma : expression sociale ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 23-49. Tome 4. Paris : Librairie Félix Alcan.
- . 1929 (6 octobre). « Sur trois films dits “d'avant-garde” ». *L'Humanité*, p. 4.
- . 1930 (1^{er} juin). « La vérité sur le cinéma américain ». *L'Humanité*, p. 4.
- . 1930 (7 décembre). « *L'Âge d'or* ». *L'Humanité*, p. 4.

- Poulaille, Henri. 1927 (septembre-octobre). « Nous voulons voir des films russes ». *Photo-Ciné*, n° 8, p. 69-70.
- Prévost, Jean. 1926 (24 avril). « Harold Lloyd ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 184, p. 5.
- . 1926 (16 octobre). « *L'Éventail de Lady Windermere* ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 209, p. 6.
- . 1927 (avril). « Spectacles ». *La Nouvelle Revue française*, n° 175, p. 535-539.
- . 1927 (25 juin). « *Ben Hur* ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 245, p. 9.
- . 1927 (9 juillet). s.t. *Les Nouvelles littéraires*, n° 247, p. 7.
- . 1927 (20 août). « Un livre sur Charlie Chaplin ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 253, p. 8.
- . 1928 (mars). « Spectacles ». *La Nouvelle Revue française*, n° 174, p. 388-392.
- . 1928 (avril). « Spectacles ». *La Nouvelle Revue française*, n° 175, p. 535-539.
- . 1928 (mai). « Spectacles ». *La Nouvelle Revue française*, n° 176, p. 683-687.
- . 1928 (novembre). « Spectacles ». *La Nouvelle Revue française*, n° 182, p. 746-749.
- . 1931 (5 mars). « “Pour vous”, à Londres à la première des “Lumières de la ville” avec Charlie Chaplin ». *Pour vous*, n° 120, p. 3.
- . 1932 (30 janvier). « Pour gagner l'oreille du public ». *L'Europe nouvelle*, n° 729, p. 143.
- . 1943. « Cinéma poète malgré lui ». *Confluences*, n° 20, p. 495-500.
- Soupault, Philippe. 1918 (janvier). « Note I et poème cinématographique ». *Sic*, n° 25, s.p.
- . 1919 (juin). « *Une vie de chien* ». *Littérature*, n° 4, p. 20.
- . 1919 (août). « Charlot voyage ». *Littérature*, n° 6, p. 22.
- . 1919 (15 octobre). « *Une vie de chien* ». *Le Film*, n° 164, p. 50.
- . 1919 (novembre). « *L'homme aux yeux clairs* (William Hart) ». *Littérature*, n° 9, p. 29.
- . 1920 (février). « *À l'abri des lois* ». *Littérature*, n° 12, p. 29.
- . 1928 (décembre). « Quand Chaplin apparut ». *La Revue du cinéma [Du Cinéma]*, n° 1, s.p.
- . [avril 1931] 1979. « Marlène Dietrich : la femme du soir ». Dans *Écrits de cinéma, 1918-1931* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 182-184. Paris : Plon.
- . [mars 1931] 1979. « Le projecteur de "Bravo" : René Clair ». Dans *Écrits de cinéma, 1918-1931* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 227-230. Paris : Plon.
- . 1931 (31 octobre). « “Marius”, un film de Marcel Pagnol ». *L'Europe nouvelle*, n° 716, p. 1470.
- . 1931. *Charlot*. Paris : Plon.
- . 1933 (5 août). « À propos du contingentement ». *L'Europe nouvelle*, n° 808, p. 741.
- Thibaudet, Albert. 1936a. « Littérature et cinéma ». Dans *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 520-521. Paris : Stock.
- . 1936b. « Théâtre et cinéma ». Dans *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 563-564. Paris : Stock.
- Vuillermoz, Émile. 1917 (29 août). « Devant l'écran ». *Le Temps*, p. 3.
- . 1927a (15-16 juillet). « Rétrospection ». *Le Temps*, p. 5.
- . 1931 (10 octobre). « *Marius* ». *Le Temps*, p. 6.

AUTRES TEXTES CONSULTÉS (entre-deux-guerres)

Textes d'écrivains et de critiques littéraires

- Albert-Birot, Pierre. 1919 (15-30 octobre). « Du Cinéma ». *SIC*, n^{os} 49-50, p. 388-392.
- Allard, Roger. 1919 (décembre). « Le cinéma et ses critiques ». *La Nouvelle Revue française*, n^o 75, p. 1105-1107.
- Amiguet, Philippe. 1923. *Cinéma! Cinéma!* Lausanne/Genève : Librairie Payot et Cie.
- Antoine, André. 1921 (18 février). « Le public ». *Cinémagazine*, n^o 5, p. 5-7.
- Apollinaire, Guillaume. 1918 (1^{er} décembre). « L'esprit nouveau et les poètes ». *Le Mercure de France*, n^o 491, p. 385-396.
- Aymé, Marcel. [1930] 1988. « Roman et cinéma ». *Cahiers Marcel Aymé*, n^o 6, p. 21-24.
- . 1931 (mai). « Les films de guerre ». *La Revue du cinéma*, n^o 22, p. 64.
- . [décembre 1933] 1988. « La femme fatale ». *Cahiers Marcel Aymé*, n^o 7, p. 64-65.
- . [20 janvier 1934] 1988. « Le cinéma et l'amour ». *Cahiers Marcel Aymé*, n^o 7, p. 71-72.
- Béraud, Henri. 1926 (15 octobre). « 1930 ». *La Revue de France*, n^o 20, p. 723-739.
- Berge, François, et André Berge. 1925. « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma ». *Les Cahiers du mois*, n^{os} 16-17, p. 138-142.
- Beucler, André. 1925 (novembre). « Charlie Chaplin et *La Ruée vers l'or* ». *La Nouvelle Revue française*, n^o 146, p. 632-635.
- Boiffard, Jacques-André, Paul Éluard et Roger Vitrac. 1924 (1^{er} décembre). « Préface ». *La Révolution surréaliste*, n^o 1, p. 1-2.
- Bost, Pierre. 1932 (novembre). « Le film invisible ». *Le Crapouillot*, p. 43-46.
- Breton, André. [1928] 1964. *Nadja*. Coll. « Folio » Paris : Gallimard.
- Cohen, Albert. 1923 (juin). « Mort de Charlot ». *La Nouvelle Revue française*, n^o 117, p. 883-889.
- Copeau, Jacques. 1920 (novembre). « Les amis du Vieux-Colombier ». *Les Cahiers du Vieux-Colombier*, n^o 1, p. 3-41.
- Crémieux, Benjamin. 1925 (8 août). « Le cinéma et la littérature ». *Les Nouvelles littéraires*, n^o 147, p. 2.
- Drieu La Rochelle, Pierre. 1930 (1^{er} juin). « Quelques opinions sur *Hallelujah!* ». *La Revue du cinéma*, n^o 11, p. 41.
- Ehrenbourg, Ilya. 1936. *Usine de rêve*. Paris : Gallimard.
- Éluard, Paul. 1920 (novembre). « Écoutez, écoutez, écoutez ». *391*, n^o 14, s.p.
- Fabre, Lucien. 1925 (3 janvier). « Charlot ». *La Revue hebdomadaire*, n^o 1, p. 147-170.
- Gide, André. 1930 (1^{er} juin). « Quelques opinions sur *Hallelujah!* ». *La Revue du cinéma*, n^o 11, p. 41-43.
- . [1938] 1977 (juillet). « Sur l'acteur de cinéma ». *Bulletin des Amis d'André Gide*, n^o 35, p. 51.
- Giraudoux, Jean. 1942. « Préface et avant-propos ». Dans *Le Film de la Duchesse de Langeais*, p. 9-26. Paris : Grasset.
- Lang, André. 1927. « Théâtre et cinéma ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 67-112. Tome 3. Paris : Librairie Félix Alcan.

- Lefèvre, Frédéric. 1926 (14 août). « Une heure avec Francis Carco ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 200, p. 1-2.
- . 1935 (27 avril). « Photogénie de l'impondérable par Jean Epstein ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 654, p. 5.
- Morand, Paul. 1927 (2 juillet). « Une soirée avec Charlot à New York ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 246, p. 1.
- . [1927] 1973. « Hollywood ». Dans *Poèmes*, p. 160-162. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard.
- . 1928 (15 juillet). « Une préface de Paul Morand pour “Chang” ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 113, p. 10.
- Picabia, Francis. 1922 (5 mai). « Cinéma ». *Cinéa*, n° 52, p. 9.
- Pierre-Quint, Léon. 1927. « Signification du cinéma ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 1-28. Tome 2. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Ribemont-Dessaignes, Georges. 1930 (mai). « “Hallelujah”, film de King Vidor ». *Documents*, n° 4, p. 237-238.
- Sartre, Jean-Paul. [1924] 1990. « Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international ». Dans *Écrits de jeunesse* (dir. Michel Contat et Michel Rybalka), p. 385-404. Paris : Gallimard.
- . [1931] 1970. « L'art cinématographique ». Dans *Écrits de Sartre : chronologie, bibliographie commentée* (dir. Michel Contat et Michel Rybalka), p. 546-552. Paris : Gallimard.
- Souday, Paul. 1927 (7 février). « Si les “quatre” se querellaient? ». *L'Intransigeant*, p. 1-2.
- Suarès, André. 1926 (3 juillet). « Il n'y a pas de femmes clown, vous êtes-vous demandé pourquoi? ». *Comœdia*, n° 4937, p. 1.
- Thérive, André. 1929 (30 novembre). « Querelles de langage ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 372, p. 5.
- Vailland, Roger. [8 février 1930] 1999. « Catelain – Kessel vs L'Herbier – Gance – Vanel ». Dans *Le Cinéma et l'envers du cinéma dans les années 30 : Vailland chroniqueur, critique, courriériste [chroniques 1928-1939]* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 29-30. Coll. « Cahiers Roger Vailland ». Paris : Le Temps des Cerises.
- Valéry, Paul. 1938. « Discours sur le cinéma ». Dans *Les Techniques au service de la pensée – conférences*, p. 157-164. Paris : Librairie Félix Alcan.

Textes de journalistes, critiques et gens de cinéma

- Alby, Marianne. 1923 (1^{er} septembre). « Quel sera le cinéma de demain? ». *Cinéa*, n° 99, p. 18-19.
- Allary, Jean. 1928 (15 décembre). « Au Studio 28 ». *L'Europe nouvelle*, n° 566, p. 1705.
- Alterman, Georges. 1931. « Le cinéma russe ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 93-151. Tome 8. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Arroy, Jean. 1925 (15 août). « Quelques minutes avec Abel Gance ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 43, p. 7-8.
- . 1927 (15 mai-1^{er} juin). « La Technique de Napoléon ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n°s 85-86, p. 9-12.

- Baroncelli, Jacques de. [5 avril 1923] 1996. « Littérature et cinéma ». Dans *Écrits sur le cinéma, suivi de Mémoires* (dir. Bernard Bastide), p. 106-107. Perpignan : Institut Jean Vigo.
- . 1925. « Le cinéma au service d'une humanité meilleure ». *Les Cahiers du mois*, n^{os} 16-17, p. 220-222.
- . [7 juillet 1926] 1996. « Ce cœur ignoble de Charlot ». Dans *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (dir. Bernard Bastide), p. 158-159. Perpignan : Institut Jean Vigo.
- Barry, Iris. 1926. *Let's Go to the Pictures*. London : Chatto & Windus.
- Bordeaux, Henry. 1921 (15 janvier). « Le Cinématographe ». *Le Monde illustré*, p. 34.
- Brunius, Jacques-Bernard. 1926 (15 septembre). « Plaidoyer pour le noir et blanc ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 69, p. 21-22.
- . 1927 (15 février-1^{er} mars). « Pour le noir et blanc ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^{os} 79-80, p. 14.
- . 1927 (15 novembre). « *Le Cabinet du docteur Caligari* au Vieux-Colombier ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 97, p. 10.
- . 1930 (1^{er} juin). « Le cinéma et les mœurs. La morale de l'histoire ». *La Revue du cinéma*, n^o 11, p. 24-37.
- Carné, Marcel. 1931 (mai). « Salles de cinéma ». *Cinémagazine*, n^o 5, p. 15-17.
- Charensol, Georges. 1927 (19 mars). « Charlot et Cie ». *Les Nouvelles littéraires*, n^o 231, p. 4.
- . 1937 (1^{er} mai). « État du cinéma ». *Mercure de France*, n^o 693, p. 586-604.
- Chomette, Henri. 1925. « Seconde étape ». *Les Cahiers du mois*, n^{os} 16-17, p. 86-88.
- Diamant-Berger, Henri. 1919. *Le Cinéma*. Paris : La Renaissance du livre.
- Épardaud, Edmond. 1924 (1^{er} septembre). « Les jeunes écrivains conquis au cinéma ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 20, p. 17-18.
- . 1925 (15 janvier). « Qui a trouvé le mot “photogénie” ? ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^o 29, p. 10.
- . 1927 (15 juillet-1^{er} août). « René Clair fonde un genre nouveau avec *Un Chapeau de paille d'Italie* ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n^{os} 89-90, p. 15-16.
- Fabrège, Jean. 1922 (2 avril). « Figaro = Cinéma ». *Le Figaro*, p. 5.
- Fescourt, Henri, et Jean-Louis Bouquet. 1925. *L'Idée et l'écran. Opinions sur le cinéma*. Paris : Imprimerie G. Haberschill & A. Sergent.
- . 1932. « Préface » Dans *Le Cinéma des origines à nos jours*, p. 5-10. Paris : éditions du Cygne.
- Francoz, Paul. 1928 (9 mars). « Conception d'une élite cinégraphique ». *Cinémagazine*, n^o 10, p. 406.
- Goelgheluck, J. 1922 (24 mars). « Le vocabulaire du cinéma ». *Cinémagazine*, n^o 12, p. 366-367.
- Grémillon, Jean. [27 novembre et 28 décembre 1925] 2011. « Propositions ». Dans *Le Cinéma : l'art d'une civilisation - 1920-1960* (dir. Daniel Banda et José Moure), p. 152-157. Coll. « Champs arts ». Paris : Flammarion.
- Guyot, Albert. 1927 (15 novembre). « Réflexions sur le cinéma pur ». *Cinégraphie et photographie*, n^o 3, p. 41.
- Hall, Gladys. 1929 (mai). « Charlie Chaplin Attacks the Talkies ». *Motion Picture*, vol. 38, n^o 4, p. 28-29, 128.
- Henry, Pierre. 1922 (7 décembre). « Spectateurs ». *Ciné pour tous*, n^o 106, p. 2.
- . 1922 (24 février). « Après l'écran ». *Ciné pour tous*, n^o 85, p. 5.

- . 1924 (15 juillet). « Beautés photogéniques ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 17, p. 16-19.
- . 1924 (15 août). « Beautés photogéniques (II) ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 19, p. 15-19.
- Jeanne, René. 1927 (15 janvier-1^{er} février). « La controverse de la couleur ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n°s 77-78, p. 27.
- Jorgefelice, Cecil. 1927 (15 septembre). « Avant-garde ». *Cinégraphie*, n° 1, p. 1.
- Kirsanoff, Dimitri. 1926 (1^{er} juin). « Les problèmes de la photogénie ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 62, p. 9-10.
- La Borie, Paul de. 1925 (11 décembre). « Pour le film “commercial” ». *Cinémagazine*, n° 50, p. 505.
- Landry, Lionel. 1929 (24 mai). « Le rythme ». *Cinémagazine*, n° 21, p. 345-346.
- Leblanc, Georgette. 1919 (16 novembre). « Propos sur le cinéma ». *Le Mercure de France*, n° 514, p. 275-290.
- Léger, Fernand. 1922 (16 décembre). « *La Roue*. Sa valeur plastique ». *Comœdia*, p. 5.
- Leprohon, Pierre. 1931 (31 août). « Vers le pays des croisades avec Jean Epstein ». *Cinémonde*, n° 254, p. 728.
- Levinson, André. 1927. « Pour une poétique du film ». Dans *L'Art cinématographique*, p. 51-88. Tome 4. Paris : Félix Alcan.
- Maillet, Germaine. 1929 (1^{er} octobre). « L'avenir du film silencieux ». *Le Mercure de France*, n° 751, p. 209-213.
- Mallet-Stevens, Robert. 1924. « Les cinémas ». Dans *Exposition de l'art dans le cinéma français*, p. 25. Paris : Musée Galliéra.
- Mandelstamm, Valentin. 1920 (1^{er} mai). « À Los Angeles, un royaume de cinéma ». *Le Monde illustré*, p. 236-238.
- Mars, Séverin. [août 1921] 1946. « Le théâtre du silence ». Dans *Anthologie du cinéma* (dir. Marcel Lapière), p. 130-133. Paris : La Nouvelle édition.
- Mitry, Jean. 1923a (15 décembre). « Abel Gance nous parle de *La Roue* ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 3, p. 8.
- . 1923b (15 décembre). « Abel Gance nous parle du cinéma ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 3, p. 8.
- P. L. 1929 (26 juillet). « Paul Souday et le cinéma ». *Cinémagazine*, n° 30, p. 134.
- Pagès, Gaston. 1933 (15 janvier). « Le parlant ». *Le Mercure de France*, n° 830, p. 309-336.
- Pascal, Jean. 1922 (3 février). « Le vocabulaire du cinéma ». *Cinémagazine*, n° 5, p. 146-147.
- Pattinson-Knight, H. 1922 (22 février). « En parlant de Charlot avec Charlie Chaplin ». *L'Intransigeant*, p. 1 et 3.
- Porte, Pierre. 1922 (23 novembre). « Reniement ». *Ciné pour tous*, n° 104, p. 11-12.
- . 1924 (15 juillet). « L'idée de photogénie ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 17, p. 14-15.
- . 1926 (1^{er} janvier). « Le cinéma pur ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 52, p. 12-13.
- Poulain, Édouard. 1918. *Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation*. Besançon : Imprimerie de l'Est.
- Privé, J.-C. 1930 (1^{er} septembre). « Avenir du cinéma ». *Le Mercure de France*, n° 773, p. 257-299.
- Ramain, Paul. 1929 (22 novembre). « Du rythme cinématographique ». *Cinémagazine*, n° 47, p. 310-311.

- Revol, Hubert. 1927 (15 octobre). « Manifestons! ». *Cinégraphie et photographie*, n° 2, p. 20.
- Rops, Daniel. 1925. « Notes sur Louis Delluc, homme de cinéma ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 231-239.
- Rouzaud, Maurice. 1928 (16 juin). « Où va la critique? ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 296, p. 4.
- Salabert, Louis [1921] 1946. « Le film corrupteur ». Dans *Intelligence du cinématographe* (dir. Marcel L'Herbier), p. 88-90. Paris : éditions Corrèa.
- Schwob, René. 1929. *Une Mélodie silencieuse*. Paris : Grasset.
- Silver, Marcel. 1923 (16 octobre). « Dialogue cinégraphique ». *Cinémagazine*, n° 46, p. 266-267.
- Spa, Robert. 1923 (26 janvier). « L'habitué ». *Le Figaro*, p. 4.
- . 1925 (20 février). « Médaillon ». *Le Figaro*, p. 4.
- Tédesco, Jean. 1923 (15 novembre). « La danse sur l'écran ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 1, p. 6-8, 10-11.
- . 1923 (1^{er} décembre). « Canudo, apôtre du Septième Art ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 2, p. 7.
- . 1927 (15 janvier-1^{er} février). « Une offensive littéraire contre Chaplin ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n°s 77-78, p. 9-10.
- . 1927 (15 avril-1^{er} mai). « Le Cinéma expression de l'esprit moderne ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n°s 83-84, p. 9-11.
- . 1928 (1^{er} août). « Pour ou contre le film sonore? ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 114, p. 5-6.
- . 1928 (15 décembre). « Que va devenir le cinéma? ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 123, p. 7.
- . 1929 (15 février). « La foule devant la foule ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 127, p. 7-9.
- . 1929 (15 juillet). « Chaplin contre le film parlant ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 137, p. 11-12.
- . 1930 (août-septembre). « Réponse à Georges Duhamel ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n°s 6-7, p. 5-7.
- Tokine, B. 1920 (octobre). « L'esthétique du cinéma ». *L'Esprit nouveau*, n° 1, p. 84-89.
- Tournier, Gaston. 1922 (7 avril). « Il faut créer un vocabulaire cinématographique ». *L'Écho de Paris*, p. 5.
- Tully, Jim. 1928 (15 avril). « Dans l'intimité de Charlie Chaplin ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 107, p. 9-11.
- Vernay, Robert. 1928 (11 mai). « Le cinéma et l'esprit moderne ». *Cinémagazine*, n° 19, p. 212.
- Wahl, Lucien. 1925. « La critique de films ». *Les Cahiers du mois*, n°s 16-17, p. 187-194.
- . 1928 (13 avril). « Le statut du cinéma ». *Cinémagazine*, n° 15, p. 55-56.
- Waldemar-Georges. 1923 (novembre). « Nécrologie ». *L'Amour de l'art*, n° 11, p. 766.

Sans auteurs

- s.a. 1919 (24 mai). « Sur l'écran ». *Le Monde illustré*, s.p.
- s.a. 1921 (21-28 janvier). « Nous voici ». *Cinémagazine*, n° 1, p. 3.
- s.a. 1921 (mars). « Liquidation ». *Littérature*, n° 18, p. 1-7, 24.
- s.a. 1921 (10 juin). « Périodiques consacrés à l'Art Muet ». *Cinéa*, n° 6, p. 20.
- s.a. 1922 (28 octobre). « À nos lecteurs ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 2, p. 1.
- s.a. 1923 (1^{er} juillet). « Le Cinématographe contre l'art – Une conférence de Marcel L'Herbier ». *Cinéa*, n° 95, p. 17.
- s.a. 1924 (1^{er} novembre). « Théâtre du Vieux-Colombier ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 24, p. 6.
- s.a. 1927 (12 novembre). « *Le Clown et sa chimère* ». *Les Nouvelles littéraires*, n° 265, p. 3.
- s.a. 1928 (17 mars). s.t. *Les Nouvelles littéraires*, n° 283, p. 1.
- s.a. 1928 (1^{er} juillet). « Abel Gance parle (I) ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 112, p. 11-14.
- s.a. 1928 (15 juillet). « Abel Gance parle (II) ». *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, n° 113, p. 8-10.
- s.a. 1929 (1^{er}-15 août). « Qu'en pensent nos réalisateurs? ». *Cinéa-ciné pour tous réunis*, n° 138, p. 9-10.
- s.a. 1930 (octobre). « *La Vie d'un poète*, premier film de Jean Cocteau ». *Vogue*, p. 90-93.
- s.a. [1931] 1980. « L'Affaire de *L'Âge d'or* ». Dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (dir. José Pierre), p. 188-193. Tome 1 : 1922-1939. Coll. « Le Terrain vague ». Paris : Eric Losfeld éditeur.

SOURCES CITÉES (REVUES, MAGAZINES, JOURNAUX, LIVRES)

L'Art cinématographique. 1926-1931. Paris : Librairie Félix Alcan.

Tome 1 (1926) : « Le fantastique » (Pierre Mac Orlan), « Le comique et l'humour » (André Beucler), « L'émotion humaine » (Charles Dullin), « La valeur psychologique de l'image » (Dr Allendy)

Tome 2 (1927) : « Signification du cinéma » (Léon Pierre-Quint), « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale » (Germaine Dulac), « Formation de la sensibilité » (Lionel Landry), « Le temps de l'image est venu! » (Abel Gance)

Tome 3 (1927) : « La poésie du cinéma » (André Maurois), « La musique des images » (Émile Vuillermoz), « Théâtre et cinéma » (André Lang), « Cinéma et littérature » (André Berge)

Tome 4 (1927) : « Le Cinématographe et l'espace » (Marcel L'Herbier), « Cinéma : expression sociale » (Léon Moussinac), « Pour une poétique du film » (André Levinson), « Introduction à la magie blanche et noire » (Albert Valentin)

Tome 5 (1929) : « Hollywood » (C. Meunier-Surcourf)

Tome 6 (1929) : « Le décor » (Robert Mallet-Stevens), « Le costume » (Boris Bilinsky), « Le maquillage » (Maurice Schutz), « La technique » (A. P. Richard)

Tome 7 (1930) : « Le cinéma français » (Boissyvon), « Le cinéma italien » (Emilio Ghione), « Le cinéma américain » (Ferri Pasani)

Tome 8 (1931) : « Le cinéma allemand » (René Jeanne), « Le cinéma nordique » (Ture Dahlin), « Le cinéma russe » (Georges Altaman)

Les Cahiers du mois (1925), n°s 16-17.

Les Cahiers jaunes (1933), n° 4 « Cinéma 33 ».

Les Chroniques du jour (31 décembre 1926), n^{os} 7-8.
Cinéa (10 juin 1921), n^o 6.
Cinéa (22 juillet 1921), n^o 12.
Cinéa (23 septembre 1921), n^o 20.
Cinéa (14 octobre 1921), n^o 23.
Cinéa (21 octobre 1921), n^o 24.
Cinéa (2 décembre 1921), n^o 30.
Cinéa (18 mai 1923), n^o 92.
Cinéa-Ciné pour tous réunis (1^{er} novembre 1924), n^o 24.
Cinéa-Ciné pour tous réunis (15 avril 1926), n^o 59.
Cinégraphie (15 septembre 1927), n^o 1.
Cinégraphie et photographie (15 octobre 1927), n^o 2.
Cinégraphie et photographie (décembre 1927), n^o 4.
Le Cinéma des origines à nos jours (dir. Henri Fescourt). 1932. Paris : éditions du Cygne.
Cinémagazine (3 février 1922), n^o 5.
Cinémagazine (9 mars 1928), n^o 10.
Ciné pour tous (30 décembre 1921), n^o 81.
Ciné pour tous (juillet 1923), n^o 114.
Le Crapouillot (mars 1923).
Le Crapouillot (mars 1927).
Le Crapouillot (novembre 1932).
L'Écho de Paris (7 avril 1922).
L'Écho de Paris (28 avril 1922).
L'Écho de Paris (19 mai 1922).
L'Écho de Paris (26 mai 1922).
L'Écho de Paris (2 juin 1922).
L'Écho de Paris (9 juin 1922).
L'État moderne (février 1928), n^o 1.
Le Figaro (26 janvier 1923).
Le Gaulois (3 mars 1916).
Le Monde illustré (24 mai 1919).
Mieux Vivre (février 1938), n^o 2.
Les Nouvelles littéraires (2 juillet 1927), n^o 246.
Les Nouvelles littéraires (6 avril 1929), n^o 338.
Les Nouvelles littéraires (2 mars 1935), n^o 646.
Le Promenoir (février 1921), n^o 1.
La Revue du cinéma (1^{er} juin 1930), n^o 11.
Verve (1^{er} décembre 1937), n^o 1.

ANTHOLOGIES DE TEXTES ET RECUEILS DE TEXTES SUR LE CINÉMA

- Abel, Richard. 1988a. *French Film Theory and Criticism : A History/Anthology, 1907-1939*.
 Tome 1 : 1907-1929. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
 ———. 1988b. *French Film Theory and Criticism : A History/Anthology, 1907-1939*.
 Tome 2 : 1929-1939. Princeton, N.J. : Princeton University Press.

- Artaud, Antonin. 1976. *Œuvres complètes*. Tome 3 : Scenari. À propos du cinéma. Lettres. Interviews. Paris : Gallimard.
- Banda, Daniel, et José Moure (dir.). 2008. *Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*. Coll. « Champs arts ». Paris : Flammarion.
- . 2011. *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920- 1960)*. Coll. « Champs arts ». Paris : Flammarion.
- . 2013. *Charlot : histoire d'un mythe*. Coll. « Champs arts ». Paris : Flammarion.
- Baroncelli, Jacques de. 1996. *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (dir. Bernard Bastide). Perpignan : Institut Jean Vigo.
- Canudo, Ricciotto. 1995. *L'Usine aux images* (dir. Jean-Paul Morel). Paris : ARTE-Séguier.
- Clair, René. 1970. *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard.
- Cocteau, Jean. 2003a. *Du Cinématographe* [notes de 1925 à 1963]. Monaco : éditions du Rocher.
- Colette. 2004. *Colette et le cinéma* (dir. Alain et Odette Virmaux et Alain Brunet). Paris: Fayard.
- Colpi, Henri. 1947. *Le Cinéma et ses hommes*. Montpellier : éditions Causse, Graille et Castelnau.
- Delluc, Louis. 1985. *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier). Tome 1 : Le cinéma et les cinéastes. Paris : Cinémathèque française.
- . 1986. *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier). Tome 2 (1) : Cinéma et Cie. Paris: Cinémathèque française.
- . 1990. *Écrits cinématographiques* (dir. Pierre Lherminier). Tome 2 (2) : Le Cinéma au quotidien. Paris : Cinémathèque française.
- Delons, André. 1995. *Chroniques des films perdus : écrits de cinéma, 1928-1933* (dir. Alain et Odette Virmaux). Coll. « Librairie du premier siècle du cinéma ». Mortemart : Rougerie.
- Desnos, Robert. 1992. *Les Rayons et les ombres, Cinéma* (dir. Marie-Claire Dumas et Nicole Cervelle-Zonca). Paris : Gallimard.
- Donald, James, Anne Friedberg et Laura Marcus (dir.). 1998. *Close Up, 1927-33 : Cinema and Modernism*. Princeton : Princeton University Press.
- Dulac, Germaine 1994. *Écrits sur le cinéma* (dir. Prosper Hillairet). Paris : éditions Paris Expérimental.
- Epstein, Jean. 1974. *Écrits sur le cinéma* (dir. Pierre Lherminier). Tome 1 : 1921-1947. Paris : Seghers.
- Faure, Élie. 2010. *Cinéma, cinéma, cinéma*. Houilles : éditions Manucius.
- Fondane, Benjamin. 2007. *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant* (dir. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade). Coll. « Poche ». Lagrasse : Verdier.
- Keller, Sarah, et Jason N. Paul (dir.). 2012. *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations* Coll. « Film Theory in Media History ». Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Lapierre, Marcel (dir.). 1946. *Anthologie du cinéma*. Paris : La Nouvelle édition.
- L'Herbier, Marcel (dir.). [1946] 1977. *Intelligence du cinématographe*. Paris : éditions d'Aujourd'hui.
- Lherminier, Pierre (dir.). 1960. *L'Art du cinéma*. Paris : Seghers.

- Moussinac, Léon. 2014. *Léon Moussinac : un intellectuel communiste, critique et théoricien des arts* (dir. Valérie Vignaux et François Albera). Tome 2 : critique et théoricien des arts. Textes, anthologie critique. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Pagnol, Marcel. 1967. *Œuvres complètes*. Tome 3. Paris : éditions de Provence.
- Prieur, Jérôme (dir). 1993. *Le Spectateur nocturne, les écrivains au cinéma, une anthologie*. Paris : éditions de l'Étoile.
- s.a. 1978 (1^{er} mai). « Pour saluer Charlot ». *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 207, p. 23-30.
- Soupault, Philippe. 1979. *Écrits de cinéma, 1918-1931* (dir. Alain et Odette Virmaux). Paris : Plon.
- Vailland, Roger. 1999. *Le Cinéma et l'envers du cinéma dans les années 30 : Vailland chroniqueur, critique, courriériste* [chroniques 1928-1939] (dir. Alain et Odette Virmaux). Coll. « Cahiers Roger Vailland ». Paris : Le Temps des Cerises.

ÉTUDES CRITIQUES

Textes critiques portant sur les corpus

- Albera, François. 2006 (juin). « Germaine Dulac et “l'essor définitif de l'Avant-garde” ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (Hors série : « Germaine Dulac, au-delà des impressions »), p. 75-91.
- Ambroise, Jean-Charles. 2001. « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale ». *Sociétés contemporaines*, vol. 4, n° 44, p. 41-55.
- Aragon, Louis, et Dominique Arban. 1990. *Aragon parle avec Dominique Arban*. Paris : Seghers.
- Aumont, Jacques (dir.). 1998. *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque française.
- Barnet, Marie-Claude. 2006. « “La Vie Parisienne fait bouillir la marmite” : Robert Desnos, alias Pierre Guillaus, Roger Dalençon et Rodolphe Deglantine, chroniqueur au *Soir* ». Dans *Robert Desnos : Surrealism In The Twentiy-Fisrt Century* (dir. Marie-Claire Barnet, Éric Robertson et Nigels Saint), p. 297-354. New York : Peter Lang.
- Bastide, Bernard. [2000] 2006. « Bibliographie ». En ligne. *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. <http://1895.revues.org/85>. Consulté le 16 juillet 2015.
- Bazin, André. 1972. *Charlie Chaplin*. Coll. « 7^e art ». Paris : éditions du Cerf.
- Béhar, Henri. 2004. *Le Cinéma des surréalistes*. Coll. “Mélusine” Lausanne : L'âge d'homme.
- Beylie, Claude. 1995. *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*. Paris : éditions de Fallois.
- Bory, Jean-Louis. 1972. « C comme Cocteau, c comme cinéma ». *Cahiers Jean Cocteau*, n° 3, p. 17-22.
- Brangé, Mireille. 2012. « Le cinéma, la poésie, la littérature. Usages du “pré-cinéma” au Vieux-Colombier, dans *L'Art cinématographique* et *La NRF* (1926-1930) ». Dans *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma* (dir. Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget), p. 137-151. Bern : Peter Lang.

- Chéroux, Clément. 2011. « Pour Mac Orlan. La photographie et le fantastique social ». Dans Pierre Mac Orlan, *Écrits sur la photographie*, p. 7-27. Paris : éditions Textuel.
- Daire, Joël. 2014. *Jean Epstein : une vie pour le cinéma*. Coll. « La muse celluloïd ». Grandvilliers : Tour verte.
- Dotoli, Giovanni. 1999. *Ricciotto Canudo ou le cinéma comme art*. Fasano/Paris : Schéna/Didier érudition.
- Duranton-Crabol, Anne-Marie. 2001. « De l'anti-américanisme en France vers 1930 : la réception des *Scènes de la vie future* ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 48, n° 1, p. 120-137.
- Durosay, Daniel. 1993 (avril). « Le Film Parlant Français. F.P.F. et N.R.F. : l'Eldorado du cinéma ». *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 21, n° 98, p. 263-277.
- Egger, Anne. 2007. *Robert Desnos*. Paris : Fayard.
- Frank, Nino. 1982. « Préface ». Dans *Pierre Mac Orlan et le cinéma*. Reims : Maison de la culture André Malraux/Les Amis de Pierre Mac Orlan.
- Gauthier, Christophe. 2000. « Une gloire ambivalente. Les paradoxes de la fortune critique de René Clair (1924-1935) ». Dans *René Clair ou le cinéma à la lettre* (dir. Noël Herpe et Emmanuelle Toulet), p. 55-70. Paris : Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma.
- Groensteen, Thierry. 2014 (mai). « Charlot héros dessiné de Segar à Forest ». *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, n° 639, p. 92-93.
- Havard, Anne-Marie. 2011. « Le Grand Jeu, entre *illusion* et lucidité ». En ligne. *COntEXTES*, n° 9. <http://contextes.revues.org/4844>. Consulté le 16 juillet 2015.
- Heu, Pascal-Manuel. 1999. « Cinéphobie versus cinéphilie : le cas de Paul Souday (1915-1929) ». *Les Cahiers de la Cinémathèque* (« Les intellectuels et le cinéma »), n° 70, p. 11-21.
- . 2003. *Le Temps du cinéma : Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930*. Paris : L'Harmattan.
- . 2012. « Vuillermoz, Émile ». Dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (dir. Antoine de Baecque et Philippe Chevallier), p. 718-720. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France.
- Icart, Roger. 2000. « Étude sur une longue copie teintée de *La Roue* ». 1895 – *Mil huit cent quatre-vingt-quinze*. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 31, p. 275-290.
- Jeancolas, Jean-Pierre. 1991. « Le Harponneur, Léon Moussinac, et la critique ». 1895 – *Mil huit cent quatre-vingt-quinze*. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 11, p. 116-117.
- Jeannelle, Jean-Louis. 2015. *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*. Coll. « Poétique » Paris : Seuil.
- Lecomte, Jean-Marie. 2009. « *Hallelujah* (1929) de King Vidor : naissance de la voix afro-américaine à Hollywood ». En ligne. *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 7, n° 1. <https://lisa.revues.org/788#bodyftn1>. Consulté le 16 juillet 2015.
- Kohn, Olivier. 1996 (mars). « Musique et cinéma muet ». *Positif*, n° 421, p. 109.
- Langlois, Henri. [1956-1957] 2014. « Erich von Stroheim ». Dans *Écrits de cinéma : 1931-1977* (dir. Bernard Benoliel et Bernard Eisenschitz), p. 246-249. Coll. « Écrire l'art ». Paris : Flammarion.

- . 1972. « Jean Cocteau et le cinéma ». *Cahiers Jean Cocteau* (1972), n° 3, p. 25-33.
- Lherminier, Pierre. 2008. *Louis Delluc et le cinéma français*. Paris : Ramsay.
- Lignon, Fanny. 2000. « L'œuvre écrite d'Erich von Stroheim ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 32, p. 125-148.
- . 2002. « L'œuvre écrite d'Erich von Stroheim (2) ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 36, p. 77-98.
- Limat-Letellier, Nathalie. 1999. « Les activités d'Aragon à *Paris-Journal* (1923-1924) : enjeux d'une crise ». Dans *Textuel : Aragon : le souci de soi* (dir. Carine Trévisan), p. 113-125. Paris : Revue de l'UFR « Science des textes et documents ».
- Masson, Alain. 1985. « Cendrars le cinéma et les films ». Dans *Blaise Cendrars* (dir. Jean-Marc Debenedetti), p. 122-142. Paris : Henri Veyrier.
- Morel, Jean-Paul. 1990a. « Bibliofilmographie des écrits d'Henri Poulaille sur le cinéma ». *Cahiers Henri Poulaille – Défense du cinéma I*, n°s 2-3, p. 21-30.
- . 1990b. « Henri Poulaille, pour un cinéma obligatoire ». *Cahiers Henri Poulaille – Défense du cinéma I*, n°s 2-3, p. 9-20.
- Pop, Ion. 1994-1995. « Benjamin Fondane dans les revues roumaines d'avant-garde ». *Anuar de lingvistică și istorie literară* (1994-1995), vol. 34, p. 207-214.
- Ramirez, Francis. 1998. « Jean Epstein, poète ». Dans *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe* (dir. Jacques Aumont), p. 15-24. Paris : Cinémathèque française.
- Robinson, David. 1985. *Chaplin. His Life and Art*. Londres : Collins.
- Sadoul, Georges. 1954. « Colette collaboratrice de Delluc ». *Les Lettres françaises* (12-19 août 1954), p. 3.
- Salazar-Ferrer, Olivier. 2003. « Réflexion sur la place de Benjamin Fondane dans les revues des années trente ». *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 6, p. 24-31.
- . 2010-2011a. « L'ère des scénarii intournables ». *La Part de l'œil*, n°s 25-26, p. 251-253.
- . 2010-2011b. « Un nouveau genre inclassable : le ciné-poème ». *La Part de l'œil*, n°s 25-26, p. 254-255.
- Tomas, Ilda. 1995. *Pierre Mac Orlan, ombres et lumières*. Granada : Universidad de Granada.
- Toulet, Emmanuelle. 1999. « Léon Moussinac et le cinéma : un intellectuel s'adresse aux intellectuels ». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 70, p. 23-32.
- Vanoye, Francis. 1999. « Soupault cinéphile? ». Dans *Présence de Philippe Soupault* (dir. Myriam Boucharenc et Claude Leroy), p. 307-319. Caen : Presses universitaires de Caen.
- Virmaux, Alain, et Odette Virmaux. 1976. *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris : Seghers.
- . 1979. « Un itinéraire méconnu de Philippe Soupault : le cinéma ». Dans *Écrits de cinéma, 1918-1931* (dir. Alain et Odette Virmaux), p. 13-20. Paris : Plon.
- . 1996. *Le Grand Jeu et le cinéma*. Coll. « Classiques de l'Avant-Garde ». Paris : Paris Expérimental.
- . 1999. *Artaud/Dulac : La Coquille et le Clergyman : essai d'élucidation d'une querelle mythique; Artaud/Dulac : The Seashell and the Clergyman : An Attempt To Shed Light On A Mythic Incident*. Coll. « Sine que non ». Paris : Paris expérimental.

- . 2000. « Soupault “cinématophile” ? ». Dans *Patiences et présences de Philippe Soupault* (dir. Jacqueline Chénieux-Gendron), p. 203-226. Coll. « Arts & sciences de l'art ». Paris : L'Harmattan.
- Williams, Tami. 2006 (juin). « La naissance d'une avant-gardiste : idées progressistes et stratégies subversives dans la carrière pré-cinématographique de Germaine Dulac (1906-1913) ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (Hors série : « Germaine Dulac, au-delà des impressions »), p. 25-45.
- . 2014. *Germaine Dulac : A Cinema Of Sensations*. Coll. « Women And Film History International ». Urbana : University of Illinois Press.

Textes critiques sur les rapports entre littérature et cinéma

2013. En ligne. *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 7. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/17/showToc>. Consulté le 16 juillet 2015.
- Amiard-Chevrel, Claudine. 1990. « Frères ennemis ou faux frères? (Théâtre et cinéma avant le parlant) ». Dans *Théâtre et cinéma, années vingt : une quête de la modernité* (dir. Claudine Amiard-Chevrel), p. 9-32. Tome 1. Coll. « Théâtre années vingt. Série “Études” ». Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Aurouet, Carole. 2014. *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*. Lormont : éditions Le Bord de l'eau.
- Baetens, Jan. 2008. *La Novellisation, du film au roman : lectures et analyses d'un genre hybride*. Coll. « Réflexions faites ». Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Bazin, André. [1951] 1994. « Théâtre et cinéma » Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 129-149. Paris : éditions du Cerf.
- Brangé, Mireille. 2014. *La Séduction du cinéma : Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre (1914-1941)*. Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ». Paris : Honoré Champion.
- Cléder, Jean. 2012. *Entre littérature et cinéma : les affinités électives – échanges, conversions, hybridation*. Paris : Armand Colin.
- Clerc, Jeanne-Marie. 1993. *Littérature et cinéma*. Coll. « Fac ». Paris : Nathan.
- Cohen, Nadja. 2013. *Les Poètes modernes et le cinéma : 1910-1930*. Coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles ». Paris : Classiques Garnier.
- Elliott, Kamilla. 2003. *Rethinking The Novel/Film Debate*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY, USA : Cambridge University Press.
- Keller, Sarah. 2010 (septembre). « “As Regarding Rhythm” : Rhythm in Modern Poetry and Cinema ». *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16 « rythmer/rhythmize », p. 129-143.
- Marcus, Laura. 2007. *The Tenth Muse Writing About Cinema in The Modernist Period*. Oxford : Oxford University Press.
- Rykner, Arnaud. 2008. « Du dispositif et de son usage au théâtre ». *Tangence*, n° 88, p. 91-103.
- Tesson, Charles. 2007. *Théâtre et cinéma*. Coll. « Les petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP.

Wall-Romana, Christophe. 2013. *Cinepoetry : Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York : Fordham University Press.

ÉTUDES HISTORIQUES

Histoire du cinéma

- Abel, Richard. 1984. *French Cinema : The First Wave 1915-1929*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- Albera, François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Coll. « Armand Colin cinéma ». Paris : Armand Colin.
- Albera, François, et Jean Gili. 2001. « Dictionnaire du cinéma français des années vingt ». 1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 33.
- Andrew, Dudley. 1983. *André Bazin*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- Anger, Kenneth. [1975] 2013. *Hollywood Babylone*. Traduit par Gwilym Tonnerre. Auch : Tristam Éditions.
- Arnoldy, Édouard. 2004. *Pour une histoire culturelle du cinéma : au-devant de « scènes filmées » de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*. Coll. « Travaux et thèses ». Liège : Éditions du Céfal.
- Aumont, Jacques, et Michel Marie. 2008. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Bardèche, Maurice, et Robert Brasillach. 1935. *Histoire du cinéma*. Paris: Les éditions Denoël et Steele.
- Barnier, Martin. 2002. *En Route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma, 1926-1934*. Coll. « Travaux et thèses ». Liège : Éditions du Céfal.
- Carou, Alain. 2002. *Le Cinéma français et les écrivains: histoire d'une rencontre, 1906-1914*. Coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes ». Paris : École nationale des chartes.
- . 2008. « Laffitte entrepreneur et financier, Le Film d'Art en Bourse ». En ligne. 1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (n° 56). <http://1895.revues.org/4060#ftn1>. Consulté le 17 juillet 2015.
- Charenso, Georges. 1930. *Panorama du cinéma*. Coll. « Les documentaires ». Paris: éditions Kra.
- Cocteau, Jean. 2003b. *Entretiens sur le cinématographe*. Monaco : éditions du Rocher.
- Davray-Piekolek, Renée (dir.). 1994. *Paris Grand-Écran : splendeurs des salles obscures 1895-1945*. Paris : Paris-Musées.
- Douchet, Jean. 2013. *L'Homme cinéma : entretiens avec Joël Magny*. Coll. « Entretiens ». Paris : Écriture.
- Frank, Nino. 1946 (28 août). « Un nouveau genre “policier” : l'aventure criminelle ». *L'Écran français*, n° 61, p. 14.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS éditions.

- Gauthier, Christophe. 1997 (décembre). « De la tribune du cinéma au congrès de la Sarraz. La naissance du “protocole cinéphile” ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, p. 3-19.
- . 1999. *La Passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris*. Paris : École nationale des chartes.
- . 2007. « Le cinéma : une mémoire culturelle ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52, p. 9-26.
- Gauthier, Christophe, Tanguy Perron et Dimitri Vezyroglou. 2001. « Histoire et cinéma : 1928, année politique ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, n° 48, p. 190-208.
- Gauthier, Philippe. 2013. « Histoire(s) et historiographie du cinéma en France : 1896-1953 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Gauthier, Philippe, et Santiago Hidalgo. 2014. « En marge de l'historiographie du cinématographe? Georges Méliès et les discours historiques sur les vues animées ». Dans *Méliès, carrefour des attractions* (dir. André Gaudreault et Laurent Le Forestier), p. 17-24. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Giraud, Jean. 1955. « Esthétique et langage. Quelques périphrases de la langue du cinéma ». *Revue d'esthétique*, vol. 8, p. 291-301.
- . 1958. *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930*. Paris : Centre national de la recherche scientifique.
- Guido, Laurent. 2007. *L'Âge du rythme; cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot.
- Haas, Patrick de. 2001. « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France ». Dans *Jeune, dure et pure : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental* (dir. Nicole Brenez et Christian Lebrat), p. 63-67. Paris : Cinémathèque française.
- Jeancolas, Jean-Pierre. 2005. *Le Cinéma des Français – 15 ans d'années trente (1929-1944)*. Paris : Nouveau Monde.
- . 2011. *Histoire du cinéma français*. 3^e éd. Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin.
- Kyrou, Ado. 2005. *Le Surréalisme au cinéma*. Coll. « Ramsay cinéma ». Paris : Ramsay.
- Langlois, Henri. 2014. *Écrits de cinéma : 1931-1977* (dir. Bernard Benoliel et Bernard Eisenschitz). Coll. « Écrire l'art ». Paris : Flammarion.
- Le Forestier, Laurent. 2010. « La “transformation Bazin” ou pour une histoire de la critique sans critique ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (2010), n° 62, p. 9-27.
- Lherminier, Pierre. 2012. *Annales du cinéma français - Les voies du silence, 1895-1929*. Paris : Nouveau monde éditions.
- Noguez, Dominique. 1987. *Le Cinéma, autrement*. Coll. « 7^e art ». Paris : éditions du Cerf.
- Prédal, René. 2013. *Histoire du cinéma français des origines à nos jours*. Paris : Nouveau Monde éditions.
- Saint-Pierre, Michel de. 1948. « Le cinéma est-il un art français? ». Dans *Bilan français depuis la Libération*, p. 93-107. Paris : éditions du Monde Nouveau.
- Tessé, Jean-Philippe. 2007. *Le Burlesque*. Coll. « Les petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP.

- Tortajada, Maria. 2003. « Machines cinématographiques et dispositifs visuels. Cinéma et “pré-cinéma” à l'œuvre chez Alfred Jarry ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 40, p. 5-23.
- Vezyroglou, Dimitri. 2011. *Le Cinéma en France à la veille du parlant*. Paris : CNRS Éditions.

Histoire de l'écriture sur le cinéma

- Albera, François. 2000. « L'objet de la critique (1908-1916) ». *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 30, p. 3-21.
- Beylie, Claude. 1999. « Des origines à 1945 ». *CinémAction* (octobre 1999), n° 93, p. 10-26.
- Ciment, Michel, et Jacques Zimmer (dir.). *La Critique de cinéma en France. Histoire. Anthologie. Dictionnaire*. 1997. Paris : Ramsay.
- Gauthier, Christophe. 1998. « Le discours et la méthode. Regards sur la critique de cinéma dans la France des années 1920 ». *Vertigo « Lector in cinéma »*, n° 17, p. 119-125.
- . 2008. « L'introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique ». *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, n° 26 p. 51-72.
- Larouche, Michel, et Serge Cardinal. 1996. « L'écriture de la critique ». *CINÉMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 6, n°s 2-3, p. 127-139.
- Restoueix, J. P. 1995. « À l'origine du “sixième sens”. La constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914, Vingt premières années du cinéma français ». Dans *Les Vingt premières années du cinéma français : actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle 4, 5 et 6 novembre 1993* (dir. Michel Lagny), p. 311-325.

Histoire de la littérature et des mouvements culturels

- Aron, Paul. 2012. « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage ». En ligne. *COnTEXTES*, n° 11. <http://contextes.revues.org/5355>. Consulté le 17 juillet 2015.
- Goulet, Alain. 2011. « Citation ». Dans *Dictionnaire Gide* (dir. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann), p. 87-89. Coll. « Dictionnaire et synthèses ». Paris : Classiques Garnier.
- Hebey, Pierre. 1990. *L'Esprit NRF, 1908-1940*. Paris : Gallimard.
- Malraux, André. 1977. *L'Homme précaire et la littérature*. Paris : Gallimard.
- Passuth, Krisztina. 1988. *Les Avant-gardes de l'Europe centrale, 1907-1927*. Paris : Flammarion.
- Pierre, Josée (dir.). 1980. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. Tome 1 : 1922-1939. Coll. « Le Terrain vague ». Paris : Eric Losfeld éditeur.
- Pop, Ion. 1984. « Le constructivisme – Roumanie ». Dans *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (dir. Jean Weisgerber), p. 553-556. Tome 1 : « Histoire ». Budapest : Akadémiai Kiadó.
- Prigent, Michel. 2006. *Histoire de la France littéraire*. Tome 3 « Modernités ». 1^{ère} éd. Coll. « Quadrige Dicos poche ». Paris : Presses universitaires de France.
- Viala, Alain. 1992 (janvier). « Qu'est-ce qu'un classique? ». *Bulletin des bibliothèques de France*, vol. 37, n° 1, p. 6-15.

- Virmaux, Alain, et Odette Virmaux. 1976. *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris : Seghers.
- Virmaux, Alain, Odette Virmaux, Prosper Hillairet, et al. 2012. *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires, 1870-2010 : groupes, courants, pôles, foyers : littérature, peinture, théâtre, cinéma, musique, architecture, photo, bande dessinée*. Paris : Le Félin/Kiron.

Histoire des publications (revues, presse, maison d'édition et personnalités associées)

- Andrieu-Guitrancourt, Antoine, et Serge Bouillon. 2006. *Jacques Hébertot le magnifique (1886-1970) : une vie au service du théâtre et des beaux-arts en quatre chroniques*. Paris : Paris bibliothèques/Fondation Hébertot.
- Barrillon, Raymond. 1959. *Le Cas Paris-Soir*. Coll. « Kiosque ». Paris : Armand Colin.
- Bellanger, Claude, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et al. 1969. *Histoire générale de la presse française*. Tome 3 : De 1871 à 1940. Paris : Presses universitaires de France.
- Bonnike, Mamix, et Alain Massuard. 1989-1990 (hiver). « Deux revues lyonnaises des années 20 : *Promenoir* (1921-1922), *Le Mouton Blanc* (1922-1924) ». *Revue des revues*, n° 8, p.6-8.
- Cerisier, Alban. 2009. *Une Histoire de La NRF*. Paris : Gallimard.
- Chevrefils Desbiolles, Yves. 1993. *Les Revues d'art à Paris (1905-1940)*. Paris : Ent'revues.
- Dussert, Éric. 2009 (septembre). « L'éditeur mystère ». En ligne. *Le Matricule des anges*, n° 104. http://www.lmda.net/din2/n_egar.php?Eg=MAT10453. Consulté le 17 juillet 2015.
- Fouché, Pascal. 1984. *La Sirène*. Paris : Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7.
- Gauthier, Christophe. 2011. « Le cinéma passé en revue ». En ligne. La Cinémathèque française – Bibliothèque du film. <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=7>. Consulté le 1^{er} novembre 2013.
- Kalifa, Dominique, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.). 2011. *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau monde.
- Lawton-Lévy, Catherine. 2004. *Du colportage à l'édition : Bifur et les Éditions du Carrefour : Pierre Lévy, un éditeur au temps des avant-gardes*. Genève : Métropolis.
- Lherminier, Pierre (dir.). 1985. *Cinéma pleine page*. Paris : Flammarion.
- Limat-Letellier, Nathalie. 2005. « L'influence surréaliste à *Paris-Journal* (1923-1924) ». Dans *L'Universel reportage* (dir. Myriam Boucharenc), p. 65-86. Coll. « Mélusine ». Lausanne : L'Âge d'homme.
- Maria, Charlotte. 2011. « La participation surréaliste au *Journal littéraire* ». Dans *Les Réseaux du surréalisme* (dir. Henri Béhar), p. 39-54. Coll. « Mélusine ». Lausanne : L'Âge d'homme.
- Martin, Henri-Jean, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet. 1990. *Histoire de l'édition française*. Tome 3 : Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque. Paris : Promodis.
- . 1991. *Histoire de l'édition française*. Tome 4 : Le livre concurrencé. 1900-1950. Paris : Promodis.
- Martin, Laurent. 1999. « De l'anarchisme à l'affairisme : les deux vies d'Eugène Merle, homme de presse (1884-1946) ». *Revue historique*, vol. 4, n° 612, p. 789-808.

- Murat, Laure. 2003. *Passage de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- Nomenclature des journaux et revues en langue française du monde entier*. 1936-1937. Paris : L'Argus de la Presse.
- Plot, Bernadette. 1996. *Un Manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma. Paris : L'Harmattan.
- Quattrone, Bruno. 1993. « Regards sur *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932) ». 1895 – *Mil huit cent quatre-vingt-quinze*. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 15, p. 31-54.
- Toulet, Emmanuelle. 1991. « Le livre de cinéma ». Dans *Histoire de l'édition française* (dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier et Jean-Pierre Vivet), p. 448-455. Tome 4 : Le livre concurrencé. 1900-1950. Paris : Promodis.
- Valette, Alfred. [1889] 1890 (1^{er} janvier). « *Mercure de France* ». *Le Mercure de France*, n° 1, p. 1-4.
- Weiss, Louise. 1970. *Mémoires d'une Européenne*. Tome 1 : 1893-1919. Paris : Payot.
- Wells, Robert Snider. 2011. « Humanism and Deshumanization – Fiction and Philosophy of a Transatlantic Avant-Garde ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan.

ÉTUDES THÉORIQUES

Discours

- Amossy, Ruth. 2010. *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. Coll. « Fac linguistique ». Paris : Nathan.
- Amossy, Ruth, et Anne Pierrot Herschberg. 1997. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin.
- Angenot, Marc. 1990. *1889 : un état du discours social*. Coll. « L'univers des discours ». Longueuil : Le Préambule.
- Aron, Paul. 2011. « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la “bobine” en littérature ». En ligne. *CONTEXTES*, n° 8. <http://contextes.revues.org/4710?&id=4710>. Consulté le 17 juillet 2015.
- Foucault, Michel. [1969] 2010. *L'Archéologie du savoir*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.
- Hamon, Philippe. 1984. *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre*. Paris : Presses universitaires de France.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2002. *L'Énonciation – De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique. 1993. *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.
- . 2006. « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire ». En ligne. *CONTEXTES*, n° 1. <http://contextes.revues.org/93>. Consulté le 17 juillet 2015.
- . 2007. « Genres de discours et modes de généricités ». *Le français aujourd'hui* (avril 2007), n° 159, p. 29-35.
- . 2013. « L'èthos : un articulateur ». En ligne. *CONTEXTES*, n° 13. <http://contextes.revues.org/5772>. Consulté le 17 juillet 2015.

- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine érudition.
- . 2010. « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations? ». Dans *Au-delà des œuvres : les voies de l'analyse du discours littéraire* (dir. Dominique Maingueneau et Inger Østenstad), p. 65-85. Paris : L'Harmattan.

Essai

- Adorno, Theodor. [1958] 2003. « L'essai comme forme ». Dans *Approches de l'essai. Anthologie* (dir. François Dumont), p. 49-84. Québec : éditions Nota bene.
- Glaudes, Pierre, et Jean-François Louette. 1999. *L'Essai*. Coll. « Contours littéraires ». Paris : Hachette.
- Just, Klaus Günther. 1960. « Essay » Dans *Deutsche Philologie im Aufriss* (dir. Wolfgang Stammler), p. 1897-1948. Berlin : E. Schmidt.
- Kauffmann, R. Lane. 1988 (juillet-septembre). « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode ». *Diogène*, n° 143, p. 68-95.
- Lits, Marc. 1990. « Pour une définition de l'essai ». *Lettres Romanes*, vol. 44, n° 4, p. 283-296.
- Lukács, Georg. [1911] 2003. « Nature et forme de l'essai ». Dans *Approches de l'essai. Anthologie* (dir. François Dumont), p. 15-48. Québec : éditions Nota Bene.
- Macé, Marielle. 2006. *Le Temps de l'essai : histoire d'un genre en France au XX^e siècle*. Coll. « Extrême contemporain ». Paris : Belin.
- Starobinski, Jean. 1985. « Peut-on définir l'essai? » Dans *Pour un temps/Jean Starobinski*, p. 185-196. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Thibaudet, Albert. 1927. « Réflexions sur la littérature – Le quartier des philosophes ». *La Nouvelle Revue française*, n° 6, p. 797-804.

Histoire culturelle

- Adorno, Théodor W. [1962] 1964. « L'industrie culturelle ». *Communications*, n° 3, p. 12-18.
- Benjamin, Walter. [1936] 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Dans *Écrits français*, p. 177-220. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard.
- Denis, Benoît. 2002. « Génération littéraire ». Dans *Le Dictionnaire du littéraire* (dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala), p. 254-255. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France.
- Kalifa, Dominique. 2010. *La Culture de masse en France 1 : 1860-1930*. Paris : Presses universitaires de France.
- Mollier, Jean-Yves. 2003. « Histoire culturelle et histoire littéraire ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, p. 597-612.
- Monnier, Gérard. 2005. « L'œuvre d'art et l'histoire culturelle ». Dans *L'Histoire culturelle du contemporain* (dir. Laurent Martin et Sylvain Venayre), p. 291-304. Paris : éditions du Nouveau monde.
- Ory, Pascal. 2004. *L'histoire culturelle*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses universitaires de France.

Poirrier, Philippe. 2004. *Les Enjeux de l'histoire culturelle*. Coll. « Points ». Paris : Seuil.
Thérenty, Marie-Ève, et Alain Vaillant. 2005. « Histoire littéraire et histoire culturelle ». Dans *L'Histoire culturelle du contemporain* (dir. Laurent Martin et Sylvain Venayre), p. 271-290. Paris: éditions du Nouveau monde.

Intertextualité

Bakhtine, Mikhaïl. 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.
Compagnon, Antoine. 1979. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.
Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil.
Montalbetti, Christine. 1997. *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses universitaires de France.
Samoyault, Tiphaine. [2001] 2013. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin.

CATALOGUES ET RÉPERTOIRES NUMÉRIQUES CONSULTÉS

Catalogue de la restauration et tirages de la Cinémathèque française. En ligne. <http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=5#films>.
Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?nouvelleRecherche=O&nouveaute=O&host=catalogue.
Ciné-Ressources – Catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma. En ligne. http://www.cineressources.net/recherche_t.php.
Ciné-Ressources – Répertoire des périodiques. En ligne. <http://www.cineressources.net/repertoires/repertoire.php?repertoire=PERI&filtre=1&filtre2=1&filtre3=1&filtre4=1&filtre5=1&filtre6=1>.
Fichier data de la Bibliothèque nationale de France. En ligne. <http://data.bnf.fr/>.
Lost Films. En ligne. <https://www.lost-films.eu/index>.
Silent Era. En ligne. <http://www.silentera.com/index.html>.
Close Up. En ligne. <http://mediahistoryproject.org/>.

FONDS ET COLLECTIONS CONSULTÉS

Fonds Louis Delluc. Cinémathèque française, Paris.
Fonds Germaine Dulac. Cinémathèque française, Paris.
Fonds Jean Epstein. Cinémathèque française, Paris.
Collection Blain (Jean Cocteau). Bibliothèques des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal, Montréal.

DIVERS

- Aragon, Louis. 1998. *Chroniques, 1918-1932* (dir. Bernard Leuilliot). Tome 1. Paris : Stock.
- Cendrars, Blaise. 2005. *Aujourd'hui; Jéroboam et la sirène; Sous le signe de François Villon; Le Brésil; Trop c'est trop*. Coll. « Tout autour d'aujourd'hui » Paris : Denoël.
- Dedet, Joséphine. 2010. *L'Homme que vous aimerez haïr*. Paris : Belfond.
- Desnos, Robert. 2005. *Les Voix intérieures : chansons et textes critiques* (dir. L. Cantaloube-Ferrieu). Coll. « Traverses ». Gémenos : l'Arganier.
- Gorki, Maxime. [1896a] 2008. « Au Royaume des ombres... ». Dans *Le Cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895-1920)* (dir. Daniel Banda et José Moure), p. 48-52. Coll. « Champs arts ». Paris : Flammarion.
- . [1896b] 2008. « Vos nerfs se tendent... ». Dans *Le Cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895-1920)* (dir. Daniel Banda et José Moure), p. 52-57. Coll. « Champs arts ». Paris : Flammarion.
- Mac Orlan, Pierre. 2011. *Écrits sur la photographie* (dir. Clément Chéroux). Paris : éditions Textuel.
- Malraux, André. 1996. *La Politique, la culture. Discours, articles, entretiens (1925-1975)* (dir. Janine Mossuz-Lavau). Coll. « Folio/essais ». Paris : Gallimard.
- Rémy, Tristan. « Clown ». En ligne. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/clown/>. Consulté le 24 avril 2015.
- Vásquez, Carmen. 1999. *Robert Desnos et Cuba : un carrefour du monde*. Paris : L'Harmattan.

ANNEXE

Films cités (par titre⁸⁴³)⁸⁴⁴

24 heures en 30 minutes, 1928, Jean Lods.

A

L'Âge d'or, 1930, Luis Buñuel.

Agent X27 [Dishonored], 1931, Josef von Sternberg.

Anémic Cinéma, 1926, Marcel Duchamp.

L'Ange bleu [Der Blaue Engel], 1929, Josef von Sternberg.

Angèle, 1934, Marcel Pagnol.

Arabesques, 1928, Germaine Dulac.

L'Argent, 1928, Marcel L'Herbier.

L'Armée des ombres, 1969, Jean-Pierre Melville.

L'Arroseur arrosé, 1895, Louis Lumière.

L'Assassinat du Duc de Guise, 1908, Charles Le Bargy et André Calmettes.

L'Atlantide, 1932, Georg Wilhelm Pabst.

À travers l'orage [Way Down East], 1920, David W. Griffith.

L'Âtre, 1922, Robert Boudrioz.

Autour de L'Argent, 1928, Jean Dréville.

Les Aventures de Robert Macaire, 1925, Jean Epstein.

B

Ballet mécanique, 1924, Fernand Léger.

La Bandera, 1935, Julien Duvivier.

Baruch [Das alte Gesetz], 1923, Ewald Andreas Dupont.

Un Béguin de Charlot [Caught in the Rain], 1917, Charlie Chaplin.

La Belle dame sans merci, 1920, Germaine Dulac.

Belle de jour, 1967, Luis Buñuel.

La Belle et la Bête, 1945, Jean Cocteau.

La Bête humaine, 1938, Jean Renoir.

Boulevard du crépuscule [Sunset Boulevard], 1949, Billy Wilder.

Le Brasier Ardent, 1923, Ivan Mosjoukine.

*The Broadway Melody**, 1929, Harry Beaumont.

⁸⁴³ Les titres de films suivis d'un astérisque n'ont pas été trouvés dans leur traduction française.

⁸⁴⁴ Nos recherches sur les films ont été faites à partir de la base de données Ciné-Ressources (catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma) établit par la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque euro-régionale-Institut Jean Vigo de Perpignan, les Archives audiovisuelles de Monaco, la Cinémathèque corse et le Conservatoire régional de l'image de Nancy. En ligne. http://www.cinerecources.net/recherche_t.php. Consulté le 11 juillet 2015.

C

- Le Cabaret épileptique*, 1928, Henri Gad.
- Le Cabinet des figures de cire* [*Das wachsfigurenkabinett*], 1924, Paul Leni.
- Le Cabinet du Docteur Caligari* [*Das Kabinett des Dr. Caligari*], 1919, Robert Wiene.
- Cadet d'eau douce* [*Steamboat Bill Jr.*], 1928, Buster Keaton.
- Captain Salvation**, 1927, John Stuart Robertson.
- La Caravane vers l'Ouest* [*The Covered Wagon*], 1923, James Cruze.
- Carmen du Klondyke* [*Carmen of the Klondyke*], 1918, Reginald Baker.
- Le Carnaval des Vérités*, 1920, Marcel L'Herbier.
- La Chair et le diable* [*Flesh and the Devil*], 1926, Clarence Brown.
- Chang* [*Chang : A Drama Of The Wilderness*], 1927, Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper.
- Le Chanteur de jazz* [*The Jazz Singer*], 1927, Alan Crosland.
- Un Chapeau de paille d'Italie*, 1927, René Clair.
- Charlot à la banque* [*The Bank*], 1915, Charlie Chaplin.
- Charlot apprenti* [*Work*], 1915, Charlie Chaplin.
- Charlot au music-hall* [*A Night at the show*], 1915, Charlie Chaplin.
- Charlot chef de rayon* [*The Floorwalker*], 1916, Charlie Chaplin.
- Charlot est content de lui* [*Kid Auto Races*], 1914, Charlie Chaplin.
- Charlot fait du ciné* [*Behind the Screen*], 1916, Charlie Chaplin.
- Charlot fait du cinéma* [*A Film Johnnie*], 1914, Charlie Chaplin.
- Charlot fait une cure* [*The Cure*], 1917, Charlie Chaplin.
- Charlot joue Carmen* [*Burlesque on Carmen*], 1916, Charlie Chaplin.
- Charlot marin* [*Shanghaied*], 1915, Charlie Chaplin.
- Charlot patine* [*The Rink*], 1916, Charlie Chaplin.
- Charlot pompier* [*The Fireman*], 1916, Charlie Chaplin.
- Charlot rentre tard* [*One A. M.*], 1916, Charlie Chaplin.
- Charlot s'évade* [*The Adventurer*], 1917, Charlie Chaplin.
- Charlot soldat* [*Shoulder Arms*], 1918, Charlie Chaplin.
- Charlot voyage* [*The Immigrant*], 1917, Charlie Chaplin.
- La Charrette fantôme* [*Körkarlen*], 1921, Victor Sjöström.
- Le Chauffeur de Mademoiselle*, 1927, Henri Chomette.
- Chéri*, 1950, Pierre Billon.
- Un Chien andalou*, 1928, Luis Buñuel.
- La Chute de la maison Usher*, 1928, Jean Epstein.
- La Cigarette*, 1919, Germaine Dulac.
- Le Cirque* [*The Circus*], 1928, Charlie Chaplin.
- Cœur fidèle*, 1923, Jean Epstein.
- La Coquille et le Clergyman*, 1927, Germaine Dulac.
- Le Cuirassé Potemkine* [*Bronenosec Potemkin*], 1925, Sergueï M. Eisenstein.
- La Cure* [*The Cure*], 1917, Charlie Chaplin.

D

Les Dames du Bois de Boulogne, 1944, Robert Bresson.
*David Garrick**, 1916, Franck Lloyd.
Le Dernier des hommes [*Der Letzte Mann*], 1924, Fritz W. Murnau.
Sa Dernière culotte [*Long Pants*], 1927, Frank Capra.
Le Dernier milliardaire, 1934, René Clair.
Les Derniers jours de Pompei, 1948, Marcel L'Herbier.
Le Désert blanc [*White Desert*], 1925, Reginald Barker.
Le Dictateur [*The Great Dictator*], 1940, Charlie Chaplin.
La Digue, 1911, Abel Gance.
Les Disparus de St-Agil, 1938, Christian-Jaque.
Disque 957, 1929, Germaine Dulac.
La Dixième symphonie, 1918, Abel Gance.
Le Docteur Jekyll et Mr Hyde [*Dr Jekyll and Mr Hyde*], 1920, John Stuart Robertson.
Don Juan, 1926, Alan Crosland.
Don Juan et Faust, 1922, Marcel L'Herbier.
Duel, 1927, Jacques de Baroncelli.

E

El Dorado, 1921, Marcel L'Herbier.
Emak Bakia, 1926, Man Ray.
Entr'acte, 1924, René Clair.
L'Équipage, 1935, Anatole Litvak.
Espoir – Sierra de Teruel, 1938, André Malraux.
L'Éternel problème [*Battle of the Sexes*], 1928, David W. Griffith.
L'Étoile de mer, 1928, Man Ray.
L'Étrange aventure de Mabel [*Mabel's Strange Predicament*], 1914, Charlie Chaplin.
L'Éventail de Lady Windermere [*Lady Windermere's fan*], 1925, Ernst Lubitsch.
L'Explorateur en folie [*Animal Crackers*], 1930, Victor Heerman.

F

Fait divers, 1923, Claude Autant-Lara.
Fanny, 1932, Marc Allégret.
Fantômas (série), 1913 (début), Louis Feuillade.
Le Fantôme du Moulin-Rouge, 1924, René Clair.
Faust [*Faust – Eine deutsch Wolkssage*], 1926, Fritz W. Murnau.
La Femme de nulle part, 1921, Louis Delluc.
La Femme du bout du monde, 1937, Jean Epstein.
La Fête espagnole, 1919, Germaine Dulac.
Feu Mathias Pascal, 1924, Marcel L'Herbier.
Les Feux de la mer, 1948, Jean Epstein.
Fièvre, 1921, Louis Delluc.
La Fille de la tourbière [*Tösen fran stormyrtorpet*], 1917, Victor Sjöström.
Finis Terrae, 1929, Jean Epstein.
La Folie des vaillants, 1926, Germaine Dulac.

Folies de femmes [*Foolish Wives*], 1921, Erich von Stroheim.
La Foule [*The Crowd*], 1927, King Vidor.
Forfaiture [*The Cheat*], 1915, Cecil B. DeMille.
Les Frères Schellenberg [*Die Brüder Schellenberg*], 1926, Karl Grune.
Fumée noire, 1919, Louis Delluc.

G

Le Gaucho [*The Gaucho*], 1928, F. Richard Jones.
Germination d'un haricot, 1928, Germaine Dulac.
Gibraltar, 1938, Fedor Ozep.
La Glace à trois faces, 1927, Jean Epstein.
Le Gosse [*The Kid*], 1921, Charlie Chaplin.
Gossette, 1923, Germaine Dulac.
La Grande illusion, 1937, Jean Renoir.

H

Hallelujah! [*Hallelujah*], 1929, King Vidor.
L'Homme aux yeux clairs [*Blue Blazes Rawden*], 1918, William S. Hart.
L'Homme traqué, 1947, Robert Bibal.

I

Une Idylle aux champs [*Sunnyside*], 1919, Charlie Chaplin.
L'Île du Salut [*Down to Earth*], 1917, John Emerson.
L'Image [*Das Bildnis*], 1923, Jacques Feyder.
L'Inhumaine, 1923, Marcel L'Herbier.
L'Inondation, 1923, Louis Delluc.
Intolérance [*Intolerance*], 1916, David W. Griffith.

J

J'Accuse, 1918, Abel Gance.
Jazz [*Beggar on Horseback*], 1925, James Cruze.
Jean Aurenche, écrivain de cinéma, 2010, Alexandre Hilaire et Yacine Badday.
Jean Cocteau fait du cinéma, 1925, Jean Cocteau.
Jeunes filles en uniformes [*Mädchen in Uniform*], 1931, Léontine Sagan.
Jim le Harponneur [*The Sea Beast*], 1926, Millar Webb.
Jocelyn, 1922, Léon Poirier.
Jofroi, 1933, Marcel Pagnol.

L

Lac aux dames, 1933, Marc Allégret.
La Ligne générale, 1929, Serguei M. Eisenstein.
La Loi du Nord, 1939, Jacques Feyder.

Loulou [Die Büchse der Pandora], 1929, Georg Wilhelm Pabst.
Les Lumières sur la ville [City Lights], 1931, Charlie Chaplin.
Le Lys brisé [Broken Blossoms], 1919, David W. Griffith.

M

Macao, l'enfer du jeu, 1942, Jean Delannoy.
Maldone, 1927, Jean Grémillon.
Marguerie de la nuit, 1955, Claude Autant-Lara.
Maris aveugles [Blind Husbands], 1919, Erich von Stroheim.
Marius, 1931, Alexandre Korda.
Mater Dolorosa, 1917, Abel Gance.
Mayerling, 1935, Anatole Litvak.
La Mégère apprivoisée [The Taming of the Shrew], 1929, Sam Taylor.
La Mère, 1926, Vsevolod Poudovkine.
Metropolis, 1925, Fritz Lang.
Les Misérables, 1925, Henri Fescourt.
Moana [Moana – A Romance of the Golden Age], 1923, Robert J. Flaherty.
Molière, 1909, Léonce Perret.
Monnaie de singe [Monkey Business], 1931, Normal Z. McLeod.
Monsieur Verdoux, 1946, Charlie Chaplin.
La Montagne sacrée [Der heilige Berg], 1926, Arnold Franck.
Le Montreur d'ombres [Schatten], 1923, Arthur Robinson.
La Mort du soleil, 1921, Germaine Dulac.
Mor'Vran, 1930, Jean Epstein.
Les Mystères de New York [The Exploits of Elaine] (sériel), 1914 (début), Louis Gasnier.
Les Mystères du château du Dé, 1929, Man Ray.

N

Naissance d'une nation [The Birth of a Nation], 1914, David W. Griffith.
Nanouk l'esquimau [Nanook of the North], 1920, Robert J. Flaherty.
Napoléon, 1925, Abel Gance.
Narayana, 1920, Léon Poirier.
Nathan le Sage [Nathan der Weise], 1922, Manfred Noa.
La Nef [La Nave], 1921, Gabriellino d'Annunzio.
*No Greater Love**, 1932, Lewis Seiler.
La Nuit de la Saint-Sylvestre [Sylvester], 1923, Lupu Pick.
Les Nuits de Chicago [Underworld], 1927, Josef von Sternberg.

O

L'Ombre, 1948, André Berthomieu.
L'Opéra de quat'sous [Die Dreigroschenoper], 1931, Georg Wilhelm Pabst.
L'Opinion publique [A Woman of Paris], 1923, Charlie Chaplin.
Les Opprimés, 1922, Henri Roussel.
L'Or des mers, 1932, Jean Epstein.

L'Or maudit [*Sutter's Gold*], 1936, James Cruze.
Orphée, 1949, Jean Cocteau.
L'Orpheline, 1921, Louis Feuillade.

P

Paname n'est pas Paris, 1927, Nikolai Malikoff.
Papa d'un jour [*Three's a Crowd*], 1927, Harry Langdon.
Parisettes, 1921, Louis Feuillade.
Paris qui dort, 1923, René Clair.
Passeport jaune, 1928, Fedor Ozep.
La Passion de Jeanne d'Arc, 1927, Carl Theodor Dreyer.
Le Pauvre amour [*True Heart Suzie*], 1919, David W. Griffith.
Le Pèlerin [*The Pilgrim*], 1922, Charlie Chaplin.
La Péniche tragique [*Weltspiegel*], 1923, Lupu Pick.
Le Penseur, 1920, Léon Poirier.
Une Poule mouillée [*The Mollycoddle*], 1920, Victor Fleming.
Premier amour [*The Girl I Loved*], 1923, Joseph de Grasse.
La Princesse de Clèves, 1960, Jean Delannoy.
Prisons de femmes, 1938, Roger Richebé.
Les Proscrits [*Berg Ejvind och hans hustru*], 1917, Victor Sjöström.

Q

Quai des brumes, 1938, Marcel Carné.
Les Quatre diables [*Four Devils*], 1928, Fritz W. Murnau.
Quatre-vingt-treize, 1914, André Antoine et Albert Capellani.

R

Le Rail [*Scherben*], 1921, Lupu Pick.
Les Rapaces [*Greed*], 1923, Erich von Stroheim.
Rapt, 1933, Dimitri Kirsanoff.
La Reine Christine [*Queen Christina*], 1933, Rouben Mamoulian.
La Reine Kelly [*Queen Kelly*], 1928, Erich von Stroheim.
Robin des Bois [*Robin Hood*], 1922, Allan Dwan.
Le Roman de Marguerite [*Camille*], 1936, George Cukor.
Rose-France, 1918, Marcel L'Herbier.
Rosita, chanteuse des rues [*Rosita*], 1923, Ernst Lubitsch.
La Roue, 1921, Abel Gance.
La Rue [*Die Straße*], 1923, Karl Grune.
La Ruée vers l'or [*The Gold Rush*], 1925, Charlie Chaplin.
La Rue sans joie [*Die freudlose Gasse*], 1925, Georg Wilhelm Pabst.

S

- Le Sang d'un poète*, 1930, Jean Cocteau.
Le Secret de Rosette Lambert, 1920, Raymond Bernard.
Séduction [*Erotikon*], 1929, Gustav Machaty.
Sept de trèfle, 1921, René Navarre.
Sherlock Holmes, 1916, Arthur Berthelet.
Le Signe de Zorro [*The Mark of Zorro*], 1920, Fred Niblo.
Le Silence, 1920, Louis Delluc.
Six et demi onze, 1927, Jean Epstein.
Les Sœurs ennemies, 1915, Germaine Dulac.
Un Soir à Singapour [*Across to Singapore*], 1928, William Nigh.
Le Songe d'une nuit d'été [*A Midsummer Night's Dream*], 1935, Max Reinhardt.
La Souriante madame Beudet, 1923, Germaine Dulac.
Sous les toits de Paris, 1930, René Clair.
La Symphonie nuptiale [*The Honey Moon*], 1926, Erich von Stroheim.

T

- Tararira* [*Tararira – La Bohemia de hoy*], 1936, Benjamin Fondane.
Le Tempestaire, 1947, Jean Epstein.
Les Temps modernes [*Modern Times*], 1936, Charlie Chaplin.
Terge Vigen, 1916, Victor Sjöström.
Le Testament d'Orphée, 1959, Jean Cocteau.
Thérèse Raquin, 1927, Jacques Feyder.
*Tin Hats**, 1926, Edward Sedwick.
Tonischka, 1930, Karl Anton.
Le Tonnerre, 1921, Louis Delluc.
Le Torrent, 1917, Louis Mercanton et René Hervil.
Le Train sans yeux, 1926, Alberto Cavalcanti.
Tragédie [*Tragödie eines Streiks*], 1911, Karl Froelich.
La Tragédie de la rue [*Dirnentragödie*], 1927, Bruno Rahn.
Le Trésor d'Arne [*Herr Arnes pengar*], 1919, Mauritz Stiller.
Les Trois lumières [*Der Müde Tod*], 1921, Fritz Lang.
Les Trois Mousquetaires, 1921, Henri Diamant-Berger.

U

- Ultimatum*, 1938, Robert Wiene et Robert Siodmak.

V

- La Vagabonde* [*La Vagabonda*], 1917, Eugenio Perego.
Les Vampires (sériel), 1915 (début), Louis Feuillade.
Variétés [*Variete*], 1925, Ewald Andreas Dupont.
Le Vert galant, 1924, René Leprince.
Le Vertige, 1926, Marcel L'Herbier.

Une Vie de chien [*A Dog's Life*], 1918, Charlie Chaplin.
Vieux manoir [*Gunnar hedes saga*], 1923, Mauritz Stiller.
Le Voleur de Bagdad [*The Thief of Bagdad*], 1924, Raoul Walsh.

Z

La Zone de la mort, 1917, Abel Gance.

