

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

F

Fescourt, Feuillade, Feyder, Film d'Art (Le)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/92>

DOI : 10.4000/1895.92

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 186-201

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« F », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/92> ; DOI : 10.4000/1895.92

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

F

Fescourt, Feuillade, Feyder, Film d'Art (Le)

FESCOURT Henri (1880-1966)

- 1 Henri Fescourt est né le 23 novembre 1880 à Béziers d'un père originaire de Lunel (comme Louis Feuillade) et d'une mère de Carcassonne. On serait presque tenté de voir dans ces origines une prédétermination, d'autant que le jeune homme profitera des relations que lui fournit la « filière languedocienne » à Paris : d'abord pour entrer dans la profession de journaliste, après des études de droit et une vocation musicale contrariée ; ensuite, pour pénétrer les milieux artistiques du début du siècle dans lesquels on tenait encore le cinéma en piètre estime ; enfin, par un enchaînement qui rappelle la destinée de Feuillade, pour s'introduire dans le monde du cinéma : c'est en tant que fournisseur de scénarios pour Gaumont qu'il commencera à la fin de 1911, précisément par l'entremise du futur réalisateur de *Fantômas*, qui sera son véritable parrain dans la profession. Si l'on ajoute qu'il côtoiera Jacques de Baroncelli au Film d'Art et qu'il passera une grande partie de sa carrière à Nice, on a envie de penser qu'il représente l'un des maillons de la chaîne des méridionaux dans le cinéma français (entre Feuillade, Arnaud et Pagnol...).
- 2 Mais réduire la place de Fescourt dans l'histoire du cinéma à ces origines serait évidemment abusif. Formé avant la guerre à la dure école de Gaumont (il commença à tourner dès 1912), il s'épanouira dans les années vingt et poursuivra sa carrière bien au-delà, sous d'autres formes. On peut considérer qu'il occupe une position charnière à plusieurs égards : entre la période « artisanale » d'avant-guerre et la production industrialisée d'après ; entre le grand cinéma populaire et le cinéma de recherche, par les contacts qu'il a toujours gardés avec les milieux d'avant-garde ; enfin, entre la création et la réflexion sur le cinéma, activités qu'il s'efforça de concilier comme certains de ses contemporains.
- 3 Revenant de la guerre en 1918, Henri Fescourt a derrière lui une production filmique déjà abondante (58 films entre 1912 et 1919). Mais comme d'autres, il lui faudra quelque temps pour « reprendre pied » dans la nouvelle époque. Il faut dire que, de son propre aveu, le cinéma n'était pas pour lui une vocation impérieuse. Pourtant, dit-il, « il a déterminé ma vie et m'a valu des moments heureux [...] Et surtout, les ressources qu'offre ce métier obligent l'intelligence à l'éveil constant ». Telle est sans doute

l'originalité première de la position de Fescourt : avoir pratiqué avec intelligence le métier de cinéaste « commercial ». À l'heure du bilan, il déclarait qu'il avait toujours pensé que la technique ne valait que comme « serve de l'idée » : « Si l'on attend quelque progrès du cinéma, il faut lui donner quelque chose à dire ». Non qu'il ait prétendu faire des films « à message », mais il se flattait de n'avoir jamais « flagorné » le goût du public, tout en ne l'oubliant pas non plus. Il se targuait de n'avoir jamais tourné de film inavouable.

- 4 À l'aube des années vingt, Fescourt a eu le sentiment très clair que commençait une ère d'« idées nouvelles ». Lesquelles ? D'abord, il fallait faire face à la rationalisation du travail apportée dans les studios français par les méthodes américaines. Mais il sentait bien aussi que le mode d'expression avait changé. « Les évolutions de la caméra engendraient une façon révolutionnaire d'exprimer la vie. La question primordiale résidait moins dans des mouvements d'appareil que dans leur utilisation aux fins de dévoiler les êtres, les visages, les objets, la nature, sous leurs aspects changeants... »
- 5 Fescourt défendit ces intuitions dans un manifeste qu'il cosigna avec Jean-Louis Bouquet au milieu de la décennie (*l'Idée et l'écran*, 1925), que l'on peut résumer en disant que c'était 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.
- 6 Ces idées, il s'efforcera de les appliquer dans ses propres films, en dépit des contraintes commerciales et financières. Le cadre où il exerça son activité a été stable au long de la décennie. Il entre en 1921 à la société du Film d'Art. L'ayant quittée rapidement pour des raisons de santé, il répondit à l'appel de Louis Nalpas à venir s'installer à Nice et il réalisa dès lors tous ses films pour le compte de la société des Cinéromans et sa filiale de prestige, les Films de France : onze longs métrages (certains très longs) jalonnent la période avec régularité. La diversité des sujets frappe, mais elle cache une certaine unité de préoccupations.
- 7 Fescourt considérait qu'il n'avait fait que deux vrais *serials*, *Rouletabille chez les Bohémiens* (1922) et *Mandrin* (1923). Ce sont deux de ses films les plus célèbres et les plus réussis parmi ceux que l'on peut revoir. Cependant, il aborda dans d'autres films la structure sérielle : *Mathias Sandorf*, *Monte Cristo*, aux deux bouts de la décennie, et sa fameuse adaptation des *Misérables* (1925) en quatre époques. Aucun mépris, chez lui, pour la forme feuilletonesque. Il a même plutôt contribué à rapprocher le public populaire de la littérature patrimoniale en la lui proposant sous cette forme, et, inversement, il amenait le public cultivé à apprécier les classiques plébéiens. Car on peut le définir aussi comme un *porteur* entre culture savante et culture populaire, ainsi qu'entre la culture livresque du XIX^e siècle et « audiovisuelle » du XX^e (un grand ancêtre des réalisateurs de la télévision, en somme), Jean Richepin, Gaston Leroux, Arthur Bernède, prenant le relais de Victor Hugo et Alexandre Dumas. Il ne se détourne de ce filon que pour s'adresser à des auteurs dramatiques (aujourd'hui un peu oubliés) comme Pierre Veber ou Henri Kistermaekers.
- 8 Dans ce patrimoine, Fescourt semble avoir privilégié certains thèmes. Il aime les histoires de vengeance, les changements d'identité, les héros masqués, comme son maître Feuillade. À la différence de celui-ci, il donne à ces thèmes une inflexion plus « progressiste » : on le voit, par exemple, dans son beau *Mandrin* où il introduit le personnage de Voltaire, et dans lequel il fait échapper le bandit social à son exécution. Jean Valjean (incarné par Gabriel Gabrio) fut sans doute son héros préféré ; mais,

soucieux de ne pas être manichéen, Fescourt ne fait pas mourir Javert à la fin de ses *Misérables*.

- 9 Au fil de sa production des années vingt, Fescourt a proposé un véritable inventaire du territoire français, colonies incluses. La Riviera, bien sûr (il fut le premier à tourner à Saint Paul de Vence en 1921), quitte à la déguiser en paysage des Balkans, mais aussi la Bretagne (*la Glu*), la Camargue (*Rouletabille*), la Tunisie (*la Maison du Maltais*) et le Maroc (*l'Occident*). Il faut dire que ce cinéaste fut toujours soucieux de mettre sa caméra dans des paysages réels, et pas seulement pour « aérer » ses films, comme on disait alors. Comme il l'écrivit plus tard, il sentait que « d'anthropocentrique, le cinéma devenait cosmique ». Le premier épisode de *Mandrin*, dans les collines sèches de la Provence, ou les scènes de *Rouletabille* où l'on suit les Gitans aux Saintes Maries, le démontrent encore et apportaient une salutaire bouffée d'air dans un cinéma français encombré de comédies mondaines.
- 10 Henri Fescourt n'est plus, comme il y a quarante ans, un cinéaste totalement négligé par les historiens. Son œuvre de cinéaste n'en reste pas moins dans une large mesure à redécouvrir.

Filmographie

- 11 *Mathias Sandorf*, 9 épisodes (1921) ; *La Nuit du 13*, (id.) ; *Rouletabille chez les Bohémiens*, 10 épisodes (1922) ; *Mandrin*, 8 épisodes (1923) ; *Les Grands* (1924) ; *Un fils d'Amérique* (1925) ; *Les Misérables*, 4 époques (id.) ; *La Maison du Maltais* (1926) ; *La Glu* (1927) ; *L'Occident* (id.) ; *Monte Cristo*, 2 époques (1928).

FEUILLADE Louis (1873-1925)

- 12 Louis Feuillade est né le 29 Février 1873 à Lunel (Hérault, France) d'une famille de modestes commissionnaires en vins. Il a manifesté, à peine sorti de l'adolescence, un goût profond pour la littérature et a accumulé projets sur projets de drames ou de vaudevilles. Ses poèmes – du pire académisme – ont parfois été publiés dans la presse locale. Monté à Paris en 1898 pour y conquérir la gloire littéraire, il y a connu une période de profonde misère, journaliste famélique.
- 13 Au début de 1905, il a commencé à vendre régulièrement des scénarii chez Gaumont et a obtenu bientôt de les mettre lui-même en scène. En 1907, il est devenu directeur artistique de la maison. Il a occupé ce poste jusqu'en 1918, tout en poursuivant sa propre production qu'en 1925, année de sa mort, il estimera à environ 800 films. (Notons qu'à l'époque de ses débuts, un film dépassait rarement dix minutes.)
- 14 C'est en 1913 qu'a éclaté pleinement son génie avec la série des *Fantômas* qui a connu un succès mondial. Puis ce furent : *les Vampires*, « film mystérieux en dix séries » (1915, exploité en 9 épisodes), classés aujourd'hui par beaucoup d'historiens parmi les dix meilleurs films de l'histoire du cinéma ; *Judex*, « grand cinéroman d'aventures » (1917, 12 épisodes), saga, comme son titre l'indique, d'un justicier dont la gloire a dépassé encore celle de ses prédécesseurs et antagonistes, le mythique Fantômas et la sulfureuse égérie des *Vampires* Irma Vep. Enfin, le charmant *Tih-Minh* « grand cinéroman hebdomadaire » (1918, 12 épisodes).
- 15 Parallèlement à cette déjà imposante production, il a réalisé plusieurs dizaines de films de moindre importance, allant des petites comédies des *Bébé* (1910-1913), des *Bout-de-Zan* (1913-1916) et des vaudevilles de la série *la Vie drôle* (1913-1914) à la série à prétentions réalistes de *la Vie telle qu'elle est* (1911-1912), en passant par bon nombre de films d'aventures, de drames antiques, mondains ou policiers, tels *l'Orgie romaine* (1911),

l'Engrenage ou *le Nocturne* (1919), etc. Et en passant aussi par le monumental « oratorio cinématographique » de *l'Agonie de Byzance* (1913) et surtout par *Vendémiaire*, « grand film français en un prologue et trois parties », sorti en deux séries au début de 1919, étonnant mélodrame à la fois guerrier et paysan, qui fut un échec commercial mais qui préfigure maintenant pour certains le néo-réalisme italien.

1920 : *Barrabas*

- 16 Pour Louis Feuillade, 1920 est l'année d'un nouveau triomphe avec *Barrabas*, « grand cinéroman hebdomadaire en 12 épisodes ». Projeté en première sortie au Gaumont-Palace du 5 mars au 21 mai, ce film marque un changement dans le style du réalisateur. *Fantômas* et *les Vampires* sont thématiquement intemporels et *Judex* malgré le laboratoire de science-fiction, renvoie au romantisme de *Monte-Cristo*. Même si le personnage de *Strelitz-Barrabas*, le banquier du bague, a pour parrain avoué le *Vautrin* de Balzac, le nouveau feuilleton, dont l'intrigue est fortement marquée par la guerre toute proche et où les techniques modernes comme l'avion et la radio jouent un grand rôle, affiche une volonté de modernisme, de contemporanéité en rupture par rapport aux films précédents, *Vendémiaire*, entièrement basé sur l'actualité et *Tih-Minh* avec ses réminiscences coloniales, constituant la transition.
- 17 À partir de *Barrabas*, le réalisme de Feuillade ne va plus se limiter à l'espace – décors, personnages qui y évoluent – mais, prenant appui sur des faits d'actualité plus ou moins proches, investir aussi systématiquement le temps.
- 18 L'image de *Barrabas* est assurée par Maurice Champreux, devenu, de simple opérateur sur *Vendémiaire*, « directeur technique de la prise de vue » et qui sera le chef opérateur de tous les films de Feuillade jusqu'à la mort de celui-ci.
- 19 *Barrabas*, le maître du crime, c'est Gaston Michel, à l'allure imposante. *Françoise*, la jeune première, c'est Blanche Montel dont c'est le premier rôle important au cinéma.
- 20 Aux yeux de Louis Delluc qui détestait les feuilletons, *Barrabas* trouve presque grâce : « Peut-être les incidents mélodramatiques du récit indisposeront-ils les gens de goût (il y en a). Ils rendront du moins justice à la tentative visuelle, plastique, lumineuse, qui cherche plus qu'elle ne réalise, mais qui promet, semble-t-il, d'aboutir un jour. »

1921 : *Les Deux Gamines*

- 21 Les élections législatives du 16 novembre 1919 ont amené la victoire écrasante de la Liste d'Union républicaine et de Défense sociale. C'est la fameuse Chambre bleu horizon. La décence et la moralité sont à l'ordre du jour et le cinéma est l'une des cibles favorites des censeurs de tout poil.
- 22 Sans doute signe des temps, mais aussi peut-être besoin de renouvellement, *les Deux Gamines*, « cinéroman hebdomadaire en 12 épisodes » tourné dans la seconde moitié de 1920, succèdent à *Barrabas*. Le crime triomphant cède le pas à l'innocence persécutée. Très présent dans l'ensemble de son œuvre, le roman familial est jusqu'à maintenant resté sous-jacent dans les films à épisodes de Feuillade. Dans *les Deux Gamines* et les films qui suivront, il passe au premier plan. On peut parler d'une seconde manière du metteur en scène. Pour lui, c'est un retour au réalisme : « Le public dira si j'ai tort ou raison de renoncer pour cette fois à des sujets d'exception et de serrer la nature et la vérité de plus près que nous avons accoutumé de le faire dans les romans-cinéma. »
- 23 Le film, présenté au Gaumont-Palace du 28 janvier au 15 avril 1921, est littéralement plébiscité par le public. Les films à épisodes suivants de Feuillade seront toujours

accueillis par le public avec la plus grande faveur. Mais il ne retrouvera jamais un tel triomphe.

- 24 À sa troupe habituelle de comédiens le metteur en scène a adjoint, dans le rôle de Ginette, l'aînée des deux gamines, la danseuse Sandra Milovanoff, transfuge des ballets russes de Diaghileff. Le film, immédiatement, lui apporte la gloire.

1921 : La série Belle Humeur

- 25 Loin de se reposer sur ses lauriers, Feuillade, décidément infatigable, met à profit les rares moments de liberté que lui laisse la réalisation de ses deux ciné-romans suivants, l'Orpheline et Parisette, pour mettre en scène, toujours avec Biscot, les cinq vaudevilles de la série Belle Humeur, d'une durée de trente minutes chacun : Zidore ou les métamorphoses, Séraphin ou les jambes nues, Saturnin ou le bon allumeur, qui sortiront les 6 mai, 23 septembre et 7 octobre 1921 et Gustave est médium, Marjolin ou la fille manquée et Gaëtan ou le greffier audacieux qui sortiront au début de l'année suivante.

- 26 Si le comique de ces vaudevilles n'est pas toujours d'une grande légèreté, il est toujours d'une réelle efficacité et le ton de l'ensemble de la série ne dément pas son titre. *Séraphin ou les jambes nues* qui retrace les mésaventures d'un employé de bureau méticuleux se retrouvant, à la suite d'un fatal enchaînement de circonstances, en caleçon dans la rue sans savoir où trouver refuge, est un chef d'œuvre de drôlerie.

1921 : L'Orpheline

- 27 Le serial suivant, l'Orpheline, toujours 12 épisodes, sort au Gaumont Palace du 14 octobre au 30 décembre 1921. Bien compliqué comme on les aime, le scénario est soutenu par les événements qui ont secoué et secouent encore la Russie devenue soviétique quatre ans plus tôt. C'est sans doute le meilleur de Feuillade seconde manière. Joué par Gaston Michel, le « nihiliste » Sakounine, un tartuffe du socialisme qui dilapide dans les casinos de la Riviera les fonds de propagande à lui confiés par le gouvernement des soviets, est un traître de haute volée.

- 28 Dans ce film, deux débutants appelés à devenir célèbres : un jeune premier, René Clair, et un assistant régisseur du nom de Robert Florey.

1922 : Parisette

- 29 Projeté - toujours en 12 épisodes - au Gaumont Palace à partir du 3 mars 1922, Parisette est une nouvelle variation sur le thème de la famille. C'est la guerre qui est la cause première des malheurs de tous les protagonistes du drame et des mystères qui les entourent. C'est à cause d'elle que Madame Stephan, la femme du banquier, est mère d'un enfant secret. C'est à cause d'elle que Manoëla, la jeune religieuse portugaise morte en prenant le voile, et Parisette, la petite danseuse à l'Opéra de Paris, sont l'exact sosie l'une de l'autre (Sandra Milovanoff dans les deux rôles).

- 30 La mort à Lisbonne quelques jours avant le début du tournage de Gaston Michel qui devait tenir le rôle du grand-père de Parisette et de Manoëla obligea-t-elle Feuillade à modifier son scénario initial ? C'est ce qu'il est impossible de dire. Ce qui est certain, c'est que nous ne verrons sans doute jamais dans son intégralité la séquence de la prise de voile unanimement applaudie par la critique de l'époque, mais mutilée par les exploitants et dont, jusqu'à plus ample informé, il semble qu'aucun élément complet ne subsiste.

1922 : Le Fils du Flibustier

- 31 Le 19 mai 1922 s'achèvent au Gaumont-Palace les projections de *Parisette*. Le 13 octobre, commencent celles du *Fils du Flibustier*, « grand ciné-roman en deux époques et 12 épisodes ». Le film a d'abord été conçu par Feuillade comme une grande fresque d'aventures maritimes se déroulant entièrement au XVII^e siècle. Malheureusement, l'énormité même du budget et des dépassements en proportion dus au mauvais temps ont obligé le metteur en scène à abandonner son projet initial et à se rabattre sur l'époque moderne, moins coûteuse. Les exploits du flibustier Yves le Paimpolais font place à ceux de Jacques Lafont. Les deux rôles sont tenus par Aimé Simon-Girard. Jacques est le fils naturel de Basile Malestan, homme d'affaires véreux et, entre autres, trafiquant de drogue. Reconnu par son père, Jacques décide de rendre l'honneur au nom qu'il porte désormais et s'ingénie à faire échouer les entreprises du moderne flibustier qui, finalement, mourra repentant. Le scénario, écrit à la hâte et pour cause, et la réalisation de cette seconde partie du film sont superbes de désinvolture et d'un ton tout à fait neuf dans l'œuvre de Feuillade.
- 32 Avec son adresse de l'auteur au public, le réalisateur lance un pamphlet acide contre « les Vadius et les Trissotin de notre état », les cinéastes « d'avant-garde » qui ne se privaient pas, eux, de l'attaquer.
1923 : *Vindicta*
- 33 La mode du film à épisodes commence à s'essouffler. C'est pourquoi *Vindicta*, sorti le 26 octobre, ne comporte que cinq « périodes ». C'est un retour au mélodrame classique, avec bébé abandonné au prologue, croix de la mère qui est ici un portrait dans un médaillon, traître bien sinistre, deux enfants qui s'aiment d'amour, se croient frère et sœur mais ne le sont pas. Il y a aussi, bien entendu, un brave homme du peuple, Césarín le rétameur, qui sait tout et ne parle pas. C'est Biscot.
- 34 L'action se déroule au XVIII^e siècle en Provence et aux Îles.
- 35 Cette fois, Louis Delluc semble conquis : « Si la suite de *Vindicta* tient les promesses du prologue et du premier épisode, ce sera certainement la meilleure réussite de Monsieur Feuillade. C'est que, mieux que d'habitude, il a veillé à tout et obtenu une sorte de grâce, de charme, de tact pour tout dire... »
1924 : *Sous le signe de Bouboule*
- 36 Fille de Charles, « le coiffeur des vedettes », et remarquée d'abord dans le salon paternel par Mistinguett, une étonnante gamine de six ans, Bouboule se révèle, devant la caméra de Feuillade, une véritable bête de cinéma, d'une stupéfiante spontanéité. Dès sa première apparition dans le *Gamin de Paris*, sorti le 7 décembre 1923, le public n'a d'yeux que pour elle. Elle ne tient pourtant qu'un rôle modeste dans ce film dont Sandra Milovanoff et René Poyen, ex-Bout-de-Zan devenu adolescent, sont les personnages principaux.
- 37 L'année 1924 toute entière, Feuillade la consacra à sa jeune vedette dont René Poyen sera le partenaire régulier. Après *la Gosseline* (29 février) et *la Fille bien gardée* (21 mars), il les mettra en scène dans un feuilleton en six épisodes, *l'Orphelin de Paris* (4 avril). Les deux meilleurs films du jeune tandem seront sans conteste *Pierrot-Pierrette*, sorti le 22 juillet, où ils sont frère et sœur et se renvoient la balle avec bonheur, et *Lucette* (21 novembre), dans lequel ils se montrent l'un et l'autre proprement bouleversants.
- 38 Elle aura aussi un rôle important dans *le Stigmate*, « drame en six chapitres ».

- 39 Mais Feuillade mourra le 26 février 1925, emporté en quelques jours par une péritonite aiguë, sans achever le film qui sera terminé par Maurice Champreux et sortira le 5 mars 1925.
- 40 Outre quelques projets immédiats, Feuillade rêvait d'un *Don Quichotte* tourné en Espagne.
- FEYDER Jacques (1885-1948)
- 41 La place essentielle qu'occupe Jacques Feyder dans l'histoire du cinéma français des années vingt, reconnue unanimement en son temps, a depuis lors été fortement minimisée par une large frange de critiques et d'historiens qui, au regard des avant-gardes, n'ont vu en lui qu'un homme de métier habile, fin directeur d'acteurs, capable d'embrasser tous les genres (de la comédie satirique au drame pessimiste) mais sans la vision du monde qui caractérise l'œuvre d'un auteur. Bien que l'élégance racée de son écriture repose, disait Jean Grémillon, sur la plus belle des figures de style, la litote, art de la mesure et de la retenue, Feyder a subi les anathèmes de la Politique des Auteurs dont les valeurs, pour le moins contestables, ont déterminé pendant longtemps la place des cinéastes dans l'histoire, ou leur exclusion. Reconnaître le rôle singulier que Feyder a joué dans le cinéma français (et européen) des années vingt où, à mi-chemin entre le cinéma commercial et les avant-gardes, son classicisme réaliste jette un pont entre Feuillade et Carné, exige donc de réexaminer ses films à l'aune de critères relevant moins de la critique que de l'histoire.
- 42 Jacques Frédéricix naît à Bruxelles le 21 juillet 1885, dans une famille d'officiers et d'industriels. À vingt ans, il entame une carrière militaire, vite interrompue, puis travaille à la Fonderie de Canons de Liège que dirigent de proches parents. Attiré par le théâtre, il quitte le confort ronronnant de cette vie bourgeoise et décide de tenter sa chance à Paris, où, sous le pseudonyme de Jacques Feyder, il devient comédien – un « saltimbanque », disait son père, qui le répudie et lui interdit de porter son nom. Il travaille d'abord pour le théâtre de la Porte St Martin puis, dès 1912, pour le cinéma où il interprète de petits rôles dans les films dirigés par Victorin Jasset (*Protéa*, 1913), Louis Feuillade (*les Vampires*) et Gaston Ravel. En 1915, celui-ci tombe malade au milieu du tournage d'une bande intitulée *Monsieur Pinson Policier*. Gaumont, qui manque de metteurs en scène, propose à Feyder de terminer le travail. Début 1916, Ravel est mobilisé et Feyder obtient de la Gaumont son premier contrat de scénariste metteur en scène. Il tourne plusieurs petites bandes comiques parfaitement dans la ligne de la firme, dont une parodie de *serial* en quatre épisodes, *le Pied qui étreint*. Dès octobre 1916, il collabore avec Tristan Bernard, avec qui il écrit une dizaine de scénarios. Mobilisé dans l'armée belge, où il participe, avec Victor Francen et Fernand Ledoux, au Théâtre des Armées, Feyder rentre à Paris en 1919 et reprend son travail chez Gaumont pour qui il réalise un dernier court métrage, *la Faute d'orthographe*. Le film ne plaît pas, Feyder est congédié.
- 43 Isolé, Feyder fait preuve d'intuition, de pragmatisme et d'audace. Il comprend très vite que le cinéma a changé, que l'heure est au long métrage et aux grosses productions spectaculaires. Il achète les droits d'un *best-seller*, *l'Atlantide*, le roman de Pierre Benoit sorti en 1919 et, se souvenant qu'il est issu d'une famille d'hommes d'affaires, s'adresse à son cousin, Alphonse Frédéricix, administrateur de la banque Thalman et Cie, liée au groupe Schneider et au cartel allemand AEG. Séduite par l'audace du projet et percevant bien l'intérêt d'un tel investissement, la banque s'engage, la SCAGL également. À cette intuition commerciale s'adjoint une belle idée de cinéma : Feyder

part filmer dans le Hoggar, sur les lieux mêmes de l'histoire imaginée par Pierre Benoit. C'est un défi technique (huit mois de tournage en plein Sahara) en même temps qu'un choix esthétique majeur, double et contradictoire : celui du réalisme d'une part et de l'imagerie exotique d'autre part. *L'Atlantide* est un film charnière entre deux époques et entre deux styles. À côté de scènes d'une théâtralité surchargée, scories de l'ancien cinéma, où la pulpeuse Antinéa (Stacia de Napierkowska), vautreée dans un capharnaüm d'objets hétéroclites, de tapis, de lampes, de tissus et de bêtes sauvages, sort directement de l'imaginaire occidental du XIX^e siècle, le film fait place à la sobriété majestueuse du désert, filmé pour lui-même, comme une épure. Les critiques contemporains (Moussinac, Canudo, Delluc) ne s'y sont pas trompés, qui vantaient la « photogénie » du désert et pour qui le sable était le personnage principal du film. Or, ce mélange de réalisme et d'exotisme kitsch résiste, et pas seulement par l'aventure romanesque des héros. Feyder a compris que le cinéma a cette double qualité, que le réalisateur refuse de séparer, de pouvoir enregistrer fidèlement la nature en même temps que de donner corps à tous les artifices. C'est ce mélange qui fait sa magie, et l'entraîne du côté du rêve et du fantasme. Comme on le voit au début du film, lorsque St Avit, couché sur son lit d'hôpital, a des visions d'Antinéa, *l'Atlantide* montre un homme soumis à une double attraction : celle du désert et celle d'une femme. Une attraction fatale.

- 44 Après le succès retentissant de *l'Atlantide*, Feyder travaille pour divers studios français et européens, pour lesquels il tourne des films de genre (et de qualité) très différents : *Crainquebille*, avec Maurice de Féraudy, pour les films Trarieux et Legrand en 1922 ; *Visages d'enfants*, avec Jean Forest et Rachel Devirys, pour deux producteurs suisses, Zoubaloff et Porchet, qui lui passent commande d'un film de montagne en 1923 (le film ne sortira qu'en 1925) ; *l'Image*, avec Arlette Marchal, pour la Vita-Film de Vienne en 1925 ; trois films pour la compagnie Albatros dirigée par Alexandre Kamenka : *Gribiche* en 1925, avec Jean Forest et Françoise Rosay, *Carmen* en 1926, avec Raquel Meller, et *les Nouveaux Messieurs* en 1928, avec Gaby Morlay, Albert Préjean et Henri Roussel ; en 1927, il tourne *Thérèse Raquin*, d'après le roman de Zola, avec Gina Manès, pour la DEFU de Berlin. En 1928, avant même la sortie des *Nouveaux Messieurs*, Feyder s'embarque pour Hollywood où il a signé un contrat avec la MGM pour laquelle il réalise son dernier film muet (et le dernier de la firme), *The Kiss* (1929), avec Greta Garbo.
- 45 À défaut d'un style, Feyder a trouvé une méthode de travail qu'il va conserver, sans qu'elle devienne contraignante, pour la plupart des films qu'il réalisera au cours des années vingt (et au-delà). Cette méthode a deux grands axes. D'une part, Feyder travaille ce qu'il appelle la « transposition visuelle », c'est-à-dire l'adaptation d'un texte littéraire (*Crainquebille* d'après Anatole France, *Carmen* d'après la nouvelle de Mérimée, *Thérèse Raquin*, d'après Zola) ou d'un texte écrit pour le cinéma (*Gribiche*, de Frédéric Boutet ou *l'Image*, de Jules Romains). Il conçoit l'adaptation comme un exercice de style, et affirme pouvoir traiter n'importe quelle source littéraire, y compris *l'Esprit des lois*, à la condition d'avoir, dit-il « l'esprit du cinéma ». La boutade témoigne que c'est moins le texte qui l'intéresse que la gageure de sa transposition en images. Chaque adaptation est pour lui une sorte de défi, comme l'était déjà *l'Atlantide*, comme le seront, pour d'autres motifs, les traitements de *Crainquebille*, dont le récit se déroule presque totalement en focalisation interne, ou des *Nouveaux Messieurs*, une pièce de théâtre écrite par Robert de Flers et Francis de Croisset dont Feyder parvient à réduire les

dialogues et les mots d'esprit à quelques intertitres, donnant ainsi à son film une vraie puissance visuelle.

- 46 L'autre grand axe de la méthode Feyder est le mélange de compositions en studio et de prises de vue en extérieur, en général sur les lieux mêmes de l'action. Après le Sahara de *l'Atlantide*, Feyder filme les rues de Paris pour *Crainquebille*, *Gribiche* et *les Nouveaux Messieurs*, le Valais pour *Visages d'enfants*, les plaines de Hongrie pour *l'Image*, la Navarre espagnole et l'Andalousie pour *Carmen*, l'Indochine pour le projet avorté *le Roi lépreux*. Les extérieurs apportent leur caution réaliste à l'histoire racontée, qu'elle soit mythique comme *Carmen*, ou fantasmatique comme *l'Image*. Feyder, qui écrivait quelques articles pour le *Monde colonial illustré*, a compris que les paysages lointains, surtout coloniaux, constituaient « un trésor d'images » car ils touchaient la sensibilité occidentale par leur exotisme un peu mystérieux. Cependant, il ne travaille pas comme un peintre et ses paysages sont rarement traités pour eux-mêmes. La ville ou les grands espaces naturels sont pour le cinéaste des éléments supplémentaires de la chaîne signifiante et collaborent activement au récit. La montagne dans *Visages d'enfants*, les scènes de marché dans *Crainquebille*, les rues de Paris la nuit dans *Gribiche*, ou les scènes de corrida dans *Carmen* n'ont pas seulement pour fonction d'inscrire l'action dans un cadre, elles participent à l'intrigue, elles jouent un rôle, elles contribuent à la signification de l'ensemble. Comme le sable dans *l'Atlantide*, la neige, l'avalanche et le torrent dans lequel le petit Jean tente de se noyer sont des acteurs essentiels de *Visages d'enfants*. Dans *l'Image*, la lande désertique sous la brume et les belles scènes de la vie agricole en Hongrie traduisent métaphoriquement l'isolement et l'ennui de la jeune femme qui vit recluse, éloignée de la vie en société à laquelle elle aspire. Dans ces prises de vue quasi-documentaires, Feyder se révèle un fin observateur, capable de repérer les détails signifiants que le terrain lui fournit et de les intégrer intelligemment dans son film. Ce travail constant sur le signe qui caractérise le cinéma de Feyder se remarque particulièrement dans la courte bande intitulée *Au pays du Roi lépreux*, constituée des plans de repérage tournés au Cambodge pour la préparation d'un film qui ne se fera pas, l'adaptation d'un nouveau roman de Pierre Benoit, *le Roi lépreux*. Ce petit film documentaire prélève le long de la rivière de Siem Reap les indices d'un mode de vie, les norias qui irriguent les cultures, les femmes qui puisent de l'eau, la toilette des éléphants ou les bonzes du temple d'Angkor-Vat, tous éléments signifiants que Feyder a observés et captés dans le dessein de les intégrer dans son film.
- 47 Cependant, Feyder n'est pas, loin s'en faut, un documentariste. Le réel et son rendu doivent être mis au service de l'histoire qu'il raconte et donc mêlés aux prises de vue en studio. D'où l'importance du décor, auquel Feyder accorde une attention particulière, signant personnellement ceux de *Crainquebille* et de *Visages d'enfants*. Le décor, traité de façon réaliste et pour lequel Feyder montre un même souci du détail signifiant, assure la continuité entre les plans tournés en extérieurs et ceux qui sont tournés en studio. Lazare Meerson, qui travaille aux studios Albatros où Feyder réalise trois films, lui apporte le sens du détail que le cinéaste exige, en même temps qu'une vision moderniste du décor, totalement nouvelle pour Feyder et qui s'épanouit dans *Gribiche* et surtout dans *les Nouveaux Messieurs*.
- 48 Entraîné par les contraintes de production dans des projets parfois très différents, Feyder n'a pas créé un univers cohérent qui se déclinerait de film en film. Néanmoins, il ne manque pas, dans son œuvre, de traits dominants qui doivent être relevés. Nombre de personnages feyderiens sont prêts à tout quitter – pays, famille, argent, travail,

apostolat – pour fuir leur passé ou poursuivre leur rêve. Ainsi de St-Avit, que sa fascination pour Antinée pousse à retourner dans le Hoggar. Ainsi des quatre protagonistes de *l'Image*, qui abandonnent tout pour retrouver une jeune femme dont ils ne connaissent que la photographie. Les notions complémentaires de la perte et de la quête, elles-mêmes fondées sur le lien puissant mais rompu qui rattache l'homme à son passé, la poursuite d'une chimère, la fuite ou la fugue, jusqu'à l'échappatoire ultime, le suicide, sont des thèmes récurrents. Des thèmes qui structurent le récit autour d'un mouvement, d'un voyage, d'un aller-retour, d'une valse-hésitation. Ainsi Feyder construit souvent son film sur deux pôles, deux univers entre lesquels des personnages ambivalents passent de l'un à l'autre, deux mondes que tout oppose, l'Atlantide antique et l'Occident moderne (avec le désert entre les deux), Paris et les plaines de Hongrie, le quartier de Grenelle où vit Gribiche et celui de l'Étoile où se trouve l'appartement luxueux de M^{me} Maranet, les aristocrates conservateurs et les syndicalistes de gauche dans *les Nouveaux Messieurs*.

- 49 La femme est à la fois au cœur de ce mouvement et la raison de cette oscillation, mais c'est une femme recluse, prisonnière. Plusieurs films de Feyder sont construits sur des personnages féminins pris entre un fantasme d'hommes et une réalité qui les écrase. Dans *l'Image*, quatre hommes partis à la recherche d'une femme dont ils ne connaissent que le visage photographié et ne savent rien de sa vie, abandonnent tout pour la retrouver. En Hongrie, « l'image » mène une vie triste et morne, auprès d'un mari autoritaire. Elle rêve de rentrer en France, se décide à partir, rate le train et doit renoncer. Ainsi, la femme réelle est-elle prise entre deux comportements masculins opposés mais qui l'ignorent et l'emprisonnent tout autant : le fantasme et le dédain. Un schéma semblable structure *The Kiss*, que Feyder réalise à Hollywood. Greta Garbo interprète une femme prisonnière de trois hommes : un amant qu'elle ne peut plus voir, un jeune homme qui la poursuit de ses assiduités, et un mari qui la délaisse pour ses affaires. L'intrigue la mettra en prison pour le meurtre de son mari, et l'en sortira grâce à la plaidoirie de son amant, qui la croit innocente et à qui elle a menti. Ils vivront ensemble, dans le remord (*Thérèse Raquin* est un film perdu dont on sait, grâce au roman de Zola et des critiques d'époque, qu'il reposait sur une intrigue proche, le suicide des amants en plus). Sous la couverture d'une satire politico-syndicaliste, *les Nouveaux Messieurs* fait d'une jeune ballerine l'objet des convoitises d'un vieux député aristocrate qui l'entretient et d'un jeune syndicaliste devenu député à son tour. À l'Assemblée, le Ministre rêve que tous les députés sont des danseuses en tutu. Ainsi les enjeux de la nation sont conduits par le désir des hommes pour les femmes, qui leur rient au nez. Le film a été censuré.
- 50 Toute la dynamique du récit feyderien se joue dans cette oscillation délicate entre le fantasme et la réalité, entre la recherche inassouvie du bonheur et la possibilité de se perdre, entre le besoin de partir et l'obligation de rester, le désir de vivre et celui de mourir. Le style de Feyder est ainsi marqué par un même mouvement discret de balancier, par une même subtile et riche indécision dont l'image emblématique pourrait être celle du petit Jean suspendu au-dessus du torrent à la fin de *Visages d'enfants*, hésitant longtemps, oscillant doucement, à la fois inquiet et serein, fasciné par le tourbillon dans lequel il va se jeter.
- Le Film d'Art
- 51 La maison de production Le Film d'Art semble dans les années vingt courir derrière sa gloire passée en essayant de faire fructifier au maximum sa réputation auprès du public

et du milieu professionnel. Les textes, déclarations, entretiens de Marcel Vandal et Charles Delac rappellent la place occupée par leur société dans la première décennie du siècle. L'ambition du Film d'Art est en partie annoncée dans l'acte de constitution en février 1908 : « La fabrication [...] de scènes établies sur scénarios signés d'auteurs contemporains, avec le concours d'artistes connus ». De manière moins formelle, les objectifs du Film d'Art sont soulignés à maintes reprises, résumés par exemple dans un extrait du compte-rendu de la soirée du 17 novembre 1908, où fut projeté notamment *l'Assassinat du Duc de Guise* : « Voilà le cinéma entré résolument dans la voie artistique qui nous est chère, celle où il sera le grand éducateur du peuple et lui communiquera l'étincelle sacrée du beau... ». Jusqu'en avril 1909, Paul Laffitte, Charles Le Bargy (sociétaire de la Comédie-Française) et Henri Lavedan (de l'Académie Française) officient à la tête du Film d'Art. Ils mettent en place des méthodes très novatrices qui donnent cependant des résultats inégaux : un grand sujet, un grand auteur, de grands comédiens, sans oublier les grands noms qui collaborent à la musique, aux décors, aux costumes... Tous participent à des films assumant totalement l'héritage théâtral. Pourtant, de graves problèmes financiers obligent la société à déposer son bilan en 1909 et à changer de directeur plusieurs fois (dont Paul Gavault et Louis Nalpas) avant que les propriétaires ne deviennent, à partir de 1910, Charles Delac et Marcel Vandal, d'abord dans le cadre de la société Monofilm, puis dans celui de la Société Générale de Cinématographie.

- 52 Après guerre, le Film d'Art perd de son côté « aristocratique », se banalise et finit par ressembler aux productions commerciales courantes. Ceci malgré les intentions affichées par Delac et Vandal. Ainsi quand en 1918 est annoncée la préparation de *Travail* de Henri Pouctal, Le Film d'Art étale sur dix-sept pages de la revue *Le Film* une publicité sous forme de texte et d'un récapitulatif des productions de la maison, avec pour titre : « Le Film d'Art, par son passé, son présent et son avenir a été, est et restera le plus magnifique foyer d'art français ». Sont rappelés les principaux auteurs dont les œuvres furent adaptées à l'écran par le Film d'Art (Georges Feydeau, Pierre Loti, Émile Zola, François Coppée, Henri Lavedan...) ainsi que les comédiens sollicités (Mounet-Sully, Charles Le Bargy, Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, Polaire, Jean Toulout...). Il y a la volonté affirmée de se placer dans la lignée du Film d'Art de 1908 : « Les productions passées autorisent tous les espoirs et font présager de nouveaux et mérités succès dans l'avenir. » Le message est en toute circonstance de faire accepter l'idée que le Film d'Art a écrit les plus belles pages du cinéma, « Le Film d'Art a trouvé L'Art du Film ». La liste des productions citées est révélatrice de cette mise en avant des succès du passé. Près de trente films des années dix sont rappelés dont bien sûr *l'Assassinat du Duc de Guise*, *le Baiser de Judas*, *Alsace...* L'ancrage dans le genre littéraire et théâtral est souligné par le rappel de quatre films tirés de pièces « joyeuses » : *Miquette et sa mère*, *le Dindon*, *la Puce à l'oreille* et *Un fil à la patte*. *La Dixième symphonie* de Gance, *le Comte de Monte-Cristo* de Pouctal notamment viennent illustrer les succès « présents ». Enfin, des pages annoncent les succès à venir ; trois sont consacrés à *Travail* de Henri Pouctal d'après Émile Zola. Ce type de documents nous informe sur la stratégie du Film d'Art dans les années vingt qui soigne naturellement son image en essayant de l'éclaircir. Car il existe assurément un trouble entre le nom de la société et sa production, devenue moins originale. À la tête de la société, Marcel Vandal et Charles Delac produisent au cours de la décennie vingt moins d'une cinquantaine de films, certains réalisés par Marcel Vandal lui-même. La liste des cinéastes produits fait apparaître des noms récurrents : Julien Duvivier à dix reprises (*l'Agonie de Jérusalem*, 1926 ; *l'Homme à l'Hispano*, 1926 ; *Au*

bonheur des dames, 1929...), Jacques de Baroncelli à sept reprises (*le Père Goriot*, 1921 ; *le Rêve*, 1921 ; *Roger la Honte*, 1922...), René Hervil à six reprises (*le Secret de Polichinelle*, 1923 ; *la Flamme*, 1925 ; *Knock*, 1925...) etc. Dans le fameux studio que Vandal et Delac dirigent à Neuilly – construit en 1908 sur les plans de Camille Formigé et où sont tournés les films « maison » pendant les années vingt – toute l'équipe de travail s'active à chaque production. Pour le film de René Le Somptier *la Dame de Monsoreau*, ils décrivent dans *Cinémagazine* (26 janvier 1923) comment ils ont abordé la préparation et le tournage du film, accentuant l'aspect très professionnel de leur entreprise : « Suivant la méthode que nous avons adoptée, nous demandions à chacun de nos collaborateurs de se plonger éperdument dans l'étude de *La Dame de Monsoreau*. » Leur description insiste sur le caractère très compartimenté et méthodique de la préparation du film, pour lequel chacun des métiers se met à l'ouvrage (mise en scène, décors, costumes, accessoires...). De plus l'expression « se plonger éperdument » cadre bien avec la sensibilité artistique qu'ils souhaitent donner à leur société.

- 53 À partir de 1918-1919, Vandal et Delac essayent de donner un fonctionnement moderne à leur société de production, notamment en effectuant des séjours aux États-Unis pour étudier les méthodes américaines. Ils engagent même l'héroïne de *Forfaiture* : Fanny Ward. Elle devient le premier rôle de deux films de Jacques de Baroncelli : *la Rafale* et *le Secret du « Lone Star »* sortis en 1920. Mais comme le précise Henri Fescourt dans son livre *la Foi et les montagnes* : « Les portes des USA restent verrouillées. Les Américains protégeaient tout simplement leur industrie et combattaient les importations. Les yeux des producteurs s'ouvrirent et les ambitions du Film d'Art se replièrent sur le continent. » Vandal et Delac fusionnent le Film d'Art avec Éclair, AGC et les salles de Benoit-Lévy. Ce conglomérat (Compagnie générale française de cinématographie) ne dure pas. En 1922, le Film d'Art s'intègre au consortium monté par l'éditeur et distributeur Louis Aubert, qui s'est attaché le talent de Louis Mercanton, René Le Somptier, René Hervil... qui tournent dans ce cadre pour le Film d'Art.
- 54 Avec l'apparition du parlant, Vandal et Delac continuent leurs activités en produisant notamment des films de Julien Duvivier (*David Golder*, *les Cinq gentlemen maudits*...). En 1931, Marcel Vandal et Charles Delac signent un accord avec P. J. de Venloo qui édite et distribue leurs productions, Delac et Vandal ne se consacrant qu'à la production. *Comoedia* (23 novembre 1931) commente cette accord de manière symptomatique, en insistant encore sur le passé glorieux de la société : « Tout le monde a encore présent à la mémoire le succès des films produits par « Les Films d'Art » que ces deux producteurs dirigèrent pendant des années. Les films P. J. de Venloo ont toujours eu la réputation de n'éditer que des films de valeur. [...] Ni fusion, ni association, collaboration pour éviter la dispersion des efforts, chaque organisme gardant son entière indépendance ». Marcel Vandal et Charles Delac dirigent La Société Générale de Cinématographie jusqu'en 1937. Le nom « Film d'Art » est longtemps resté attaché à la production de la SGC, faisant ainsi office d'une sorte de label de qualité, indissociablement attaché à l'image originale des premiers films écrits pour la première fois par les grands auteurs de l'Académie française et interprétés par Mounet-Sully, Albert Lambert, Sarah Bernhardt... Les gloires passées du Théâtre.