

P R E M I E R P L A N

**JULIEN
DUVIVIER**



69 sera pour nous une année importante, non seulement pour des raisons minéralogiques (1) : 50 numéros en 10 ans, nous nous accorderons que ce n'est pas si mal, et tâcherons de faire mieux la prochaine fois.

Comme nous l'avons déjà dit, notre collection se diversifiera désormais davantage : outre les « **JEUNE CINEMA** » (tchécoslovaque, cubain à paraître) nous publierons des textes fondamentaux (Balazs, Poudovkine) et aussi des essais dont la perspective cavalière n'éclairera pas uniquement tel ou tel réalisateur : ainsi notre prochain numéro, consacré à **FRANKENSTEIN**. Dans un numéro ultérieur sur le mouvement des **FEKS** trouvera place un rappel du programme de notre « Congrès Indépendant du Cinéma International » de l'an dernier, où furent présentés 50 films soviétiques de la grande époque.

Aucun pouvoir subventionneur ne nous tendant un miroir doré pour refléter nos méritées couronnes, allons-nous finir par croire que pour obtenir des Prix, il faut les solliciter ? Attitude opposée aux excellents principes inculqués par l'école primaire et républicaine ; nous persisterons donc stoïquement à attendre que l'on nous distingue (c'est leur travail, ils sont payés pour ça) et que soit aidée cette entreprise non lucrative de diffusion d'une part importante de la culture moderne : une meilleure connaissance du cinéma.

D'ici là, nos initiatives continueront de s'épauler l'une l'autre, tant mal que bien : PREMIER PLAN souhaiterait publier un numéro par mois, mais...

... il faut compter sur notre Ciné-Club **CINEMA EN FRANCE** qui a présenté 2 films dûment choisis chaque lundi pendant 5 saisons à plus de 50.000 spectateurs lyonnais (50.000 spectateurs sans subventions, nos amis des théâtres vont s'étonner).

... il faut appuyer ces **CONGRES INDEPENDANT DU CINEMA INTERNATIONAL** que nous organisons pour la 7^e fois : 500 films auront été montrés, sans budget ! Cet été, 50 films français que presque tous nos critiques de cinéma ignorent presque tous.

... il faut publier enfin le **GENERIQUE GENERAL DU CINEMA FRANÇAIS PARLANT** de Raymond Chirat, l'homme de la longue patience : la publication commencera cette année 1969.

Enfin, à chaque décennie suffit sa peine. Merci aux amis, lyonnais et autres ; ils leur suffira de dire : « J'en étais » pour que l'on puisse penser : « Voilà un fou ». Quand même, s'ils ne l'avaient pas inventée cette croix (de Malte), nos frères Lumière...

Bernard Chardère

(1) Nos lecteurs étrangers voudront bien excuser ce national joke : 69 est le numéro des automobiles dans le département du Rhône ; simplement.

Raymond Chirat

Julien Duvivier

Sommaire

Julien Duvivier, 3 — Note bibliographique, 31.

Les charmes de l'aventure, 37 (**Haceldama, Le mystère de la Tour Eiffel, Les cinq gentlemen maudits, La Bandera, The Impostor, Black Jack**).

Les masques du « policier », 44 (**L'ouragan sur la montagne, La tête d'un homme, Pépé le Moko, Voici le temps des assassins, L'homme à l'imperméable, Marie-October, La Chambre ardente, Chair de poule, Diaboliquement vôtre**).

Les petites histoires font les grands films, 57 (**Un carnet de bal, Lydia, Tales of Manhattan, Flesh and Fantasy, Sous le ciel de Paris, Le diable et les dix commandements**).

Du côté de Saint-Sulpice, 67 (**La tragédie de Lourdes, L'agonie de Jérusalem, L'Abbé Constantin, La Divine croisière, La Vie miraculeuse de Thérèse Martin, Golgotha, Le Petit monde et Le retour de Don Camillo**).

Littérature à tous les échelons, 76 (**Les Roquevillard, Le reflet de Claude Mercœur, Poil de Carotte muet et parlant, Le petit roi, L'homme à l'Hispano, Le tourbillon de Paris, Au bonheur des dames, Pot-Bouille, David Golder, Maria Chapdelaine, Anna Karenine, L'affaire Mauritzius, La femme et le pantin, Boulevard**).

Spectres, sortilèges et incantations, 94 (**Le Golem, La charrette fantôme, Marianne de ma jeunesse**).

Fosse d'orchestre et manteau d'arlequin, 98 (**Le mariage de M^{lle} Beulemans, Maman Colibri, Allo Berlin... ici Paris, Le paquebot Tenacity, L'homme du jour, Toute la ville danse**).

Un goût de social, 105 (**La belle équipe, La fin du jour, Panique, Au royaume des cieus, La grande vie**).

Quatre encore, 113 (**La machine à refaire la vie, Cœurs farouches, Untel père et fils, La fête à Henriette**).

Filmographie, 122.

Programme du 9^e CICI.

Noter sur les films, 137

JULIEN DUVIVIER

Le 29 octobre 1967 au soir, à Paris, une Jaguar folle accrochait la 404 de M. Maurice Schumann, alors ministre de la Recherche Scientifique. Au volant, on trouvait mort d'une coronite, Julien Duvivier qui venait de terminer son 61^e film : **Diaboliquement vôtre**. Il avait vécu pour le cinéma et en était mort à 71 ans. Dans un accident spectaculaire, qui n'était pas sans rappeler celui qui termine un de ses derniers films **Chair de poule**, disparaissait un infatigable artisan, titre qu'il revendiquait lorsqu'il écrivait en 1934, en réponse à une interview : « Trop de gens s'imaginent que le cinéma est un art d'amateur, qu'on a la vocation et que la foi suffit pour faire naître des chefs-d'œuvre. Au cinéma, la révélation brutale d'une personnalité inexpérimentée n'existe pas. Le génie c'est un mot ; le cinéma, c'est un métier, un rude métier que l'on acquiert. Personnellement, plus je travaille, plus je m'aperçois que j'apprends et que je ne sais rien proportionnellement aux infinies possibilités cinématographiques. » Il ajoutait : « Le réalisateur doit compter sur lui seul, car il est rendu responsable de tout, même le cas échéant, du jeu défectueux de ses acteurs. »

Quand Duvivier signa ces lignes, il avait déjà à son actif 15 années de films et n'était pas encore à son apogée ; il avait déjà commencé cette carrière de cinéaste international qui l'amena dans tous les studios : allemands, (**L'ouragan sur la montagne** 1922, **Allo Berlin ici Paris**, 1932, **Marianne de ma jeunesse** 1955, **La grande vie** 1960), italiens (les **Don Camillo**, 1952 et 1953),

PREMIER PLAN se devait en quelque sorte (faisant comme si culture et goût cinématographiques allaient progressant sans cesse depuis 20 ans) de ne pas parler de Jean Vigo seulement, mais aussi d'un Julien Duvivier.

Quel des « auteurs » d'aujourd'hui, à qui l'on rend « hommage » dès son premier film partagera la modestie, la méfiance envers la publicité qui furent siennes ? Peu avant sa mort, il nous avait reçu « pour un petit moment », avec cet air bougon qui n'est qu'un trait d'union entre Lille et Lyon ; finalement, Chirat connaissant une cinquantaine de ses films, il nous garda des heures... Seules demeurent, sur l'écran, les ombres.

L'auteur remercie la Cinémathèque de Toulouse qui lui permit de revoir nombre de films rares, ainsi que M. Roger Icart ; la Cinémathèque Suisse pour plusieurs photos, et M. Rajak Ohanian.

anglais (**Anna Karenine**, 1948), tchèques (**Le golem**, 1935), espagnols (**Black Jack**, 1950, **La femme et le pantin** 1958), américains surtout (**Toute la ville danse** 1938, **Lydia** 1941, **Six destins** 1942, **L'imposteur** et **Obsession** 1943) et sous tous les ciels : du Maroc au Canada, de Suisse en Algérie. Ce cosmopolitisme était l'héritage d'une technique sans défaut, trop vantée autrefois, fâcheusement dédaignée aujourd'hui.

Il était né à Lille le 3 octobre 1896 ; 1914 lui fit quitter le Nord, l'amena à Paris ; non mobilisé, il fut attiré par le théâtre. A l'Odéon où il joua durant une année, on l'essaya dans divers emplois, mais son manque de mémoire le trahit. Un soir, dans « Le dépit amoureux », ce fut la panne. En pleurs dans sa loge, il vit entrer Antoine lui-même qui le découragea complètement : pas de mémoire, une trop petite taille. Il lui conseilla de se tourner vers le cinéma comme lui, Antoine, venait de le faire. Il lui offrit d'être son assistant (à cette époque où le théâtre primait tout, on disait régisseur). Duvivier accepta et à la suite d'Antoine fut engagé par Pierre Decourcelle. Antoine terminait alors **93**, commencé par Albert Capellani, que la guerre avait interrompu, où les nouveaux acteurs remplaçant leurs camarades mobilisés devaient jouer de dos. Duvivier fut engagé au mois à la Société des Gens de Lettres et n'hésita pas à paraître fugitivement, par exemple dans le **Macbeth**, adapté par Maurice Maeterlinck et tourné en 1915 à l'Abbaye de Saint-Wandrille.

La guerre passa et, peu après l'armistice, Duvivier rencontra à Marseille un Bordelais qui, se faisant fort de trouver un commanditaire, lui proposa de diriger, lui-même, un film. Ce fut **Haceldama** qui malgré un titre biblique est une sorte de western, accueilli favorablement. Déjà Duvivier en avait écrit le scénario, habitude qu'il conservera tout au long de sa carrière et qui explique le côté toujours très spectaculaire, théâtral, voire

mélodramatique de bon nombre de ses films. La scène à faire, un peu gênante au goût du jour, y est toujours faite.

A Bordeaux, la petite Société mit en chantier un nouveau film. Un incendie interrompit brutalement **La réincarnation de Serge Renaudier** et la maison productrice qui s'occupait également du tirage et du développement cessa toute activité.

Revenu à Paris, Duvivier devint assistant de Bernard-Deschamps, le temps d'un film **L'agonie des aigles**, mais, déjà vif et rageur, se brouilla avec le futur auteur de **Monsieur Coccinelle**. Il remonta sans tarder une nouvelle Société qui produisit **Les Roquevillard**. Henry Bordeaux s'imposait alors comme une valeur sûre. C'était en 1922, et, dans la dernière décennie de la période muette, Duvivier va tourner une bonne vingtaine de films, qui, à l'instar des **Roquevillard** seront surtout des adaptations de romans de qualités diverses mais ayant obtenu la faveur du gros public : du Ludovic Halévy : **L'abbé Constantin**, du Pierre Frondaie : **L'Homme à l'Hispano**, et, ce qui est mieux, du Zola : **Au bonheur des dames** et du Renard : **Poil de carotte**, l'un des films les plus réussis de cette période, ce qui l'incitera à le refaire en parlant, avec le plus grand succès. De plus, sollicité par M. Aubert, de la firme Vandal et Delac, qui voulait toucher une large clientèle catholique, il réalisa quelques œuvres originales d'inspiration sulpicienne dont il écrivit scénarios et découpages, qui ne se voient plus sans rire et composent une litanie qui va de **La tragédie de Lourdes** (1924) à **La vie miraculeuse de Thérèse Martin** (1929). Beaucoup de films, une médiocrité générale, mais souvent, perçant cette grisaille, on découvre quelques-unes de ses qualités qui, par la suite, devaient en s'épanouissant imposer le label Duvivier : un choix sûr et une habile utilisation des paysages, une architecture solide, confortable de l'intrigue, une surveillance aiguë de l'inter-

prétation et surtout, ce qui sera une constante dans son œuvre, certaine façon de filer une scène, de la mener sans détours ni essoufflement, rapidement, à son point culminant.

En 1922, alors que l'Allemagne subissait sa terrible crise, dans une atmosphère pénible, sans connaître un mot d'allemand, Duvivier essuya les plâtres comme premier Français travaillant depuis la guerre outre-Rhin. C'est un film policier, **L'ouragan dans la montagne**, qui inaugura sa carrière internationale.

De ces dix premières années pendant lesquelles, inlassablement, le réalisateur fait des gammes, il faut retenir trois films bien différents. En 1923, **Cœurs farouches**. Il s'agit d'un drame paysan, filmé sans concession, en décors naturels. Le thème avait été écrit en une nuit par Duvivier qui voulait profiter d'une avance de huit jours sur le tournage de **La tragédie de Lourdes**. L'âpreté et la sincérité du film déconcertèrent la critique et les spectateurs du moment.

En 1924, **La machine à refaire la vie**, montage grâce auquel le cinéma se penche déjà sur son passé, et qui, partant de Lumière aboutit à Henry Russell, après un long pèlerinage de près de trois heures. Composé avec beaucoup de discernement et de goût, commenté par le réalisateur lui-même, ce fut le premier véritable succès de Duvivier.

En 1925, **Poil de carotte**, sobre et émouvant.

Ces trois films ne furent cependant que des exceptions étouffées par le foisonnement d'histoires médiocres. En 1929, Jean-Paul Dreyfus jugeait ainsi l'adaptation de la pièce d'Henri Bataille **Maman Colibri** : « Une platitude sénile, un vide absolu de pensée et d'émotion, une incompréhension totale du cinéma. »

Dix ans plus tard, Julien Duvivier, revenu des États-Unis qui l'avaient définitivement consacré, brillait dans le peloton de tête du cinéma français aux côtés de Clair,

Feyder, Renoir, Carné, et, parmi eux, était choisi comme metteur en scène quasi officiel : au début de la guerre, quand les services de propagande voulurent un film de prestige, ils choisirent le réalisateur de **Maman Colibri** pour tourner **Untel père et fils**.

En 1929, Duvivier n'était plus un inconnu : on le tenait déjà, on le tiendra toujours, pour un honnête artisan. Il ne s'est jamais départi tout au long de sa carrière, donc de sa vie, d'un côté bricoleur dont il était fier. Fabricant rapide, exact et soigneux de toutes les commandes qui lui étaient passées, poussant à deux ou trois reprises le figinage jusqu'à la virtuosité, c'était un laborieux, qui, à chaque film, s'ancrait davantage dans son métier, l'approfondissait, en assimilait la technique et s'en servait comme d'un instrument merveilleux dont la magie pouvait pallier les défaillances d'un scénario ou déguiser l'enflure du mélodrame.

La révolution du film sonore et parlant tira d'un coup Duvivier de la grisaille. En 1930, **David Golder** l'imposa en même temps que son principal interprète Harry Baur. Celui-ci venait du théâtre où depuis longtemps sa situation était forte, malgré son caractère fantaisiste qui le faisait parfois mettre en veilleuse. Passionné par la lecture du roman d'Irène Nemirowsky, Duvivier offrit le premier rôle à Harry Baur qui devint pour longtemps son acteur favori, et, mieux, son ami. En dépit de ses excès mélodramatiques, le film demeure aujourd'hui encore l'un des meilleurs de l'œuvre de Duvivier. On y découvrait alors l'utilisation du son à des fins strictement dramatiques et servant l'action, aussi bien dans les grands moments que dans la conclusion, où de beaux chants hébraïques bercent la mort solitaire du héros.

A partir de cette réussite, l'œuvre de Duvivier prend toute son ampleur : toujours copieuse, elle est fatalement inégale. A côté de l'adaptation fidèle et fouillée du roman de Simenon **La Tête d'un homme**, qui voyait les

débuts d'un excellent acteur de second plan, Alexandre Rignault, permettait à Harry Baur d'être le meilleur des nombreux Maigret de l'écran et dans laquelle la peinture exacte des cafés et des boîtes de Montparnasse prend, de nos jours, valeur de document, on trouve **Les Cinq gentlemen maudits**, tourné au Maroc en 1931, alors qu'à Paris triomphait l'Exposition Coloniale. Sur un sujet d'allure policière que Luitz-Morat avait déjà utilisé en muet, Duvivier toujours flanqué d'Harry Baur, mal inspiré cette fois d'avoir voulu un rôle comique, réalisa une histoire convenable, sans plus. Les à-côtés de ce film sont plus curieux que le film lui-même, qui raconte une histoire de malédiction : or, pendant le tournage, la première femme d'Harry Baur mourut et toute l'équipe tomba malade, Duvivier en particulier, de la typhoïde. On termina le film à Epinay dont les studios et les décors brûlèrent. Le jour de la première Paris, Luitz-Morat fit saisir la copie, tandis que, toujours pour la première, elle brûlait à New York. Enfin, et c'est plus grave, l'oubli engloutit rapidement ces **Cinq gentlemen**.

A côté d'un film heureux comme la version parlante de **Poil de carotte**, on déplore l'existence du **Petit roi**, que Duvivier aimait pourtant bien. S'appuyant sur un roman oublié d'André Lichtenberger, il tenta d'exploiter le succès d'interprétation remporté par le petit Robert Lynen, qui, l'an précédent, avait eu la chance d'être l'interprète de Jules Renard. Duvivier qui cherchait son « Poil de carotte » l'avait trouvé à un arrêt d'autobus. Le père, d'origine étrangère, habitait une roulotte dans la zone, la mère dansait aux Folies-Bergère. La misère n'était pas loin et le gosse, par souci d'économie, était contraint à être végétarien. L'enfant, bouleversant lors des essais, réussit une création pathétique, solidement épaulé par Harry Baur. Réclamé de nouveau pour **Le petit roi**, il transforma la vie de ses parents. Le père qui rêvait d'habiter un appartement élevé put se le pro-

curer, et sur ses cartes de visite l'étage, le 6^e, était indiqué. A quelques mois de là, neurasthénique, il se précipita par la fenêtre. On sait d'autre part quel fut le destin de Robert Lynen : après avoir amorcé, adolescent, un début de carrière intéressant (Duvivier l'utilisa encore à plusieurs reprises) et s'être essayé au théâtre non sans succès, il fut arrêté pendant la guerre par les Allemands et fusillé comme résistant.

Allo Berlin ici Paris reste une très aimable comédie pour laquelle Duvivier a posé et résolu, en s'amusant, différents problèmes touchant l'utilisation du son d'une part, et, d'autre part les aléas des co-productions internationales : la première du film eut lieu à Berlin et à Paris, le même jour et dans la même version. Le succès de cette histoire dans le style René Clair alors fort prisé, encouragea Duvivier à écrire le scénario de **La Vénus du collège** qu'il destinait à Mary Glory. Mais **La Vénus** resta dans ses cartons jusqu'en 1945 ; Berthomieu reprit alors l'histoire et en tira une petite comédie musicale qui eut son heure de succès **Amour délices et orgues**.

A défaut du « Chant de l'équipage » qui lui aurait bien plu, **Le Paquebot Ténacity**, tourné au Havre, fut l'adaptation sans flamme d'une pièce de Charles Vildrac déjà vieillie. Les commandes académiques commencèrent à venir : le Grand Prix du cinéma français couronna **Maria Chapdelaine** où des acteurs notoires, quelquefois de la Comédie Française, jouèrent avec honnêteté les personnages de Louis Hémon. Au Canada, l'épicier de Peridonka chez qui logeaient le metteur en scène et son opérateur Armand Thirard se nommait Samuel Champlain, et, persuadé que la vie n'était que souffrances, il ne se chauffait pas pendant l'hiver. On tournait encore à la main, l'appareil gelait. Le résultat fut une suite de paysages authentiques et, de ce fait, peu spectaculaires. **Maria Chapdelaine** n'en fut pas moins un grand succès.

En 1935, **Golgotha**, tourné sur commande en Algérie, vaut beaucoup mieux que ce que l'on en a dit. On y trouve de nombreux mouvements de foule, amples et sûrs, qui affirment un réalisateur en pleine possession de ses moyens et d'une grande maîtrise dans la direction des masses de figurants indigènes, assez indociles pourtant en période de Ramadan. Pour obtenir des effets grandioses, Duvivier utilisa un procédé de maquettes peintes sur verre, dû à l'Anglais Earle, qui prolongeait les extérieurs. Le film, dont le scénario avait été écrit par le Chanoine Reymond fut, aux dires de Duvivier, une affaire énorme. De nos jours encore, certaines associations religieuses repassent chaque année **Golgotha**. On peut penser que la mise en valeur de la figuration et la souplesse des prises de vue commencèrent d'attirer l'attention des Américains sur ce « director ». Enfin l'interprétation qui étonna et choqua à l'époque reste aujourd'hui curieuse et valable : Jean Gabin en procureur de Judée, Robert Le Vigan en Jésus, Edwige Feuillère en femme de Pilate. Le rôle d'Hérode, le Tétrarque, fut d'abord attribué à Alcover, puis confié à Philippe Hériot, futur académicien Goncourt, qui ayant vu les rushes, n'insista pas. Harry Baur, alors au faite de sa gloire, accepta ce rôle assez court et en fit une création inoubliable.

Dans les cinq années suivantes, Duvivier allait atteindre son apogée et présenter ses œuvres les plus représentatives et les plus célèbres, celles qui ont contribué à donner sa couleur au cinéma français de cette époque. Tournant toujours beaucoup, avec précision et régularité, il bâcla prestigieusement (comme disait un critique de l'époque) quelques bandes :

Le Golem réalisé à Prague en 1936 reprend le roman de Gustav Meyrinck, mais ne soutient pas la comparaison avec le film muet de l'Allemand Paul Wegener. Aux côtés de Harry Baur, hallucinant dans le rôle de Rodolphe,

l'empereur pitoyable dont la raison vacille, Jany Holt faisait des débuts remarquables. Duvivier pour qui, semblait-il, le fantastique restait lettre morte, expliquait l'échec de ce film par l'impossibilité à le réussir dans une langue et avec des équipes étrangères.

L'homme du jour entrepris en 1937, fruit de la collaboration de Charles Vildrac et Charles Spaak, est une œuvre hybride qui hésite entre la comédie musicale et la satire des milieux mondains. De l'aveu même de Duvivier, c'est un mauvais film qu'une interprétation brillante, avec à sa tête Maurice Chevalier, n'arrive pas à sauver.

A la veille de la guerre, Duvivier s'inspira du célèbre roman de Selma Lagerlöff « Le charretier de la mort » et réalisa **La charrette fantôme**, premier film français tourné pour la Columbia. Sjöstrom en avait fait en muet une transcription célèbre et admirable que Duvivier se défendit d'avoir jamais vue. Sa version reste le type même de l'académisme où il pouvait verser : elle a la caution d'Alexandre Arnoux, dialoguiste, de Jules Krüger, opérateur, de Jacques Ibert, compositeur. Vedettes : Pierre Fresnay et Louis Jouvet. De petits rôles sont joués par Valentine Tessier, Le Vigan, Marie Bell. Ce film consciencieux ne convainc pas, émeut encore moins. C'est l'erreur du **Golem** recommencée.

Reste la suite des titres célèbres : **La Bandera** 1935, **La belle équipe** et **Pépé le Moko** 1936, **Un carnet de bal** 1937, **Toute la ville danse** 1938, **La fin du jour** 1939.

Laissons Pierre Mac Orlan parler de l'adaptation de son roman « La Bandera » : « Julien Duvivier, Spaak et moi-même nous nous sommes réunis pour établir un scénario clair, précis et néanmoins très près du livre, tel que je l'ai écrit. A mon goût, et pour avoir suivi heure par heure la création des extérieurs, le film est tel que je l'aurais tourné si des dons et le métier de metteur en scène m'eussent permis d'accomplir moi-

même ce travail... » Quelques difficultés surgirent au cours du tournage : le son devait être enregistré sur place, après un gros travail on s'aperçut qu'il n'y avait rien sur la piste, Duvivier avait choisi pour interpréter le principal rôle féminin une jeune Berbère qui devait paraître dans d'autres films : Tela Tchaï, mais les producteurs estimant que le nom d'Annabella attirerait plus sûrement les foules imposèrent la vedette. Il y eut également un certain nombre de difficultés provoquées par le chef de la Légion, un Allemand, qui affirmait que ses soldats n'étaient pas du tout destinés à faire du cinéma. Le colonel Franco commandait alors la Légion au Maroc espagnol, il s'entremît à plusieurs reprises, ce qui incita Mac Orlan à écrire : « Je ne sais comment remercier le colonel Franco qui a donné des ordres » et Duvivier à lui dédier le film ainsi qu'aux soldats des Bandera de Riffien « qui ont donné leur temps dans les montagnes arides d'Haff al Uest. » Cela, en 1935. Après la guerre, Duvivier utilisa l'autorité de Franco pour que l'acteur Le Vigan, qui avait trouvé refuge en Espagne après ses démêlés avec la justice française pût de nouveau travailler dans les studios.

Comme **La Bandera**, **La belle équipe** a vieilli, mais demeure beaucoup plus sympathique. Très représentatif de l'époque 36 chargée des espoirs du Front Populaire, le scénario avait tenté Jean Renoir, et, quinze ans après, dans une des anecdotes qui composent **Sous le ciel de Paris**, Duvivier évoqua de nouveau avec nostalgie le climat à la fois cruel et bon enfant qui est celui de **La belle équipe**. Pour réaliser ce sujet, le metteur en scène dut vaincre des résistances, celle surtout du producteur qui ne croyait pas au succès de l'œuvre, ce qui amena la querelle des deux fins proposées pour le film. La première version, écrite et tournée, amenait Gabin à tuer Vanel pour les beaux yeux de Viviane Romance, dénouement où devait aboutir naturellement la courbe

pessimiste du film. La sortie sur les écrans parisiens en septembre 1936 ne fut pas un triomphe. C'est alors que le producteur Arys Nissotti s'insurgea contre la tristesse de la conclusion et pressa Duvivier de tourner une autre fin. On vit donc la femme fatale chassée, les deux copains s'embrasser et l'histoire s'achever dans les flonflons de la fête. Le public parisien continua de bouder, mais un cinéma de La Varenne organisa un référendum après avoir présenté les deux versions : 600 cartes sur 800 préférèrent le rose au noir. On put voir ainsi, pendant de longues années, Jean Gabin et Marcelle Geniat valser aux dernières images sur la musique de Maurice Yvain. Duvivier qui tenait malgré tout à sa première inspiration récupéra les droits et rétablit les véritables scènes finales, celles que l'on peut voir maintenant quand le film est projeté.

Pépé le Moko. Un excellent film, sec et musclé. Duvivier qui s'était inspiré heureusement des séries américaines de gangsters, se vit à son tour choisi comme modèle par les Américains. Son engagement par la MGM stipulait qu'il venait à Hollywood pour recommencer **Pépé le Moko**. Son interprète Mireille Balin l'accompagnait. King Vidor, dont il fit la connaissance pendant la traversée, le mit en garde contre le danger de « refaire » un film. Dans le même temps, Charles Boyer, hanté par les lauriers de Gabin, rêvait de jouer les durs. Il fit racheter les droits par le producteur Walter Wanger. Duvivier fut débarrassé d'une belle corvée et John Cromwell tourna **Algiers** qui n'est qu'un démarquage de l'original : la distance entre les deux films se mesurant au surnom dont on gratifia Boyer : « Pépé le monsieur ». Le film, qui vaut essentiellement par l'atmosphère de la Casbah d'Alger a été entièrement tourné en studio à Paris, les extérieurs de port et d'escaliers ayant été pris soit à Sète, soit à Marseille.

Pépé le Moko, chef-d'œuvre de Duvivier, est, de surcroît, représentatif de ce grand courant du cinéma français d'avant-guerre qui va du **Quai des brumes à Hôtel du Nord** et peint ce qu'on appelle le milieu avec des couleurs romantiques et séduisantes. La sirène du bateau qui s'éloigne d'Alger sans emmener Pépé trouve son écho dans celle qui mugit tandis que le déserteur du **Quai des brumes** est abattu sur le pavé du Havre. Films où la fatalité, le mauvais sort, le destin souvent personifié rejoignent dans un décor réaliste la poésie cafardeuse des évasions manquées, des départs qui n'ont pas lieu, des espoirs toujours déçus. En 1946, les derniers avatars de ce genre florissant naguère seront **Panique** de Duvivier et **Les portes de la nuit** de Carné, une demi-réussite et un demi-échec. Il demeure de la période d'avant-guerre deux ou trois films désespérés : **Pépé le Moko** est de ceux-là.

Là encore le film connut deux fins différentes. Duvivier cette fois n'y fut pour rien. En 1942 lorsque le film fut autorisé à reparaitre sur les écrans, la censure vichyssoise ne toléra pas le suicide de Pépé. La conclusion truquée fit alors penser que la police avait le dernier mot. A la Libération, l'histoire retrouva sa fin logique.

Plus encore que **Pépé le Moko**, ce fut **Carnet de bal**, somptueux devoir de maîtrise, qui imposa le nom de Duvivier au grand public. Couronné en 1937 à la Biennale de Venise, il illustre toutes les qualités et les défauts de son réalisateur. Mettant en pleine lumière sa grande habileté, **Carnet de bal** ouvrit au cinéma un véritable filon qui de nos jours ne s'est pas encore tari : le film de vedettes, le film à sketches qui tenta foule de réalisateurs, d'Yves Mirande à Sacha Guitry, de Christian Jaque aux représentants de la Nouvelle Vague, sans qu'aucun puisse jamais retrouver le secret miraculeux du succès initial. Duvivier avait, là encore, profité des leçons américaines de **Si j'avais un million**, des **Invi-**

tés de huit heures, de **Grand Hôtel**, mais il sut jouer sur un registre typiquement français avec ce que cela comporte d'ailleurs de sentimentalisme, de sensiblerie et d'éclat factice. Il fénéficia surtout, comme exécutants, des grandes vedettes du moment, huit monstres sacrés (un neuvième était prévu : Victor Francen. Le film étant déjà bien long, son sketch fut coupé). Duvivier garda toujours du goût pour ces prouesses, sans s'apercevoir qu'elles ne sont que de faux bons prétextes et que la réussite de **Carnet de bal** ne pouvait se recommencer. Il remit en œuvre à plusieurs reprises beaucoup d'acteurs avec moins d'invention, sans trace aucune de ce désenchantement, de cette confrontation facile et amère entre le souvenir et la réalité, sans cet aspect bizarrement irréel qui émane des décors, des cadrages, des robes de Marie Bell, des extérieurs, de l'histoire enfin, d'un baroque authentique. Tout le charme fragile et suranné de **Carnet de bal** s'était évaporé.

La situation de Duvivier devint alors prépondérante dans le cinéma français. Hollywood le réclame et il caresse un certain nombre de projets, notamment un film sur les vieux comédiens qu'il veut appeler « Pont aux souvenirs » et qui sera deux ans plus tard, **La fin du jour**. Son autorité est souveraine et Henri Jeanson célèbre en lui « l'amour du travail bien fait, un penchant certain pour les dénouements pessimistes, un goût du détail exact et de la vérité à l'état brut. »

Toutes qualités que les Américains aiment à trouver chez un directeur, auxquelles il faut joindre une rigoureuse exactitude qui garantit que le plan de tournage ne sera jamais prolongé et que les devis seront respectés. Peu après son arrivée à Hollywood, King Vidor adressait aux membres de l'Association des metteurs en scène l'invitation suivante : « Au cours d'un récent voyage à Paris, j'ai eu le plaisir de voir le dernier film de Julien Duvivier **Un carnet de bal**. J'en reçus une si vive

impression que je souhaitai que chacun des membres de notre Association pût voir un des films de Duvivier. M. Julien Duvivier est un « directeur » au sens propre du terme. On reconnaît sa griffe dans chacune de ses productions. Vous devez vous souvenir de son **Poil de carotte** qui fut projeté au Filmarte, il y a quelques années. **Un carnet de bal** a été réalisé en six mois, a coûté 100.000 dollars et remporte un grand succès en Europe. **Pépé le Moko**, l'un de ses derniers films, n'a pas coûté plus de 60.000 dollars. C'est pourtant une œuvre d'une parfaite tenue. Les metteurs en scène américains qui visitent Paris ont toujours été cordialement reçus et les critiques français sont toujours les premiers à rendre hommage au talent hollywoodien. J'espère donc que nos camarades seront présents au grand complet. »

A la suite de quoi Ernst Lubitsch, Rouben Mamoulian, King Vidor, Frank Capra, John Ford, Lewis Milestone, William Wellman, Edmond Goulding, Robert Florey, William Seiter, David Niven, Charles Vidor et William Wyler levèrent la coupe de l'amitié en l'honneur de Duvivier.

Le lendemain, les difficultés commencèrent.

Le Français avait demandé communication des droits que possédait la Metro. Ceux-ci étaient innombrables bien sûr, et, en tenant compte que Gernand Gravey était lui aussi sous contrat, Duvivier choisit d'adapter le livre de Frantz Werfel « Les 40 jours de Moussa-Degh » qui retrace la lutte des Arméniens contre les Turcs. On lui fit savoir, d'abord que ce sujet était réservé au réalisateur Sidney Franklin, ensuite que l'ambassade de Turquie élevait les réserves les plus expresses sur le choix du roman de Werfel. Un autre roman « Good Bye Mister Chips », de James Hilton, fut aussi refusé : il était réservé également à Sidney Franklin (finalement ce fut Sam Wood qui le tourna et remporta un succès consi-

dérable). A ce stade, Duvivier chercha son inspiration dans l'Histoire et songea à la jeunesse de La Fayette, le scénario devant être écrit en collaboration avec l'Autrichien Walter Reisch. Le projet n'aboutit pas et on conseilla la réalisation d'une vie de Strauss. Par malheur, le scénario primitif écrit par Reisch et Duvivier fut refusé, il fallut le modifier et il ne s'améliora pas du tout. Ces ennuis mis à part, l'énorme organisation de la Métro déploya ses fastes devant Duvivier. On planta, la nuit, une forêt dans la cour du studio afin qu'y fut tournée une séquence restée célèbre, on proposa 200 acteurs de complément pour choisir une simple silhouette, on fit entendre la voix de Militza Korjus qui brigait le second rôle féminin : la voix était splendide, la chanteuse énorme. Elle fut soumise à un régime terrifiant qui lui permit de tourner le rôle mais la tua par la suite. De retour en France, Duvivier fit le point : « D'abord j'ai obtenu sur mon plateau exactement tout ce que j'ai voulu. On m'a donné deux millions de dollars pour faire mon film, c'est-à-dire plus de 70 millions de francs. Les productions américaines qui disposent d'un tel budget sont tout de même assez rares. **The Great waltz** sera donc l'un des grands films de l'année et je ne puis qu'être très flatté qu'on m'en ait confié la réalisation.

« Par contre de tels moyens entraînent tout un édifice administratif dont on subit forcément la tutelle. J'ai toujours été plus ou moins habitué en France à garder ma liberté, le contrôle artistique de mes films. Il est évident qu'à Hollywood le metteur en scène ne jouit pas des mêmes prérogatives...

« Ma situation là-bas fut au début assez difficile. Pensez que je suis arrivé à Hollywood, en principe pour diriger des films américains, sans parler un mot d'anglais. Je savais dire « yes » et « thank you » : c'est tout. Pendant un mois, je me suis attelé à l'étude de la langue. Ce n'est que lorsque j'ai pu commencer

à me débrouiller que j'ai pu entamer la période d'acclimatation. »

Duvivier se défendait ensuite d'avoir été le directeur historique de la **Marie-Antoinette** que W.-S. Van Dyke venait de confectionner pour Norma Shearer. Tout au plus avait-il dirigé certaines scènes d'ensemble : « Mais uniquement pour me faire la main, pour connaître le maniement du cinéma américain et ne pas arriver sur un plateau, quelques semaines plus tard, avec la mission d'avoir à faire un grand film sans jamais avoir collé mon œil à une caméra américaine. »

Signalons, dans cet ordre d'idées, que certaines séquences de **Toute la ville danse** ont été tournées par Josef von Sternberg qui avait, peu de temps avant, signé un film du même esprit : **Sa majesté est de sortie**.

Le succès fut considérable, tant aux Etats-Unis qu'en France, où le film fut présenté en grande pompe à l'Opéra en présence d'Albert Lebrun, de Jean Zay, Ministre de l'Instruction publique et du Maréchal Pétain. On était alors en mars 1939. La guerre stoppa la carrière de **Toute la ville danse**, l'occupant l'interdit et Georges Van Parys en vit alors clandestinement une copie dissimulée : « Je me souviens encore de l'émotion que j'ai ressentie ce jour-là, de la joie que j'ai éprouvée devant ces merveilleuses images, en particulier celles de la séquence de la valse de la forêt viennoise, qui est à mes yeux une des plus belles réussites de la musique au cinéma. »

Duvivier put alors se consacrer entièrement au projet qui lui tenait à cœur, pour lequel, depuis Hollywood, il harcelait Jovet : **La fin du jour**. Ce sera, avec **Marianne de ma jeunesse**, son film préféré, et la Biennale de Venise lui décerna le prix du meilleur film à scénario. A la sortie, un grand banquet eut lieu à Pont-aux-Dames : nombre de vieux acteurs pensionnaires de la villa avaient participé à la réalisation, campant l'une ou l'autre des nombreuses silhouettes qui grouillent tout au long de

l'histoire. Parmi eux, Julien Duvivier avait retrouvé Georges Denola, jadis metteur en scène, dont il avait été l'assistant au temps de la Société des Gens de Lettres et qu'il sut utiliser avec habileté.

La guerre. Et d'abord la « drôle de guerre ». Le Gouvernement veut croire aux vertus de la propagande. Jean Giraudoux invite Duvivier à exalter les qualités du peuple français, mais lui-même n'a pas le temps d'écrire le scénario. Duvivier, aidé de Marcel Achard et de Charles Spaak, s'attelle à la tâche et s'inspirant d'un film anglais de Frank Lloyd, **Cavalcade**, qui retrace un fragment d'histoire britannique vu à travers les réactions d'une famille, écrit **La relève**. La réalisation commence le 10 décembre 1939 au studio de la Victorine à Nice. Le film est de nouveau produit par la Columbia qui ne lésine ni sur les costumes ni sur les décors. L'interprétation devait grouper au départ Pierre Blanchar, Gaby Morlay, Françoise Rosay, Jean Gabin, Raimu, Jovet et Michèle Morgan. Finalement les trois derniers cités paraissent effectivement dans **Un tel père et fils**, nouveau titre de **La relève**. Achevé peu de jours avant la défaite, il put être dérobé à l'occupant et expédié en Amérique où il fit une carrière honnête, sous un troisième titre : **Le cœur d'une nation**. Projeté en France dès la libération, il n'obtint qu'un succès d'estime. Quatre ans avaient passé. La guerre était finie. L'intérêt relatif du film avait disparu. En ces temps d'épuration, on se borna à remarquer que trois acteurs fort compromis : Le Vigan, Bergeron et Maurice Rémy interprétaient des sortes de héros — ce qui fit ricaner.

On peut penser que la publicité ronflante de **Un tel père et fils** (« Français, qui savez être sublimes, c'est un peu votre histoire. Chacun de vous retrouvera dans ce film pathétique, ce qu'il a vu, espéré, ou fait. Il vous fera rire et pleurer en même temps parce qu'il est l'image la plus humaine, la plus sensible de ce que sont

les qualités et les défauts de notre race dont l'amalgame nous rendra invincibles») incita en 1940 notre ambassadeur à Rome, André François-Poncet à lancer l'idée d'un film qui tenterait de renouer les liens plutôt lâches entre la France et l'Italie. Le Maréchal Balbo s'entremet du côté italien. Pierre Rocher allait collaborer à ce nouveau scénario patriotique mais un accident d'avion opportun liquida Balbo, le Duce déclara la guerre à la France, et, de nouveau, Duvivier reprit le chemin d'Hollywood.

Sa seconde arrivée aux Etats-Unis fut moins triomphale que la première. Duvivier se retrouva avec sa femme et son fils, à New-York, sans argent, mais avec les bobines de **Un tel père et fils**. Le producteur, le berlinois Paul Graetz se trouvait aussi en Amérique. Le film fut présenté et resta en exploitation durant toute la guerre, mais il fallut y ajouter des scènes d'actualités. Michèle Morgan, elle aussi émigrée, tourna des raccords où on la voyait faisant la queue devant une boulangerie en 1941, plus tard encore on jugea bon d'insérer un plan montrant le Général de Gaulle serrant la main du Général Giraud... Cependant Duvivier avait rencontré Alexandre Korda qui reprit le contrat de Paul Graetz, et, en souvenir de **Carnet de bal**, **Lydia** fut tourné avec Merle Oberon.

Trois autres films allaient suivre : le premier pour le compte de la Fox, les deux autres pour Universal. Dans **Tales of Manhattan**, exploité plus tard en France sous le titre **Six destins**, on utilisa au maximum les talents de Duvivier, directeur de monstres sacrés et réalisateur impeccable, dont la souplesse et le savoir-faire s'accommodaient toujours à merveille du scénario à sketches. La première du film eut lieu à Pasadena, et, avant les premières images, à l'annonce des vedettes au générique, les applaudissements commencèrent à monter.

Ce fut un gros succès qui renfloua Duvivier — car il était intéressé aux recettes.

Flesh and fantasy, qui s'appela plus tard **Obsessions**, exploita encore le filon des sketches. Au lieu d'une histoire à tiroirs comme celle de l'habit de soirée qui passe de mains en mains, le scénario assemblait cette fois des récits différents ayant comme trait commun l'obsession dérivant, soit d'un refoulement, soit d'une hantise, soit d'un rêve prémonitoire. De grandes vedettes participaient au film pour lequel quatre histoires avaient été écrites. On s'aperçut à la présentation que le sketch final, joué par deux inconnus, ne portait pas et faisait tomber l'intérêt. Ce sketch fut coupé, ce qui déséquilibra le film et entrava son exploitation.

Avec **The impostor**, Duvivier retrouva Jean Gabin qui rêvait en ces temps héroïques de combattre dans la marine et, en l'utilisant, il composa un film à la gloire de la France libre. Ce film, pour le scénario duquel Duvivier eut les coudées franches et qu'il traita volontairement en mélodrame, n'eut qu'une carrière médiocre, son exploitation n'ayant lieu qu'à la fin de la guerre, alors qu'on était saturé de films de ce genre.

René Clair, Jean Renoir et Julien Duvivier rentrèrent en France dans l'été 1945. Ils se trouvèrent tout à coup plongés dans une atmosphère déprimante où la jalousie et la délation triomphaient sans vergogne. On les considérait comme des émigrés, presque des déserteurs, et on le leur fit comprendre. Des libelles signés Diamant-Berger parurent, les incriminés y répondirent, ce furent des escarmouches éprouvantes (en 1930 quand Maurice Tourneur revint pour de bon en France, après un très long séjour aux Etats-Unis, semblable mésaventure lui était arrivée). On s'intéressait toutefois aux projets de Duvivier. On lui prêtait l'intention de tourner un film dont l'action se situerait tout de suite après le débarquement allié avec de nouveau l'acteur américain

E.G. Robinson, ou de réaliser une biographie à la gloire de la mère de James Barrie, en Ecosse, avec comme toile de fond la révolte des tisserands à l'aube du machinisme. On l'interviewait sur ses années américaines, sur les conditions de travail : « Ce que j'ai appris le plus sûrement dans les studios américains, parmi ces mille collaborateurs spécialisés d'un film sur les prérogatives desquels il n'est pas question d'empiéter, c'est d'être patient. » Le connaissant, on soulignait ces derniers mots.

Découragé par le climat français, Duvivier partit pour Londres où un contrat le liait toujours avec Alexandre Korda. Il proposa « La Renarde » le roman de Mary Webb avec en vedette, Vivian Leigh. Les discussions traînèrent, et pendant ce temps Duvivier découpa avec Charles Spaak un roman de Simenon, « Les fiançailles de M. Hire » qui offrait à Michel Simon un beau rôle, et qui fut tourné à Nice sous le titre **Panique**. L'intrigue essayait de renouer avec les histoires de héros de la pègre, si nombreuses avant-guerre. Elle parut tout à coup démodée et son réalisme, artificiel. En revanche le réalisateur et son principal interprète eurent droit aux louanges de la critique, mais déjà on sentait poindre une certaine désaffection à l'égard de celui que, six ans plus tôt, on portait au pinacle.

L'adaptation de **Anna Karenine** filmée en Angleterre n'arrangea rien. Vivien Leigh, plutôt que « La renarde », voulait incarner une grande héroïne, le souvenir de Greta Garbo ne la troubla pas. Duvivier et Anouilh s'attelèrent à la réduction du roman de Tolstoï. On peut penser que l'entreprise était au départ vouée à l'échec, avec deux français adaptant en Angleterre un roman russe. L'esprit versatile et brouillon de Korda compliqua encore les choses ; le résultat fut médiocre et gâté, ce qui est rare chez Duvivier, par une mauvaise interprétation : pour incarner Wronsky on s'était rabattu sur

Kieron Moore qui n'était en rien l'homme du rôle : Vivien Leigh déformait la figure d'Anna, en faisait la sœur énervante et maniérée de Scarlett O'Hara. A la fin de sa vie, Duvivier ne voyait plus dans ce film qu'une bonne reconstitution d'atmosphère.

Dégoûté par une année d'étouffement dans les décors britanniques, Duvivier parut séduit par une adaptation du « Mariage de Loti ». La reconstitution de la Cour de la Reine Pomaré l'amusait. Il s'embarqua pour un voyage au long cours et, à défaut du film prévu, réussit à oublier Tolstoï et le studio. A son retour, il s'intéressa avec Henri Jeanson à une chronique haute en couleurs sur le scandale de Panama. Le scénario et les dialogues étaient brillants, l'interprétation devait réunir Jouvet et Viviane Romance, l'œuvre s'appellerait « Quand les lilas refluriront », le clou serait une violente séance à la Chambre des Députés. Les choses en étaient là quand la reconstitution, jugée trop onéreuse, fut abandonnée.

Duvivier revint alors au mélo. Sur un thème pourtant bien rebattu, mais qui porte toujours sur le public — l'opposition violente entre la directrice d'une maison de redressement et une de ses pensionnaires — Henri Jeanson écrivit un dialogue qui collait parfaitement au canevas solide imaginé par Duvivier. Les extérieurs de **Au royaume des cieux** furent tournés près de Nantes, dans des campagnes sinistres et gorgées d'eau. Il y eut un grand recrutement pour figurer toutes les jeunes internées : Juliette Gréco obtint un petit rôle, et la presse de l'époque fit remarquer, non sans malignité, que dans la figuration la fille de Jean Luchaire coudoyait la fille de Georges Mandel.

Après l'intermède de **Black Jack** qui déroulait ses aventures au large des Baléares, **Sous le ciel de Paris** offrit une nouvelle démonstration de virtuosité dans l'art d'articuler un récit et de le raconter cinématographiquement. A première vue, film à sketches encore, mais

composé de plus subtile façon : une journée à Paris, une journée quelconque ; le matin se lève, la caméra fixe des passants, suit les uns, les abandonne, s'attache à certains, et peu à peu s'intéresse à une dizaine de personnages dont les destinées au cours de cette journée vont sans cesse se croiser. L'aspect artificiel de l'ensemble provient, en fin de compte, non de l'accumulation d'événements surprenants, mais de la galerie d'êtres bizarres qui le peuplent. La pâte de Duvivier se fait plus lourde, le trait commence à s'empâter, s'épaissira de plus en plus, soulignant encore tout ce que les intrigues peuvent avoir de théâtral et aussi de vieillot.

Le succès qui accueillit **Sous le ciel de Paris** ne fut rien en comparaison du triomphe des **Don Camillo**. Soucieux de fournir à Fernandel un rôle valable, Duvivier s'intéressa aux petits récits de Giovanni Guareschi. Il eut sans doute raison si l'on considère les résultats de l'exploitation et les remarques d'un critique comme André Bazin qui écrivait : « Ces données où se mêlent l'observation réaliste de la psychologie populaire et le merveilleux poétique se font admettre par la gentillesse de ton, la tendresse dans la satire et un humour jamais démenti... » Fernandel, du coup, retrouva toute sa popularité ; quant à Giovanni Guareschi, qui aurait tant voulu être Peppone, il dut y renoncer à son corps défendant et, après d'innombrables essais, céder la place à plus expérimenté que lui.

Entre **Le petit monde** et **Le retour de Don Camillo**, **La Fête à Henriette** avait paru sur les écrans. Le film marcha mieux en Angleterre qu'en France : ce que Duvivier expliquait en répétant que les Français n'ont pas le sens de l'humour. Il se peut que le traitement un peu guindé de l'excellente intrigue n'ait pas été étranger au demi-échec du film. Richard Quine reprendra ce scénario dans **Paris qui pétille**, lequel tomba aussi à plat. Comme dans **Sous le ciel de Paris**, l'habileté du récit est remar-

quable et le développement très ingénieusement opéré, mais les silhouettes imaginaires qui vivent leur film manquent finalement de grâce et de légèreté — peut-être par la faute de leurs interprètes. Ce fut une belle occasion manquée.

L'affaire Maurizius et Marianne de ma Jeunesse étaient des sujets que Duvivier caressait depuis longtemps. Il pensait à l'œuvre de Jakob Wasserman depuis 20 ans : il en écrivit le scénario et les dialogues en soignant une construction intéressante où le flash back naissait du flash back. Par malheur, pour le rôle pivot de l'histoire, alors qu'il aurait fallu une jeune fille de 16 ans, le producteur imposa Eleonora Rossi Drago. Ce rude coup porté à la distribution n'excuse pas les autres erreurs d'une interprétation où tous les rôles secondaires sont tenus d'incroyable façon.

Le roman de Peter de Mendelsohn « Douleuse Arcadie » avait séduit Duvivier, dès sa première lecture, en 1935. Il croyait alors obtenir les droits du « Grand Meaulnes » que détenait jalousement Isabelle Rivière. Lorsqu'il comprit qu'il n'arriverait jamais à ses fins, il revint à « Douleuse Arcadie » et entreprit **Marianne de ma jeunesse**, pour lequel il voulut retrouver ses émois de jadis. Les difficultés rencontrées par la direction de deux troupes, une française et une allemande, un tournage en extérieurs contrarié par la pluie, un doublage médiocre de la version française, compromirent le succès d'un film objet des soins les plus raffinés et qui lança, en Allemagne, Horst Bucholtz.

Lassé des biches, des brumes et des lacs, Duvivier revint à des recettes éprouvées. **Voici le temps des assassins** situait de nouveau son action dans un milieu bien défini : ici les halles de Paris. Le drame était carré, solide, la présence de Gabin vieilli et déjà empâté ajoutait aux réminiscences d'anciens films qui parsemaient l'action, et les paysages pluvieux de la

banlieue de Paris évoquaient la campagne imbibée d'eau du **Royaume des cieux**.

L'année suivante, **L'homme à l'imperméable**, adaptation d'un roman de James Hadley Chase, offrit à Fernandel toutes les possibilités qu'on peut espérer d'un bon scénario policier éclairé par des touches comiques. Enfin, **Pot-Bouille**, brillante évocation du roman de Zola, groupait autour de Gérard Philipe une interprétation de premier ordre. On hésita sur la fin à donner au film : Duvivier et Jeanson avaient eu l'idée d'élargir le sujet, l'avocat Jean Brochard prononçait une plaidoirie, et, en exaltant les vertus bourgeoises, remettait en scène toute l'histoire. Les frères Hakim hésitèrent, puis refusèrent. Les scènes tournées furent coupées.

Malgré la présence au générique de Brigitte Bardot et l'heureux résultat financier qui en découla, **La femme et le pantin** ne comptait pas parmi les souvenirs heureux de Duvivier. Si la vedette féminine avait été rapidement trouvée, le choix de son partenaire fut beaucoup plus délicat. Le tournage allait commencer, le réalisateur scrupuleux et d'une exactitude maniaque s'énervait, il fallut se rabattre sur Antonio Vilar, et retomber dans l'erreur de **Anna Karenine** : Vilar n'étant pas plus l'homme du rôle que Kieron Moore n'était Wronsky.

Marie Octobre, inspiré par un roman de Jacques Robert, engendra ensuite une pièce jouée avec succès au Théâtre en rond. Film tourné sans heurts, en trois semaines, par des comédiens éprouvés. La publicité fut axée sur le suspense : portes de la salle fermées pendant le dernier quart d'heure du film. Les acteurs eux-mêmes ignoraient jusqu'aux derniers jours le nom du traître, et, « de ce fait, se prenaient au jeu et jouaient avec une sincérité parfaitement authentique... » Si non è vero...

Si dans une certaine mesure le public restait fidèle à Duvivier — un film qu'il avait signé attirait encore

la foue — le divorce était consommé avec la critique : c'était l'époque de la révision. Encore vivant, Duvivier se voyait juger avec la sévérité que le critique littéraire réserve aux auteurs morts qui commencent leur temps de purgatoire. Duvivier occupait les écrans depuis trop longtemps, l'avant-guerre était loin et le bon vieux réalisme poétique de ce temps-là au rayon des vieilles lunes. On ne voyait plus que lourdeur, épaisses ficelles, effets chargés, même dans ses films naguère notoires et que, maintenant, on se rappelait avec beaucoup d'efforts. Duvivier avait eu l'outrecuidance de croire à son métier, de l'aimer, de le confondre avec sa vie. Un technicien, un bricoleur, un homme à recettes toute faites, à oublier, à rayer des histoires et des dictionnaires ou à exécuter en une ligne aux côtés de Clair, ce pantin sautillant ; de Feyder, la glace faite homme, de Carné, ce faux poète ; bien loin de Renoir, le sensuel, le chaleureux, de Renoir qui écrira un jour : « Si j'étais architecte et que j'aie à édifier un palais du cinéma, je surmonterais l'entrée de cet édifice d'une statue de Duvivier... Duvivier est un point de départ vers une manière de raconter une histoire avec une caméra qui est, à proprement parler, le style contemporain... Puisse son influence demeurer. Elle contribuera à conserver à notre métier la dignité professionnelle sans laquelle il n'existe pas de grande civilisation. »

Plus sceptique encore, plus amer aussi, Julien Duvivier essaya de se mettre au goût du jour, mais le cœur n'y était pas, et seul demeura l'immense métier, le talent. Cela ne suffit pas à galvaniser **Boulevard** où il adaptait un roman de Robert Sabatier, qu'il avait remarqué et aimé, et qu'il filma avec parfois des procédés de cinéma-vérité et le concours de l'idole de la Nouvelle Vague Jean-Pierre Léaud. Ni à faire admettre **La grande vie** où Giulietta Massina accentuait encore le côté pastiche de Fellini. Une dernière fois, il réunit dans un film à sketches,

des compagnons fidèles : Michel Simon, Danielle Darrieux, Fernandel d'autres plus jeunes : Brialy et Alain Delon qui allait être bientôt son dernier interprète et il empaqueta brillamment et superficiellement les petites boîtes du **Diablo et des dix commandements**.

Il lui reste trois films policiers à tourner et, entre **Chair de poule** et **Diaboliquement vôtre**, quatre ans auront passé, où le rêve de diriger une grande comédie musicale « Casque d'or » avec des capitaux américains, sera repris, élaboré, concrétisé presque puisque la partition fut, paraît-il, écrite et enregistrée. Le film ne se fit pas, ne se fera jamais.

Le 22 décembre 1967, **Diaboliquement vôtre** sortait sur les écrans parisiens. Duvivier s'était épuisé sur ce dernier scénario ; le cœur était déjà fatigué, la mort le saisit. On se rappela tout de même ce que le cinéma français devait à cet homme qui se jugeait avec lucidité et déclarait tranquillement : « Je n'ai pas d'illuminations. Rien chez moi ne se crée sans efforts. La virtuosité, l'improvisation, la technique sur la corde raide, je n'y crois guère... » On écrivit quelques articles, on rendit quelques hommages, on salua poliment son dernier film, on se mit aussitôt à oublier. Et pourtant, en dépit de ses tics, de ses lacunes (le côté social existe après tout dans son œuvre, malgré ses erreurs, son enflure, ses paroxysmes, ses manies d'écriture), à cause d'elles peut-être, il fut durant une décennie le symbole d'un cinéma à la fois opulent et inquiet. Un film de Julien Duvivier, c'était avant-guerre la promesse d'une récompense, une petite fête, riche de faste et de romanesque, qui offrait aux foules un spectacle plein de confort et, toutefois, secrètement troublé et trouble, aux couleurs des années 30, et, comme elles, frivoles, dramatiques, sordides, pathétiques, désespérées, mûres pour la catastrophe.

Quant à l'homme, que tous ceux qui l'ont approché

décrivent d'un abord redoutable, je n'ai vu chez lui que profonde courtoisie et modestie peu courante, le tout frotté d'une amertume imperceptible. Il ne se livrait pas. Comme l'a dit Charles Spaak : « Il était sec, toujours tendu, sur la défensive, et sans la moindre illusion sur les hommes et les femmes. Peu d'humour, peu de chaleur humaine, bien qu'on sache de lui des traits de générosité qui sont nombreux et délicats. Il me semble qu'il fut un homme très seul, inutilement riche, qui tourna trop de films comme d'autres boivent trop d'alcool pour se distraire de soi. Le cinéma ce fut sa drogue. Et dans la fin de sa vie, il en manqua. S'il fut un excellent serviteur de cinéma tel qu'on le conçut de son temps, il lui manqua toujours une grâce, une flamme que j'ai vues pour ma part chez des hommes comme Renoir, Feyder, Grémillon, Cayatte qui sont de moins bons techniciens que Duvivier. Aux yeux du grand public il occupa dans ses meilleures années une situation égale à la leur, mais je tends à croire que Duvivier a toujours su que cette grâce, que cette flamme lui manquaient, que ne compensent ni l'énergie, ni l'habileté. D'où sa mélancolie. Et peut-être, son plus intime secret. »

La critique a toujours reproché à Duvivier le manque d'unité de son œuvre, déplorant qu'il n'ait pas été homme d'un film perpétuellement recommencé. Son penchant pour le « bricolage » favorisait, en effet, un tempérament de touche-à-tout. Il lui plaisait d'expérimenter son savoir-faire, de l'aiguiller sur de nouveaux chemins, de l'exercer sur des scénarios très variés auxquels il pliait sa technique. Il est faux de dire que dans ce large éventail dramatique, on n'observe aucune continuité. Duvivier avait ses obsessions, qui sont discutables, mais qui se retrouvent tenaces tout au long de son œuvre : la construction théâtrale de ses films, souvenir des années d'apprentissage ; un penchant très net pour le traitement mélodramatique de ses sujets, qui arrive

à déboucher sur des perspectives, baroques dans certains cas, où le bon goût bravé est dépassé. Le pessimisme que constituait le fond de son caractère et qu'il a traduit sans arrêt dans des scènes effervescentes et rageuses où il a mis le meilleur de lui-même. Une esthétique des images à laquelle il est resté obstinément fidèle et qui lui a valu les critiques les plus acerbes pour des procédés que l'on tenait, à tort ou à raison, pour des vestiges encombrants d'un autre âge.

De nos jours le métier est haïssable, et aux architectures plantureuses et épanouies de Duvivier, il faut préférer à tout prix de grêles constructions qui visent trop et se perdent dans les nuages. Mais il arrive qu'en sortant de certains spectacles, une nostalgie nous prenne au souvenir de la bonne et belle garantie qu'offrait le métier exercé avec amour, enrichi avec confiance. Il semble d'autre part, nous l'avons dit, que l'amertume et le désenchantement de la production des années 30 s'accordaient avec le fatalisme du pays devant la montée des périls et constituent ainsi le témoignage d'un artiste.

Il faut donc suivre chacun de ses ouvrages, placés rapidement sous quelques rubriques, les revoir avec objectivité et rendre hommage à une carrière de cinquante années, qui, par son foisonnement, son climat, sa diversité et ses réussites, s'égale à celle de ses pairs — les cinéastes américains.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Une carrière aussi longue et aussi fournie trouve d'abord son reflet dans la presse cinématographique couvrant la période muette : CINEA, CINEMAGAZINE en particulier, la période parlante : CINEMONDE, POUR VOUS, CINE MIROIR, puis l'après-guerre : L'ECRAN FRANÇAIS, CINEMA 54 et la suite, LES CAHIERS DU CINEMA, POSITIF, d'autres encore, plus éphémères ou moins intéressants. Les interviews nombreuses, surtout de 1930 à 1940, groupent les noms de Nino Frank, Pierre Leprohon et même Yvonne Baby qui recueillait au temps de l'adaptation de POT BOUILLE des déclarations dans les LETTRES FRANÇAISES. Il y a également dans ces revues et journaux en plus des critiques de films de nombreuses notices, notules et courtes informations : il s'agit donc de feuilleter et d'éplucher.

Pierre Leprohon dans PRESENCES CONTEMPORAINES, a tracé un portrait de Duvivier et écrit une étude critique poussée sur le metteur en scène, suivie d'une liste de ses films (avec quelques erreurs). Dans l'Encyclopédie de L'AVANT-SCENE, il a fourni ensuite une plaquette un peu rapide complétée par une copieuse bibliographie et une filmographie soignée en dépit, aussi, d'erreurs vénielles. En 1947, dans LE CINEMA ET SES HOMMES, Henri Colpi avait brièvement et excellemment comprimé la carrière du metteur en scène. Henri Fescourt parle bien de certaines de ses œuvres dans LA FOI ET LES MONTAGNES, et, dans L'AMOUR DU CINEMA, Claude Mauriac prolonge l'éloge de SOUS LE CIEL DE PARIS. Henri Agel, qui méprise Duvivier le cite, au hasard des MIROIRS DE L'INSOLITE DANS LE CINEMA FRANÇAIS et Sadoul dans son HISTOIRE DU CINEMA — et surtout, bien sûr, dans le CINEMA FRANÇAIS (au demeurant bourré d'erreurs) le fixe à sa place, sans trop s'attarder. Comme le dit Pierre Leprohon dans sa très complète bibliographie à laquelle il est indispensable de se référer, les dictionnaires (généralement méchants) et les histoires du cinéma mentionnent le metteur en scène ou commentent ses films.

En mai 1948, la fédération des Ciné-Clubs composa une fiche qui demeure un travail succinct, mais tout à fait valable. A la mort du réalisateur, LE BULLETIN DE LIAISON DE L'ASSOCIATION DES AUTEURS DE FILMS a fourni un hommage hâtif comprenant un certain nombre de témoignages, une liste des

films, agrémentée à partir de l'année 1941 de lignes critiques empruntées aux journaux ou revues de l'époque. La filmographie elle-même n'est pas exempte de certaines erreurs : celles que l'on voit toujours et partout.

René Jeanne et Charles Ford avaient assuré une série de huit émissions radiophoniques diffusées en 1957 sur la chaîne parisienne et intitulées ENTRETIENS AVEC JULIEN DUVIVIER.

La collection de CINE MIROIR d'avant-guerre permet de retrouver la plupart des films racontés et enrichis de la distribution des rôles plus ou moins copieuse. Certains de ses films font l'objet d'un feuilleton qui se poursuit durant plusieurs numéros. Les Editions Tallandier offraient autrefois l'adaptation romancée des grands films ornés de photos. On retrouve ainsi, fidèlement suivis : CREDO, TOURBILLON DE PARIS, LA BELLE EQUIPE, etc. PARIS THEATRE, du temps qu'il publiait des textes consacrés au cinéma, a présenté le scénario et les dialogues de AU ROYAUME DES CIEUX. Glauco Viazzi, dans une collection italienne, a offert 122 photogrammes retraçant le film PEPE LE MOKO sous le titre IL BANDITO DELLA CASBA. Enfin, dans les collections de fiches : IMAGE ET SON, TELERAMA, RADIO CINEMA, etc., on retrouve à peu près tous les titres célèbres de Duvivier.

Séverin Mars
dans HACELDAMA.



POIL DE CAROTTE
(version muette).





Tramel et Gaston Jacquet dans LE MYSTERE DE LA TOUR EIFFEL.

Julien Duvivier pendant le tournage du MARIAGE DE MADEMOISELLE BEULEMANS; à ses côtés le directeur artistique Marcel Vandal, et des opérateurs.



Georges Galli (encore civil) et Huguette Duflos (pas encore ex) dans L'HOMME A L'HISPANO.

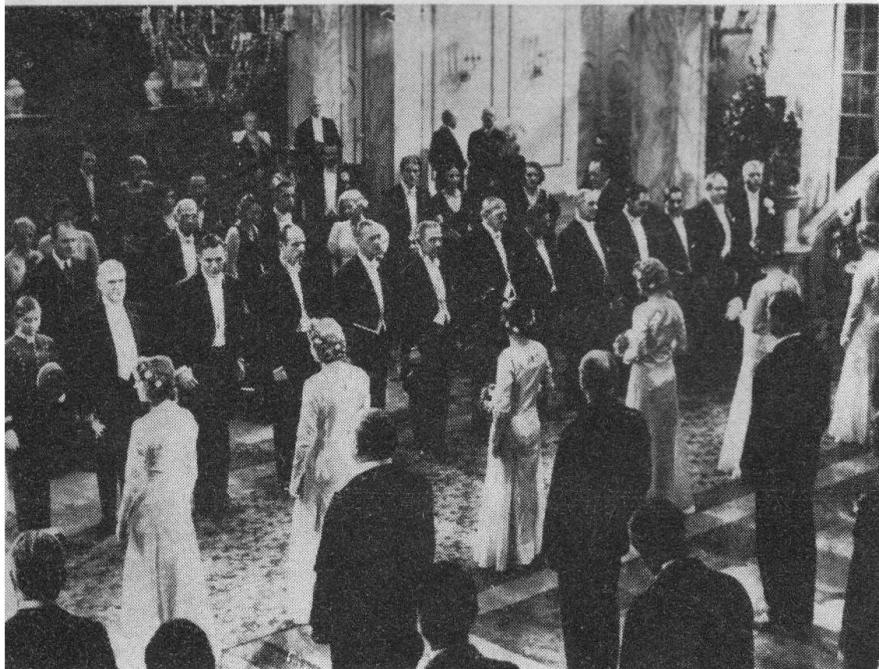
Lil Dagover et Gaston Jacquet dans LE TOURBILLON DE PARIS.





Harry Baur et Le Vigan dans LES 5 GENTLEMEN MAUDITS.

ALLO BERLIN... ICI PARIS...



LES CHARMES DE L'AVENTURE

HACELDAMA (1919).

Grande scène dramatique, longue de 1.550 mètres, qui se passe au fond de la Corrèze dans un château où vieillit un homme au douloureux secret : Landry Smith, retiré là avec sa pupille Minnie. La malfaisante Kate, femme de charges sans scrupules, fait venir du Mexique un gauch, à seule fin de supprimer Landry. Les destins sont en marche. En débarquant dans la gare corrèzienne, Bill le loup rencontre un doux jeune homme, Jean Vivier qui, lui, vient venger son père. Par la faute de Landry, Pierre Vivier s'est suicidé jadis. Les deux hommes s'éprennent de Minnie et se battent. Sur le coup de minuit, malgré son désir de conquérir l'orpheline, Jean Vivier, poussé par le spectre de son père, tente de s'expliquer avec Landry. Celui-ci, frappé à coups de candélabre, s'écroule balbutiant une phrase incompréhensible. A cet instant Bill enlève Minnie en auto. Sur une moto Jean les traque en vain. Le lendemain la poursuite continue, à cheval cette fois : Jean saute en croupe sur le coursier de Bill qui, du haut d'un pont, est précipité dans une cascade.

Landry finit par se confesser. Il a aimé passionnément la femme de Pierre Vivier. Jean est son fils, et le triste Pierre, désabusé, s'est tué, tandis que la mère fautive mourait de douleur. Jean écoute la voix du sang, tend la main, mais l'ombre implacable se dresse et Landry part seul vers l'exil, l'oubli, le pardon peut-être. Ainsi est

payé « Haceldama », c'est-à-dire « le prix du sang » qui coula autrefois.

Le gaucho dans les landes corréziennes surprit quelque peu par son habillement et son comportement, mais la critique de 1919 trouva « le film captivant, les caractères bien définis, la mise en scène bonne et la photo presque toujours belle. »

LE MYSTERE DE LA TOUR EIFFEL (1927).

Aventures qui voulaient être échevelées et que l'on avait d'abord « baptisé » « Les frères Mironton ». Le scénariste Alfred Machard avait, sur le papier, parodié les « sérials » et prit son point de départ dans les confusions qui découlent de la présence de deux jumeaux. Un héritage sépare les frères Mironton qui s'exhibent à la foire comme frères siamois : l'un est brave bougre, l'autre cupide et sans aveu. L'argent d'Amérique revient au premier, le second se substitue à lui et empoche la fortune. Or une clause du testament stipulait que dans certains cas l'héritage devait revenir à l'Association des Compagnons de l'Antenne. Son président, le ténébreux Sir William Dewitt, se jure de faire disparaître l'heureux bénéficiaire. L'usurpateur inquiet retrouve son jumeau flanqué de deux compagnons, Sylvaine et Réginald, une jeune fille et un enfant, et lui offre de prendre sa place. Saturnin Mironton accepte : les calamités fondent sur lui. Séquestration dans un château, évasion, nouveau rapt, incarcération dans un établissement de bain, explosion d'une chaudière, incendie, troisième rapt, nouvelle échappée, rayon destructeur qui fait crouler les ponts, chambre cylindrique au plafond écraseur, poursuite en auto, en avion, à coups de bombes, sous un tunnel,

dans un train, finalement sur l'armature de la Tour Eiffel. La fin du film est conforme à ce qu'on peut prévoir.

Tout cela paraît amusant sur le papier, sur l'écran rien de plus languissant. Film gris, privé de rythme, qui déroule interminablement des scènes pâteuses et tournées de façon plate. L'erreur totale surprit, d'autant plus qu'à l'époque, Duvivier était déjà bon technicien. On avança même qu'il n'était qu'un prête-nom et qu'il avait signé les élucubrations d'un autre (Marcel Vandal). La présence de Tramel, qui n'est pas bon, dans **Le sous-marin de Cristal**, autre film de Vandal, paraît autoriser cette hypothèse.

LES CING GENTLEMEN MAUDITS (1931).

C'est l'histoire classique d'un petit groupe d'amis qui se trouvent voués à la mort. Duvivier, tenté par l'exotisme, aère le plus possible son histoire en la situant tantôt sur le pont d'un bateau, tantôt dans une ferme marocaine, tantôt dans des souks. Un jeune breton, riche, voyage pour son plaisir et, allant au Maroc, rencontre sur le bateau une jeune passagère qui lui plaît, l'oncle de celle-ci, personnage jovial, et deux amis anglais. En débarquant sur la terre marocaine, le quatuor fait la connaissance de deux autres anglais. Comment tous ses amis rencontrent un sorcier qu'ils battent et qui les maudit, comment peu à peu les amis meurent, comment, réfugiés dans la ferme de l'oncle, les deux survivants sentent la peur les gagner, comment ils retrouvent le sorcier et débrouillent l'histoire, tel est le sujet, assez conventionnel.

Le savoir-faire du metteur en scène cherche à créer un peu d'agitation autour de ces marionnettes et à meu-

bler par les artifices de la technique un vide assez inquiétant. « Le metteur en scène — écrivait un critique de cette époque — a voulu donner à ces images une animation caractéristique en faisant danser la caméra comme une petite folle, en tous les sens ». Il ajoutait : « Il haut une habileté profonde pour imaginer de pareils jeux de technique. Au demeurant, à quoi riment-ils ? ». A dire vrai, Duvivier, au fur et à mesure que le récit s'avance, se désintéresse de l'aventure et s'occupe à filmer agréablement les paysages marocains. Il en résulte deux films qui se courent après sans jamais se rejoindre efficacement, et où le documentaire finit par déborder et absorber l'histoire-prétexte. L'interprétation n'a pas laissé grand souvenir. Harry Baur n'était pas dans ses bons jours.

LA BANDERA (1935).

Ce film en son temps eut un tel retentissement que les distributeurs en autorisèrent la reprise en 1959. Gabin amorce sa première manière de mauvais garçon au grand cœur, Viviane Romance apparaît furtivement, mais on se souvient d'elle. La réalisation nette, sèche, sans bavures, superpose habilement à une anecdote sordide un long documentaire sur la Légion Etrangère qui, au moins dans sa première partie, a de la couleur, car Duvivier sait voir et montrer.

« La Bandera », c'est le drapeau, et par extension, ce terme devint dans la Légion espagnole synonyme de bataillon. Au début du film, un homme, Pierre Gilieth, assassine une fille, et, traqué par un policier, se réfugie à la Légion. Le flic qui a poursuivi l'assassin sous la bandera s'évertue à le démasquer. Des rebelles finissent

par encercler le bataillon qui est anéanti. Gilieth meurt héroïquement.

L'époque 1935 favorisait cette sorte de romantisme ; on sacrifiait beaucoup aux poncifs du désert, à la nostalgie coloniale, au mirage de l'exotisme. Les Russes eux-mêmes ont pris John Ford comme exemple et dans **Les treize** ont démarqué **La patrouille perdue** que le tiers de **La Bandera** rappelle beaucoup. Duvivier fit entendre énormément de sonneries militaires, trop pour nos oreilles, et le morceau final où le mouchard, seul rescapé, lance l'appel des morts, ne doit qu'au talent de Robert Le Vigan d'éviter le ridicule. Les comparses sont sommairement peints, le personnage animé par Raymond Aimos — à l'époque titi patenté du cinéma français — est bien conventionnel et a été par la suite beaucoup reproduit ; Pierre Renoir joue avec sobriété le type redoutable du capitaine, dur d'apparence, mais adorant ses hommes, pour qui les fortes têtes se feront massacrer, tandis qu'il agonisera lui-même à la fin de l'histoire. Tout ce côté démodé et irritant est compensé par quelques silhouettes : Gaston Modot, légionnaire, Charles Granval, cigare au bec, en Ségovien adipeux, Margo Lion qui évolue « avec la grâce et un visage de madone dans une maison spéciale. » Le reportage sur la Légion trouve le pittoresque sans le chercher à tout prix, enfin quelques scènes explosent avec une violence remarquable. L'assassinat du début, suivi par la caméra qui chaloupe dans une rue louche, préfigure certains moments de **Pépé le Moko**. Pour la bagarre au café maure, d'une seule flambée, Duvivier crée un insupportable climat de tension. Si Annabella esquisse une mauresque peu convaincante, Jean Gabin s'affirme très à l'aise dans un rôle qui contribua fortement à sa popularité.

André Lang, à la sortie du film, écrivait ces lignes qui résumant la manière de Duvivier tout au long de sa carrière : « M. Duvivier pense que c'est l'œuvre qui doit

imposer son style au metteur en scène, et non le contraire. Aussi n'a-t-il qu'un souci : dégager l'esprit et le caractère propres à chaque sujet, et faire ce qu'il y a de plus difficile : composer l'atmosphère... M. Duvivier ne pense visiblement qu'au moyen de triompher de la mécanique, de la forcer à s'assouplir pour laisser circuler le sang, c'est le triomphe de sa réussite. » Et à la reprise du film, Georges Charensol notait que « si Duvivier était allé plus loin, peut-être le considèrerions-nous aujourd'hui comme un des pères du néo-réalisme. »

THE IMPOSTOR (L'IMPOSTEUR) (1943).

Tourné aux Etats-Unis, le film sortit à Paris en 1946, à peu près en même temps que *Vivre libre* de Renoir. Pour l'un et l'autre l'accueil fut sévère. On admit que Duvivier s'était adapté à la technique américaine, qu'il l'avait même surmontée. On fit les plus grandes réserves sur l'espèce de décalque maladroit de *La Bandera* qui avait servi de scénario. Un assassin attend qu'on le guillotine, la guerre fait rage, un bombardement le libère et, grâce aux actions combinées d'une charmante fille et de la Résistance, il se régénère et trouve une mort héroïque en Afrique. Comme l'a dit Jean Nery « c'est un curieux document rétrospectif » et il soulignait : « Une scène me semble caractéristique de la façon dont le film a été conçu, de la destination qui lui était donnée : cela se passe à Saint-Jean-de-Luz, le 17 juin 1940 ; soldats et civils refluent en désordre devant l'avance allemande, tous les cafés du Commerce suent d'affolement et inventent d'imbéciles stratégies. Tout à coup, les conversations cessent et les visages se figent, le nouveau Chef du gouvernement s'adresse par radio à ses compatriotes. Et l'on entend une voix cassée de vieillard

lancer : « Frenchmen... » Jean Gabin essaie de sauver ce qui peut l'être, y parvient difficilement. *L'imposteur* fut un échec aussi aux Etats-Unis.

BLACK JACK (1950).

Duvivier gardait un souvenir détestable de ce film. Il ne s'agit pas d'un pirate, comme le titre le donne à penser, mais d'un navire. Dans les eaux espagnoles, Georges Sanders s'adonne à la contrebande, déjoue les manœuvres de Dalio, trafiquant sans vergogne, s'éprend de Patricia Roc, l'enlève sur le « Black Jack », et meurt, tué par la police des mers. Un bon acteur joue les confidents : Herbert Marshall.

En dépit des yachts, goélettes, canots à moteurs, voiliers et cargos, le film fut fraîchement accueilli. François Timmory constatait dans « l'Ecran Français » : « En temps de restrictions alimentaires, il se trouve toujours des cuisiniers capables d'accommoder le topinambour à la façon d'un fond d'artichaut et de confectionner de la mayonnaise sans huile ni œuf. S'ils sont vraiment très habiles, votre palais s'y trompera peut-être, mais votre estomac point : le repas se supporte, c'est la digestion qui est mauvaise ». Il concluait : « Non, décidément, par quelque bout qu'on le prenne, le film est insoutenable », supputant que pour le tourner, Duvivier devait avoir des ennuis d'argent. Et il semble en effet, que ce soit pour payer ses impôts que Duvivier ait consenti à ce naufrage au large des Baléares.

LES MASQUES DU « POLICIER »

L'OURAGAN SUR LA MONTAGNE (1922).

Il est difficile de trouver aujourd'hui des renseignements sur certains films. Une note parue dans « Cinéma-gazine » du 22 septembre 1922 souligne que **L'ouragan sur la montagne** est « un film policier dont il ne faut pas déflorer l'histoire, mais dont l'intrigue mystérieuse passionnera tous les publics. La réalisation est parfaite, bonne photo, excellente mise en scène. »

Pas trace de critiques du **Logis de l'horreur**. Souvent cité par les biographes, ce film de 600 mètres annoncé et tourné, fut refusé par les exploitants et n'est jamais sorti, comme, en 1924, **L'Œuvre Immortelle** soi-disant tourné en Belgique.

Dans **L'ouragan sur la montagne**, Gaston Jacquet commençait une longue collaboration avec Duvivier puisqu'il participa à une bonne douzaine de ses films, sa dernière apparition se situant dans **Pot Bouille**.

LA TÊTE D'UN HOMME (1932).

Drame sanglant, jalonné par quatre meurtres, et qui fut repris vers 1950 avec Charles Laughton dans le rôle de Maigret. Ce remake médiocre s'appelait **L'homme de la**

Tour Eiffel. Le célèbre commissaire enquête sur l'assassinat d'une vieille anglaise. Egaré d'abord sur la piste d'un faux coupable qu'il fait évader, il retrouve le véritable assassin qui avait agi sur l'instigation du neveu de la victime, poussé par sa maîtresse.

Toute l'ouverture du film se déroule à Montparnasse, dans les cafés et dans les boîtes de l'époque, et garde un relief étonnant. Damia paraît et interprète une chanson, symbole de l'obsession qui hante le criminel. Ce simple tango a inspiré ces lignes au critique musical de « Pour vous » : « Si l'interprète de cette mélodie n'était pas Damia, peut-être, en effet, pourrait-on dire qu'elle n'ajoute rien à la valeur du film, mais il suffit de cette voix douloureuse pour que ces simples couplets deviennent au contraire un puissant élément dramatique. « De cette chanson, Duvivier a dû se souvenir quand il fit entendre Fréhel dans **Pépé le Moko**.

La critique se montra très élogieuse. Les réticences portèrent sur le réalisme de certaines scènes très appuyées et jouant avec les nerfs des spectateurs, mais comme le disait René Bizet : « Le film, dans son ensemble, donne une impression de puissance qui l'apparente au film psychologique. A la vérité, la trouvaille de M. Duvivier — et ce n'est pas pour rien qu'il a passé quelque temps dans les studios d'Allemagne — c'est d'avoir su dégager de ces personnages de faits divers un caractère central, celui de Radek, qui est une sorte de héros à la Dostoïevski, orgueilleux, inquiet, tour à tour tendre et cruel, aimant jouer avec le danger, livrant des secrets à la police tout en ayant l'air de plaisanter et terminant sa vie sous les roues d'un autocar, en disant : « Tout de même c'était un beau crime. »

Ce Radek est admirablement campé par Valéry Inkijinoff, le héros de **Tempête sur l'Asie**. Dans un grand style Harry Baur joue avec lui au chat et à la souris et dessine le Maigret rêvé par Simenon. Le film tout entier

témoigne d'un grand scrupule à restituer le climat cher au romancier ; l'atmosphère paraît toujours authentique : épaisse, feutrée, pesante.

PEPE LE MOKO (1936).

Alger. Pépé le Moko, dangereux bandit, s'est réfugié dans la Casbah où il joue les caïds. Slimane, le policier indigène, l'épie. Séduit par une belle fille de passage dans la ville et en quête d'émotions fortes, il abandonne sa compagne Inès dont il exaspère la jalousie et se hasarde hors de son repaire. Dénoncé, arrêté, il se suicide derrière les grilles qui ferment le port tandis que s'éloigne le bateau emmenant la femme fatale.

Thème simple, qui arrive pourtant à combiner une histoire policière, une histoire d'amour et l'étude du milieu choisi. Du prologue, chef-d'œuvre de montage, où la Casbah est évoquée en touches précises à partir du bureau du commissaire, à la descente de Pépé vers Alger et la mort, le récit file bon train. Quelques morceaux sont restés célèbres à juste titre : l'exécution de l'indicateur, gras et suant la peur, abattu par sa victime que l'on soutient, tandis qu'éclate soudain la musique du piano mécanique ; la belle scène où Fréhel, vieille chanteuse échouée dans la Casbah, écoute un disque, un de ses anciens succès, puis chante, accompagnant sa propre voix ; la correction que Gabin administre à Dalio, remarquable dans un court rôle de petit mouchard ; Pépé chantant sa joie sur les toits en terrasses qui dominent la ville. Le dialogue de Jeanson, pour abondant et facile qu'il soit, eut sa part de succès : on cita comme modèle du genre la scène où Gabin et Mireille Balin bercent leur nostalgie de Paris, évoquent le métro, s'y embarquent par la pensée, lui, aux faubourgs, elle,

aux Champs-Élysées, et, remontant tous deux les stations, se retrouvent ensemble Place Blanche. Ce qui correspond bien à une certaine poésie à fleur de peau de l'époque.

Le type du policier indigène, composé et nuancé par Lucas Gridoux, la déchirante Inès de Line Noro, les deux suivants de Gabin, l'homme au bilboquet (Gaston Modot) et le petit blond qui sourit toujours (Roger Legris), Charpin en indicateur, contribuent au pittoresque vigoureux du film. Dans un tout petit rôle, on aperçoit Renée Carl, qui fut l'une des grandes interprètes de Feuillade.

Il semble que ce soit le public qui ait imposé **Pépé le Moko**. La critique, par la plume de Nino Frank, fut moins enthousiaste : « Pourquoi cela n'est-il pas bouleversant ? Eh bien, parce qu'on ne bouleverse jamais avec des scénarios de ce genre, mélange de factice et de banalité, collection de faits sans consistance, de couleur locale et de personnages conventionnels... Par-ci, par-là, on a essayé de mettre du clair-obscur, si je puis dire, de nuancer les faits et les personnages, mais on n'a pas été bien loin. »

Pourtant **Pépé** appartient désormais à la mythologie du cinéma.

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS (1956).

Jean Gabin, sous le nom de Chatelin, dirige avec autorité un restaurant des Halles. Les tempes argentées et l'embonpoint naissant, il considère, olympien, le personnel qui s'affaire et les clients qui s'agitent. Le drame nait à l'arrivée d'une jeune personne fort touchante dont le visage d'ange masque une diabolique créature. Une machination préparée par Gabrielle, l'ex-femme de Cha-

telin, conduit le restaurateur à épouser Catherine, en réalité fille de Gabrielle. Un beau garçon traverse l'histoire. Catherine qui d'abord l'a repoussé, lui propose de supprimer le mari gênant. Gérard refuse, c'est lui qui est tué. Finalement, Catherine périra d'horrible façon. La restauration l'a échappé belle.

On peut plaisanter un scénario qui accumule un tel échantillonnage de turpitudes et dévoile une inquiétante galerie de portraits, depuis la mère, terrifiante araignée qui, de son lit, tisse sa toile et ourdit ses plans, jusqu'à la vieille aubergiste, belle-mère peu commode qui tue ses poulets à grands coups de fouet. On flagelle dans une séquence ; à la fin, un chien furieux égorge une femme, l'histoire s'engluie peu à peu dans la boue et le sang, mais le récit est toujours supérieurement mené et l'accumulation de détails outranciers opposés à des décors réalistes finit par déboucher sur une sorte de baroque savoureux. Mieux, on finit par admettre cette histoire insoutenable. Le comportement bonasse de Chatelin équilibre le comportement de détraquée de Gabrielle : l'un et l'autre se répondent et se complètent et font avaler la gageure d'une femme mariant sa fille à son ex-mari. La reconstitution des Halles est d'une grande habileté, elle plante un décor précis, observé avec une espèce de sècheresse, de froideur objective, comme un constat.

Du Zola sans lyrisme. La poésie de l'ignoble ne vient qu'ensuite.

L'HOMME A L'IMPERMEABLE (1956).

L'histoire s'appela au départ « Fugue pour clarinette » : un petit musicien redevient célibataire pour peu de temps, sa femme étant obligée de s'absenter. Le démon de midi

souffle et le clarinettiste fait connaissance d'une capiteuse créature. Celle-ci est assassinée, ce qui provoque toute une série de réactions en chaîne, allant du meurtre au chantage. Le clarinettiste essaie de se tirer d'affaire avant le retour de son épouse. C'est une course contre la montre qu'il finit par gagner de justesse. La parenthèse dans cette vie calme se ferme lorsque la bonne ménagère reprend possession de son appartement. Les gros ennuis estompés, le bonhomme évoquera ses aventures avec nostalgie.

Ce n'est pas un film passionnant, on s'aperçoit un peu trop du métier du réalisateur, mais on retrouve sa marque dans la scène de la maison de passe qui, par son décor et l'angle des prises de vues, tranche nettement sur l'ensemble où se débattent des acteurs plus consciencieux qu'inspirés.

MARIE-OCTOBRE (1958).

Dans **La corde**, Hitchcock raconte ce qui se passe aussitôt après un crime, l'action se confondant avec le temps du film. Tout se consomme et se dénoue en 90 minutes et un décor. Duvivier eut l'idée de reprendre cette donnée et, pour la défendre, choisit onze comédiens éprouvés et, malheureusement, trop typés. Il les groupa dans une somptueuse résidence et les observa.

Marie-Hélène Dumoulin s'est appelée dans la Résistance Marie-October. Son ami d'alors, chef de réseau, a été trahi, il est mort. Marie-October trouve un prétexte pour réunir les membres du réseau dans le château qui les abrita pendant la guerre. A l'issue du repas elle pose le problème : « Un traître est parmi nous. Il faut le démasquer. » On imagine les affrontements et les heurts

qui résultent de cette affirmation. On les imagine un peu trop, les acteurs étant très connus et utilisés dans leurs emplois habituels. Qu'attendre de neuf de Roquevert en percepteur, de Lino Ventura en patron de cabaret, de Paul Meurisse en industriel sentencieux? Chacun joue sa scène, puisque tous ont des raisons d'être suspects et, à tour de rôle, Danielle Darrieux les interroge avec la même angoisse palpitante. C'est d'une mécanique parfaite et d'une sensibilité de mécanique. Pas ennuyeux, puisque, par le calcul des probabilités, on peut deviner qui est le Judas. Pour rester dans la tradition, c'est, bien sûr, le plus sympathique : « un petit homme très gentil et très doux », Serge Reggiani, qui bénéficie de deux scènes de théâtre, bien faites, où coulent ses larmes et montent ses cris. Le film terminé, il faut reconnaître que, comme au Grand Siècle, la règle des trois unités a été respectée. Un spectacle très digestif.

LA CHAMBRE ARDENTE (1961).

CHAIR DE POULE (1963).

DIABOLIQUEMENT VOTRE (1967).

Des trois sujets qui inspirèrent ses derniers films à Duvivier, le premier est le plus original, le second le plus fort, le troisième le plus attrayant. Si le décor et les couleurs de **Diaboliquement vôtre** sont ravissants, l'histoire banale aurait pu montrer de moins grosses ficelles. Alain Delon y joue de façon convaincante le rôle d'un amnésique, qu'une femme machiavélique soumet à un lavage de cerveau. Christiane a tué son mari pour vivre

avec son amant, le jeune amnésique sera donc convaincu d'être le disparu, et, acculé à la folie et au suicide, fera mourir le mort une seconde fois. Tout finit mal car un valet chinois se mêle à l'aventure et la fait dérailler. L'insolite présence de cet asiatique a ému Georges de Coulteray dans « Positif » : « Le costume, maoïste mais noir, sans doute par un subtil défi d'anarchie morale, une déférence glacée en surface mais aux profondeurs brûlante, tout annonçait des amours non pas suivant mon goût, qui irait plutôt à l'inverse, mais selon mon cœur. Lorsqu'on apercevait encore Peter Mosbacher, qui joue le rôle du valet, nettoyer amoureusement les escarpins de sa maîtresse, tailler des robes sur un mannequin à ses mesures, coudre délicatement sa lingerie la plus intime ou bien encore laver et étendre des slips multicolores, on ne pouvait manquer d'être édifié et d'autant plus captivé que la beauté fragile et perverse de Senta Berger était tout à l'opposé de la stature prêtée trop habituellement à la « dominatrice ».

Insolite aussi, et non dépourvue d'humour, **La chambre ardente** trouve son titre dans le souvenir de la chambre de justice instituée par Louis XIV, qui condamna au bûcher la Marquise de Brinvilliers. Or, le fantôme de la marquise semble avoir une influence maléfique sur une de ses descendantes : Marie Daubray, et l'incite à empoisonner Desgrez, son beau-père, qui est le propre descendant du policier qui livra la Brinvilliers. De nombreuses péripéties jaillissent de ce curieux scénario où se rencontrent un médecin un peu fou, un jeune avocat, une infirmière, et que parsèment un enterrement cocasse, au rythme des valse de Strauss et de la « Marche militaire » de Schubert, une séance d'exorcisme et une strangulation. C'est dire que l'on ne reprend pas haleine. Dans le rôle du moribond, Duvallès qui joua tant de vaudevilles au Palais Royal et tant de farces militaires avant 1940 fait une amusante apparition. **La chambre**

ardente, d'une qualité supérieure à celle de la production courante, n'eut pas de succès. Les références historiques au cinéma rebutent sans doute une grosse partie du public.

Il y a dans **Chair de poule** une belle scène de paroxysme, comme les aimait Duvivier, celle où Robert Hossein jette à la figure de celui qui va le dénoncer une bassine d'huile bouillante. A la fin aussi, une auto folle va défoncer un poste d'essence, provoquant une catastrophe, et puis des bagarres et des assassinats en grand nombre. Le scénario évoque de très loin **Ossessione** ou plus exactement **Le dernier tournant** de Chenal, au moins par le décor et l'atmosphère. Il offre au spectateur la vision d'un véritable panier de crabes : Daniel a volé et tué, il est condamné au bagne. Il s'évade et trouve refuge dans une station-service de la Haute-Provence où vivent Thomas et sa très jeune femme Maria. Cupide, Maria force, par le chantage, Daniel à cambrioler le coffre de Thomas. Thomas survient, il est abattu, puis son neveu est tué. L'ancien complice de Daniel, Paul, s'en mêle et finit par supprimer Maria. A la fin Daniel et Paul s'affrontent dans une lutte mortelle. C'est le même grouillement monstrueux que dans **Le temps des assassins**, filmé avec la même netteté, le même détachement, la même objectivité. De sales insectes vus à la loupe et, là aussi, le roman-feuilleton bourré de poncifs arrive à empoigner le spectateur, en dépit de Jean Sorel, imposé par le producteur Hakim, et véritable point noir du film.



Robert Lynen dans LE PETIT ROI.

Albert Préjean dans LE PAQUEBOT TENACITY.





Jean Gabin dans MARIA CHAPDELAINE...

et dans GOLGOTHA.



Charles Vanel dans LA BELLE EQUIPE.

Charles Goldblatt (Dorat) et Julien Duvivier pendant le tournage
du GOLEM.





Harry Baur dans LE GOLEM.

LES PETITES HISTOIRES FONT LES GRANDS FILMS

UN CARNET DE BAL (1937).

Une jeune femme, Marie Bell, vient de perdre son mari. Sur le point de quitter sa somptueuse propriété au bord du lac de Garde, elle retrouve par hasard le carnet de bal de sa jeunesse. La célèbre « Valse grise » écrite par Maurice Jaubert s'élève, des visions tournoyantes se précisent, le bal romantique surgit du passé. Mais que sont devenus les huit prétendants qui, alors, lui murmuraient des mots tendres dont l'écho résonne encore ? Poussée par un ami, Marie Bell part à la quête du bonheur perdu.

L'ouverture du film joue sur la magnificence des sites, sur le hiératisme de Marie Bell, sur un certain climat funéraire, ouaté, cendré, qu'Henri Fescourt a analysé dans « La foi et les montagnes » : « Une lumière endeuillée s'étend sur le paysage. Pas de vent, aucune branche ne bouge, aucun oiseau ne chante. Les âmes et les choses baignent dans une paix grave. On entend seulement le bruit des pas des deux promeneurs sur le gravier du sol et leurs voix. Le regard que la femme projette vers l'avenir est fait de son passé. Elle va partir à la recherche de ses 16 ans... »

La première visite nous mène dans l'appartement de Françoise Rosay, bourgeoise aisée, devenue folle à la mort de son fils qui s'est suicidé lors du mariage de Marie Bell. Dans la grande maison, elle espère toujours son retour, elle l'attend inlassablement. La

scène est longue, pénible, monotone : l'émotion qui pourrait s'en dégager est détruite par le jeu tout en virtuosité de Françoise Rosay qui accentue les échappées vers le mélodrame. Discrète et efficace, Gabrielle Fontan en servante fidèle et compatissante met heureusement une touche d'humanité dans ce Conservatoire d'Art Dramatique.

La verve d'Henri Jeanson et le talent singulier de son interprète font une réussite de l'épisode suivant. L'ex-avocat Louis Jovet, radié du barreau, dirige une boîte de nuit en même temps qu'il surveille une bande de gangsters. Sa connaissance approfondie du Droit permet d'éviter bien des ennuis. La rencontre avec Marie Bell produit des effets étonnants : c'est la scène fameuse où Jovet murmure les vers de Verlaine qu'il disait autrefois à la femme aimée.

La romance qui s'ébauche à demi est brutalement interrompue par la police. Marie Bell n'a plus qu'à s'enfuir et à oublier le « colloque sentimental ». Le sarcasme et l'amertume, le croquis délié d'un taré sympathique — Jovet désinvolte et fatigué — mettent au premier rang un sketch bref, incisif, qui va à l'essentiel en ne s'attardant jamais.

La scène suivante, écrite par Jean Sarmant, se déroule dans l'ombre d'une cathédrale. Harry Baur, par désespoir d'amour, est entré dans les ordres. Dominicain, il joue de l'orgue, environné par les Petits Chanteurs à la Croix de Bois. Il y a beaucoup d'intentions poétiques là-dedans, il y en a trop, la trame s'étire complaisamment, le dialogue bien léché se répète avec redondance et Harry Baur en fait un peu trop : on l'admire sans être ému.

La petite histoire alpestre qui suit tombe dans l'insignifiance. Confrontée dans les neiges éternelles avec Pierre-Richard Wilm, Marie Bell comprend vite que le guide l'a oubliée. Seule, la montagne compte pour lui désormais, c'est elle qui le gardera.

L'épisode Raimu est plus curieux et plus riche. Il propose en un rapide éventail toutes les ressources de l'interprète et, très vite, passe du gros comique à l'attendrissement, de la fureur au pathétique. Raimu vieillissant est le maire d'une petite ville du Midi. Le matin même de l'arrivée de Marie Bell, il doit épouser sa bonne. Or, son fils adoptif, un chenapan, a surpris l'évocation nostalgique du fameux bal. Il essaie de faire chanter son père qui réagit vigoureusement et le rosse à coups de fouet, puis, frémissant et soufflant, le maire procède lui-même à son mariage car l'adjoint, trop ému, s'embrouille dans les formules. La partie comique est lourde et mal servie par Milly Mathis en mariée de vaudeville et par Génin qui tâtillonne et bredouille à l'excès. En revanche, la scène où, dans l'écurie, sous les pattes des chevaux, Raimu corrige son fils, peut figurer dans l'anthologie de la violence chez Duvivier, qui s'en souviendra et la reprendra en 1955 dans **Le temps des assassins**.

Le sketch suivant constitue le « clou » du film. Pierre Blanchar, de dégringolade en dégringolade, n'est plus qu'un médecin marron, un avorteur. Une goutte de pus lui a fait perdre un œil, l'épilepsie ramenée des colonies le secoue. Il habite un appartement sinistre, ébranlé par le fracas d'une grue dont l'ombre glisse sans trêve derrière les fenêtres. Sur le moment, il prend Marie Bell pour une de ses clientes habituelles, ne l'écoute pas, sort ses instruments qu'il flambe. Il reconnaît tout à coup son amour de jeunesse, se confesse plein de honte et, devant la pitié de la jeune femme, envisage de refaire sa vie.

Pour son malheur, il est acoquiné avec une abominable créature, ancienne théâtreuse, dont Sylvie grave la silhouette au vitriol. Au cours du repas qui les réunit, des paroles atroces s'échangent, une crise terrasse Blanchar, Sylvie en profite pour jeter Marie Bell à la

porte. Blanchard, abandonné, revient à lui, verrouille la pièce, charge un revolver, traque Sylvie comme un rat et l'abat tandis que la grue secoue la maison et couvre les cris de la femme. La composition de Blanchard servie par les défauts habituels de l'acteur (regards hallucinés, emphase vocale) le cadrage oblique de toute la séquence (procédé remarquablement en situation ici), la caméra aux aguets qui épie et démasque les détails les plus révélateurs de cette déchéance, les effets sonores qui aboutissent à un crescendo insupportable, et, de nouveau, une brièveté et une concision dignes des meilleurs films américains donnent à toute la scène son efficacité, intacte aujourd'hui encore.

Après quoi l'on trouve Fernandel, établi coiffeur, père de famille nombreuse et toujours amateur de tours de cartes. Il propose à Marie Bell de se rendre à ce bal dont le souvenir la hante : il existe toujours et, chaque année, s'illumine à la même date. Le seuil franchi, la désillusion est amère. Ni lustres de cristal, ni rideaux vaporeux, ni valses en crinoline. Une salle banale, des guirlandes de papier, quelques couples sans grâce, mais dans un coin, timide et émerveillée, une jeune fille sourit à son premier bal.

Marie Bell, à la fois revenue de ses illusions et mal remise de ses émotions, adoptera finalement le fils de son dernier danseur, qui, ruiné, vient de mourir.

En dépit de ses défauts qui tiennent à la fois de la conception même de l'œuvre et des partis pris de Duvivier, le film garde un charme un peu éventé, accru par la nostalgie d'une époque disparue. On oublie le faux bon rôle de Marie Bell, qui, en huit robes de soirée, est condamnée à écouter et regarder les prouesses de ses partenaires. L'échantillonnage des visites, prétexte à des numéros d'acteurs, est d'un arbitraire qui frôle l'incohérence. Le pessimisme du metteur en scène est à son affaire : une mort naturelle en coulisse, deux suicides

qu'on évoque, une démente, un épileptique, un père qu'on bafoue, un petit commerçant embourgeoisé et sans espoir, un guide voué aux avalanches, un assassinat, un dominicain, la mesure est comble. Émergeant avec autorité de ces ténèbres, Duvivier s'affirma grand directeur d'acteurs, ce qui décida en partie de son contrat avec la MGM. Il avait su d'autre part jouer magistralement avec les accessoires les plus artificiels, et, par la magie de ses images et avec l'aide précieuse de la partition de Jaubert, créer ce climat onirique qui règne d'un bout à l'autre du film, où l'on se demande à la fin si Marie Bell n'a pas fait un mauvais rêve pour s'être ainsi promenée, muette et troublée, chez tant de personnes inquiétantes et bavardes.

LYDIA (1941).

On a souvent écrit que **Lydia** n'était qu'un remake de **Carnet de bal** : seul, le point de départ est le même. Lydia, riche héritière, retrouve fortuitement quatre anciens soupirants et revit le passé avec eux. Mais c'est toute sa vie qui se déroule alors avec l'évocation du vieux Boston, rigide et fermé, le départ pour Cuba des soldats de la guerre hispano-américaine en 1898, la fondation d'une maison pour enfants aveugles et les rencontres successives et fugitives qu'elle a eues avec un docteur, le propriétaire d'un cabaret, un pianiste frappé de cécité et un jeune et riche bourgeois. Tout cela s'entremêle, se noue, se dénoue de façon assez prévisible, sans grande chaleur et avec beaucoup de savoir-faire et de distinction. L'Autrichien Hans Jaray qui avait beaucoup ému en Schubert dans **Symphonie inachevée**, joue sans éclat le pianiste, les costumes ont été dessinés par Marcel Vertès. La sortie en France, après la Libération, fut un échec.

TALES OF MANHATTAN (SIX DESTINS) (1942).

Un habit de soirée sert cette fois de liaison entre les multiples sketches. Il passe successivement sur les épaules d'un acteur (Charles Boyer) d'un chef d'orchestre (Charles Laughton), d'un type tombé dans la débîne (E.-G. Robinson). Une charmante fille (Ginger Rogers) le voit sur les épaules de son fiancé et il termine sa carrière chez les nègres comme épouvantail au milieu d'un pré, tandis que chante Paul Robeson. Si l'Amérique apprécia fort la mise en valeur de ces noms célèbres, la France reprocha au film sa banalité et sa fragilité, rappelant bien entendu que le défaut de l'œuvre de Duvivier était son disparate. Mais on peut voir dans **Six destins**, six adaptations irréprochables de sujets américains tournés avec brio par un Français (film social, film sur les Noirs, comédie à la Mac Carey, etc.). En tous cas, l'unanimité se fit sur la présence de Charles Laughton, chef d'orchestre malchanceux et éperdu, qui, dirigeant pour la première fois dans une salle comble, fait craquer l'habit trop étroit qu'il avait loué.

FLESH AND FANTASY (OBSESSIONS) (1943).

Une jeune fille laide se pare d'un masque pour conquérir celui qu'elle aime. Le masque la rend tout à coup ravissante et désirable.

On prédit à un homme posé, arrivé et de grande moralité qu'il deviendra un assassin. La prédiction se réalise.

Un acrobate rêve qu'il va se tuer parce qu'une femme

crie en regardant son numéro. Il rencontre vraiment cette femme, renonce à travailler. Se ressaisissant peu à peu, il rêve cette fois que la femme est une voleuse : il la rejoint pourtant.

En 1946, on compara ce film à la production britannique : **Au cœur de la nuit**, fort goûtée alors, pour souligner combien les trois histoires américaines étaient lourdes, présentées sans ingéniosité et mal mises en valeur, à l'exception du second sketch puissamment conduit par E.-G. Robinson. A la fin d'un article assez sévère paru dans « L'Ecran français », Jean Vidal terminait par des éloges inattendus : « On ne s'ennuie pas à **Obsession**. Le rythme du film est rapide, les rebondissements assez adroitement menés pour ne pas vous laisser le temps de vous demander si toutes ces histoires sont très originales. Et les acteurs sont excellents. »

Après cela, on a envie de revoir cette bande que Duvivier préférait parmi celles tournées à Hollywood.

SOUS LE CIEL DE PARIS (1950).

« Le jour se lève lentement sur Paris encore endormi. Comme chaque matin vont s'éveiller dans la grande ville des êtres qui, plus directement que d'autres, se trouveront mêlés à certains événements de la journée. Ils ne s'en doutent pas encore, mais le destin les a déjà marqués de sa griffe. » Choisisant ainsi le point de départ de son scénario, Duvivier s'est peut-être rappelé un film anglais tourné en 1934 par Victor Saville : **Vendredi 13**, où à partir d'un accident d'autobus, on remontait dans le temps pour reconstituer les coïncidences qui aboutissaient à la mort ou au sursis de certains des voyageurs. De la même façon, et sans qu'aucune grande

vedette encombre la distribution, on suit ici la journée d'une demi-douzaine de personnages.

Mathias, sculpteur névrosé ; Georges, externe de chirurgie, candidat au concours que le trac paralyse ; Marie-Thérèse sa fiancée, qui pose pour des photos de mode ; son amie Denise débarquant à Paris avec l'appétit d'une jeune provinciale qui veut arriver ; le père Hermenault, ouvrier en grève, qui s'apprête à fêter ses noces d'argent ; Armand, jeune peintre amoureux de Denise ; Mlle Perrier, qui cherche du lait pour nourrir ses innombrables amis les chats ; la petite Colette, heureuse de jouer avec son ami Pirate... Tous ces fils vont se croiser, se réunir, se casser, s'interrompre, sans jamais s'embrouiller. Denise gagnera le gros lot et sera assassinée par le sculpteur, Hermenault recevra un coup de revolver et sera sauvé par Georges, recalé pourtant à son concours, Colette croisera la route de Mathias, Mlle Perrier battra le pavé inlassablement, et, à la fin, le soir tombant ramènera chez lui le pêcheur à la ligne qu'on avait vu partir au petit matin.

Mieux qu'une suite de scènes kaléidoscopiques, le film constitue un hommage vibrant et convaincant au charme de Paris. Pour l'exalter, Duvivier a eu soin de rechercher des paysages qui s'éloignent des vues traditionnelles : séquences de la Halle aux vins, du quai de Bercy. Il est revenu à la poésie de la banlieue, discret rappel de **La belle équipe**, et a trouvé la poésie tout court à certaines rencontres de son histoire unanimiste. L'invraisemblance lui fut reprochée : cette accumulation de destinées hors série étouffait par sa richesse les vertus dramatiques du film et s'asphyxiait elle-même dans le court espace de 24 heures.

Claude Mauriac répondit à l'objection : « Les censeurs de **Sous le ciel de Paris** ignorent la nature même de l'œuvre d'art, qui est de lier en gerbe les moissons du hasard... Rien n'empêche un artiste de suivre deux

existences qui s'ignorent, et d'autres encore, vouées, parallèlement, à mourir ou à vivre l'une par l'autre. Connaissant le point où se rejoignent ces fils tenus du destin, Duvivier, avant de commencer son récit, démonte la machinerie compliquée de la mort ou de l'amour. C'est-à-dire qu'il remonte le temps et s'arrête en un certain point à partir duquel il choisit de commencer sa narration (ici le lever du jour) : c'est le cas où jamais de dire qu'il n'aura plus qu'à suivre le fil. Refuser son postulat, c'est se priver de belles émotions, car à peine l'avons-nous accepté que nous ne pouvons qu'en croire nos oreilles et nos yeux. Postulat qui est inconcevable pour l'homme enchaîné au temps, mais non pour l'artiste, libre créateur qui ne doit de comptes à personne. »

La faveur du public s'attache aussi au film par le truchement d'une chanson qui fut célèbre, par l'impressionnante séquence de l'opération à cœur ouvert, enfin par la descente de la Seine des deux enfants glissant en barque. Ce fut, dans la série des films à sketches, la production la plus ambitieuse et cependant la plus réussie.

LE DIABLE ET LES DIX COMMANDEMENTS (1962).

Il y a un très joli moment dans **Le Diable** : la séquence pré-générique où, dans un paysage de beffroi et de canaux, une théorie de nonnes à bicyclettes, cornettes au vent, regagne le couvent dans le tintement des carillons. Le film prend ensuite son cours avec le meneur de jeu, le père Chambard — alias Michel Simon — qui terrorise et choque les sœurs par ses jurons. L'évêque, de passage à la communauté, pardonnera au père Chambard si celui-ci arrive à lui réciter les Dix Commandements. De cet exercice de mémoire naissent cinq

historiettes dont la plus drôle met en scène deux voleurs — Brialy, De Funès — qui se disputent une précieuse valise, mais se heurtent au Diable qui brouille les cartes et sème la confusion ; la plus pathétique confronte Alain Delon, écoeuré par ses parents adoptifs, et sa véritable mère, Danielle Darrieux, actrice comblée ; la plus originale envoie Fernandel chez des paysans pauvres et vieux. La grand-mère agonise. Le grand-père cultive sa fainéantise et joue les paralysés. Or, Fernandel, c'est Dieu. La grand-mère, point trop émerveillée, exige des preuves de son existence. Dieu remet le grand-père sur ses jambes. La vieille meurt ravie, et, au détour du chemin, Fernandel est récupéré par les infirmiers d'un hôpital psychiatrique. Une petite comédie de boulevard autour d'un collier, la vengeance du séminariste Aznavour sont d'une inspiration plus médiocre. Le film est amusant, bien fait, Michel Simon est toujours épique, mais toutes ces fantaisies sont d'un intérêt relatif et tous les personnages ne sont que des pantins : on est loin de l'accent de **Carnet de bal**.

DU COTE DE SAINT-SULPICE

LA TRAGÉDIE DE LOURDES (1923).

L'AGONIE DE JERUSALEM (1926).

« C'est beau ! C'est très beau ! et je dis honneur à ceux qui ont conçu ce film ! honneur à ceux qui l'ont réalisé ! » (Monseigneur Dubois, archevêque de Paris).

La tragédie de Lourdes s'est aussi appelé **Credo**. Au sein de péripéties fort touffues suscitées par un faux prophète du nom de Jean Elie, le bon docteur Leverrier voit son athéisme fondre comme neige au soleil tant il est frappé par un miracle dont bénéficie une personne qui le touche de près. La carrière du film fut, elle aussi, miraculeuse. Le public pour lequel il était destiné se pressa pour contempler la vie mystique, l'adoration des foules, les prières des malades. Le réalisateur faisant bonne mesure avait même introduit une apparition de Jésus entouré de ses apôtres, et il avait semé le trouble et l'effroi dans les cœurs à chacune des apparitions de l'inférieur Jean-Elie. Le critique de « Cinémagazine » faisait la part des choses et déclarait à la sortie de **Credo** : « C'est un film de propagande pour Lourdes et je reconnais que les moyens employés, pour si directs qu'ils soient, peuvent avoir une action sur certains

esprits. Si pourtant le film avait été meilleur, son influence aurait pu être considérable. Mais le scénario manque d'originalité et de force. Les décors sont ingénieux et ne manquent pas d'ampleur. L'interprétation est inégale. Henry Krauss est fort remarquable, mais — est-ce la faute de la lumière ou du maquillage — il paraît noir à l'écran ? En résumé un film de conception faible et de technique fort inégale. Il sera mieux à sa place dans les patronages que partout ailleurs. » (C'est d'ailleurs à quoi il était destiné).

Deux ans plus tard, Duvivier récidiva avec **L'Agonie de Jérusalem**. Le mieux est de recopier l'argument publicitaire fourni alors par la maison Vandal et Delac qui insistait sur le tournage effectué en partie à Jérusalem pendant les cérémonies de la Semaine Sainte :

« Marc Verdier, un catholique fervent, habite une petite villa à proximité de Jérusalem en compagnie de sa femme, de son frère Septime et d'Alice Leroy, une jeune orpheline qu'il a recueillie et qui aime secrètement son fils Jean-Louis. Ce dernier est à Paris depuis cinq ans pour parfaire ses études. A l'insu de ses parents, il adhère au mouvement anarchiste, dont il devient en peu de temps l'un des chefs sous le nom de Sirias. Ses parents n'en savent rien, jusqu'au jour où Larsac, un individu sans scrupule surprend le secret. Le misérable courtise Alice et, voyant ses avances repoussées, il n'hésite pas à dévoiler à ses protecteurs ce qu'est devenu leur fils. On juge de la consternation qui s'empare des pauvres gens. Marc Verdier décide d'aller à Paris et de ramener l'égaré au bercail.

« Le malheureux retrouve son fils dans une réunion publique où il tient des propos révoltants. En reconnaissant son père, Sirias se trouble et perd contenance. Il en résulte une bagarre au cours de laquelle l'anarchiste, brutalement frappé, perd la vue. Marc Verdier, désolé, emmène avec lui son fils en Palestine. L'enfant prodigue

reviendra-t-il à de meilleurs sentiments sous les soins vigilants de ses parents et d'Alice ? Parviendra-t-il à recouvrer la vue ? Larsac ne cherchera-t-il pas à se venger ?

« La suite de l'action le montrera aux spectateurs. Elle abonde en épisodes poignants, habilement amenés et se déroule au milieu des décors bibliques de la Palestine. Bethléem, Genésareth, Jérusalem, le Jardin de Gethsemani. Des évocations de la vie et de la Passion du Christ sont heureusement intercalées au milieu du scénario moderne et la vision de la vallée de Josaphat et du Jugement Dernier impressionne au plus haut point. Il en est de même de la réunion publique où Verdier retrouve son fils, et de tant d'autres scènes qu'il nous faudrait citer et qui ont été traitées avec une science rarement égalée. »

La trilogie aurait dû se fermer avec « Jésus l'humanitaire ». Les scènes de réunions publiques déplurent sans doute au public dévot qu'on attirait ; l'échec de **L'Agonie de Jérusalem** coupa court à toute nouvelle tentative, il n'y eut pas de volet supplémentaire. Les patronages durent se contenter d'un simple diptyque.

L'ABBE CONSTANTIN (1925).

Dans cette adaptation il y a plus de bonhomie et de fraîcheur, qualités vieillotées qui parfument encore légèrement le roman de Ludovic Halévy, lequel écrivait d'ordinaire avec plus de mordant et de causticité. On peut essayer d'y trouver le reflet d'une époque, avec ce qu'elle comporte de conventions et de préjugés. Duvivier se laissa guider par les amours chastes du neveu de l'abbé et de Bettina Scott, à peine altérées par la mauvaise réputation de la jeune miss et par la rivalité qui surgit entre le bel

officier et un de ses amis d'enfance. Le bon curé débrouille les intrigues, déjoue les perfidies et répand les bénédictions sur ses ouailles. Moins ambitieux que les films précédents, son succès fut plus durable.

LA DIVINE CROISIÈRE (1928).

Un hobereau qui est également armateur envoie de sang-froid un de ses navires au naufrage. A cause de l'alcool dont la cale est pleine, l'équipage se mutine : un matelot loyal est jeté par dessus bord. Sous l'impulsion de la veuve, son corps retrouvé déclenche une émeute dans laquelle le hobereau pense périr. La fille de celui-ci restaure l'église et, particulièrement, un tableau figurant la Vierge. Le tableau s'anime et lui confie que tout espoir n'est pas perdu. Un bateau est frété. Mais le village pleure l'équipage disparu ; tout le monde finit par se retrouver dans une île à la faveur d'un incendie allumé par le méchant de l'histoire qui meurt enlisé. Les équipages rentrent au port alors que le Grand Pardon déroule sa procession. D'un tel film on peut retenir la scène du sac et de l'incendie du château, qui est un bon morceau, l'interprétation forte de Thomy Bourdelle, celle, consciencieuse, de Line Noro qui, pour sa première apparition à l'écran n'évite pas le mélo. Duvivier, qui allait beaucoup au cinéma, avait dû étudier les films soviétiques : les flashes sur les têtes de Bretons et Bretonnes, burinées, ridées, tannées le donnent à penser.

LA VIE MIRACULEUSE DE THERÈSE MARTIN (1929).

Le pèlerinage intérieur de Thérèse Martin a fait l'objet de diverses adaptations en France, les unes et les autres essayant de doubler l'intérêt dramatique en contant

parallèlement au destin de la sainte, soit la vie d'une de ses amies d'enfance, soit le procès en béatification à Rome. Seul Duvivier se borna à la simple évocation de Sœur Thérèse. Charles Ford dans « Le Cinéma au service de la Foi » rappelle que : « On lui reprocha l'abus de surimpressions dans la première partie de l'œuvre, tout en reconnaissant la qualité de quelques scènes remarquables : la prise de voile, la quinte de toux pendant les matines et la mort de Thérèse. » Les interprètes avaient voulu garder l'anonymat. Simone Bourday qui joue Thérèse se fit par la suite une spécialité de personnages naïfs et doux, jusqu'à sa mort en pleine jeunesse, et François Viguier (le Malin), André Marnay (le père) eurent l'un et l'autre des carrières bien remplies tant au muet qu'au parlant.

GOLGOTHA (1935).

Une caricature parut dans « Pour vous » à la sortie du film. Un gosse devant un cinéma qui affiche **Golgotha**. Une brave femme l'interpelle : « C'est comme ça que tu prépares ta première communion, tu ne vas pas au catéchisme ? » « Mais si ma tante, j'en sors ». On ne saurait mieux dire à propos de ce grand spectacle qui développe ce passage de « L'Évangile selon saint Mathieu » : « En ce temps-là Jésus dit à ses disciples : « Vous savez qu'on fera la Pâques dans deux jours et que le Fils de l'Homme sera livré pour être crucifié. » Les soins les plus grands entourèrent l'élaboration de **Golgotha**. Le chanoine Raymond, auteur du scénario et des répliques — toutes empruntées aux textes sacrés — avait sévèrement minuté la durée du tournage : « Le 16 septembre 1934 devait être donné le premier tour de manivelle. Il fallait que le montage fût terminé le

15 novembre afin que Jacques Ibert puisse effectuer la synchronisation musicale. L'exactitude proverbiale de Duvivier joua en sa faveur et il fut choisi parce qu'il mènerait le film en grand artiste et en adroit industriel. » On écarta Jérusalem comme lieu de tournage car « Jérusalem est actuellement différent du Jérusalem d'autrefois, il y a en Algérie des sites très palestiniens et on peut y trouver la figuration nécessaire. » Le film abonde, en effet, en savants mouvements de foule, de la procession des Rameaux à la montée au Calvaire, et la caméra d'une mobilité extrême, dirigée à l'américaine, maîtrise de façon harmonieuse ces courants, ces remous du peuple. Le drame sacré demeure très extérieur, montre relativement peu Jésus (on chercha en vain un anonyme, finalement Robert Le Vigan donna de la figure du Christ une image toute de douceur et de douleur — ce qui était méritoire de la part de cet exalté) — mais se reflète dans le comportement des comparses : Romains, grands prêtres, sanhédrins, etc. Le travail est constamment intelligent et curieusement détaché. Il offre au plaisir des yeux une succession de gravures traitées dans le style désuet et non sans charme de Ary Scheffer, coupées de fortes scènes, celle d'Hérode par exemple, campé avec une virtuosité parfaite par Harry Baur, celle de la flagellation traitée allusivement et le final grandiose du Calvaire où le ciel se déchire et où la terre s'entrouvre, tandis que la partition de Jacques Ibert « après s'être servie d'hymnes chrétiennes, de chants de la liturgie grégorienne, d'airs populaires orientaux et de cantiques juifs finit dans une superbe progression, sur de prestigieuses et formidables variations sur le Dies Irae... » (Henry Malesherbes).

Les interprètes de Caïphe et d'Anne, Granval et Bacqué, étaient comparés le premier à un Rembrandt, le second à Léonard de Vinci ou Jules II. Seule la présence de Gabin en Pilate déplut : encore, l'acteur avait-il dû

céder aux sollicitations de Duvivier. Le fait de jouer en costume l'épouvantait, il essaya de faire de Pilate « une sorte de militaire créé diplomate par Rome, ni meilleur, ni pire qu'un autre homme, mais dominé avant tout par les responsabilités de sa charge et la crainte de la politique des Césars ». La lecture de la « Vie du Christ » de Papini l'avait aidé, paraît-il, dans cette composition.

Le public de 1934, sans trop relever que la technique éprouvée du metteur en scène allait à l'encontre de la simplicité du récit, sans s'attarder aux allusions politiques semées çà et là, s'effara un peu du climat paroxystique de l'œuvre : « Du bruit, encore du bruit, toujours du bruit ! Cris, tumultes, brouhahas... ». Aujourd'hui l'œuvre reste très agréable à regarder mais il n'y faut chercher aucun prétexte à méditation.

LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO (1951).

LE RETOUR DE DON CAMILLO (1952).

Ces deux roublardes productions obtinrent le triomphe, redorèrent le blason de Duvivier, orientèrent la carrière de Fernandel qui subissait alors une éclipse, pulvérisèrent les records d'affluence, et jouèrent le rôle de gigantesque corne d'abondance. Duvivier eut la sagesse de ne pas succomber à la tentation et laissa à d'autres le soin d'épuiser le filon si bien découvert. Il avait eu le mérite de choisir les petites chroniques de Giovanni Guareschi, de les assembler avec adresse et d'en faire un récit d'une belle continuité dramatique. Les démêlés de Don Camillo et de Peppone se succèdent avec une apparente impartialité et, toujours, le curé

terrasse le communiste, quitte à s'entretenir ensuite de ses scrupules avec le Seigneur, auquel Jean Debucourt apportait l'appui de sa voix onctueuse. Le village italien vit de cette existence trépidante que nombre de comédies transalpines, issues du néo-réalisme, ont vulgarisée.

La conclusion du second de ces films donne parfaitement le ton de ces historiettes. Une fois encore Duvivier peint les désastres d'une inondation. Don Camillo qu'on avait exilé à cause de ses incessantes bagarres avec Peppone est revenu au pays. L'église est inondée. Le curé célèbre cependant la messe avec de l'eau jusqu'à la poitrine. « Le clocher, miné par l'eau, s'écroule en partie. Don Camillo reçoit une pierre sur la tête, tombe dans l'eau et disparaît... Une musique céleste emplît ses oreilles. Il remercie Jésus de le recevoir dans son paradis. Mais une voix familière l'interpelle. C'est Peppone ! Peppone ici ? Alors c'est le Purgatoire ? Don Camillo rouvre les yeux : il se trouve au fond d'une barque, Peppone penché sur lui... « C'est toi qui m'as tiré de l'eau ? demande Don Camillo — « Ce n'est pas ce que j'ai fait de mieux dans ma vie », répond Peppone. Il débarque Don Camillo... Les deux hommes émus se séparent de nouveau... Don Camillo rame seul, dans sa barque, vers le village inondé ; tout en ramant il s'excuse auprès de Jésus de s'être cru dans son paradis. Il soupire de regret. « Ce n'est pas encore le moment de te reposer, mon pauvre Don Camillo » dit Jésus. « Il te reste tellement à faire ! » « A votre disposition, Seigneur », répond Don Camillo. Il crache dans ses mains et tire vigoureusement sur les rames, vers le village illuminé par le soleil revenu.

Que dire ? Interrogé souvent au sujet de toute cette production cléricale, Duvivier répondait chaque fois qu'il s'agissait de commandes. L'habile artisan fournissait, sur

mesure, l'histoire réclamée. On pourrait penser qu'une intention subversive lui dictait à ce propos les scénarios abracadabrants qui servent de supports à ces proclamations de foi, on pouvait noter aussi un détachement constant de ces films, impeccables dans leur technique et d'une confondante sécheresse d'action. En somme, Duvivier connaissait des recettes et, expert au tour de main, les perfectionnait de film en film. Comme au cinéma l'habitude est vraiment une seconde nature et qu'il avait réussi ses premiers devoirs, on le catalogua « réalisateur numéro 1 » de films édifiants, que ce sceptique réalisait chaque fois imperturbablement. Pour en terminer sur ce chapitre, Maurice Bessy rappelle dans un témoignage consacré à son ami, que Duvivier, sur la fin de sa vie, avait accentué son athéisme et que, rédigeant ses dernières volontés, il exigea des obsèques civiles.

LITTERATURE A TOUS LES ECHELONS

LES ROQUEVILLARD (1922).

Du sinistre roman d'Henry Bordeaux où les représentants d'une sévère famille de magistrats se serrent les coudes, font bloc, et détournent par leur rigueur et leur fermeté les orages provoqués par une peccadille de l'un de ses membres, Duvivier tira une adaptation soignée. Un panoramique ouvre le film avec ampleur, puis le pays savoyard apparaît vu d'avion — ce qui était alors plein d'originalité. Lucien Wahl se félicitait dans « Cinéma » que « L'audience en Cour d'Assises soit supprimée et que, pendant la plaidoirie, le défenseur apparût, seul. » Les adresses de mise en scène allègent un peu l'indigeste scénario. Seule l'apparition des ancêtres, dictant sa conduite au chef de famille, en grandiloquentes surimpressions, ne fut pas prise, en dépit de l'interprétation d'un grand acteur du muet : Maxime Desjardins.

LE REFLET DE CLAUDE MERCEUR (1923).

Le livre de Frédéric Boutet est bien oublié aujourd'hui. Il s'agit d'un drame articulé sur une histoire de sosie. La critique du temps relevait beaucoup d'originalité dans

le scénario, des qualités dans la réalisation et la photographie, une interprétation parfaite...

POIL DE CAROTTE (1926).

POIL DE CAROTTE (1932).

En 1931, Duvivier, interrogé sur son film préféré répondit que c'était **Poil de Carotte** : aimant avant tout les films d'atmosphère, il reconnaissait que **Poil de Carotte** en avait les caractéristiques. Sur une adaptation à laquelle Jacques Feyder avait travaillé, il avait découpé l'œuvre de Jules Renard, puis avait rassemblé en mosaïque ces petits tableaux cruels qui peignent la chronique de la vie provinciale, se permettant seulement une transposition du Morvan dans les Hautes-Alpes. Une interprétation sobre et typique achève d'en faire la meilleure réussite muette du cinéaste.

Il reprit le même sujet en parlant, mais l'élargit, en empruntant des éléments dans d'autres œuvres de Jules Renard, notamment « La Bigote ». Il y insuffla de la poésie grâce à la scène du mariage des enfants, pleine réussite qui eût surpris Renard. La chevauchée de Poil de Carotte ajoute de l'angoisse aux notations pointues et pincées. Le charme fragile du jeune Robert Lynen étonna, bouleversa ; le critique de « Pour vous » observait que « des traits cinématographiques nombreux soulignent l'aventure. On a déploré souvent ailleurs l'abus de la surimpression ; cette fois, elle est utilisée à bon escient et nous paraît d'autant plus acceptable que nous sommes habitués, avec regret, au théâtre filmé. M. Duvivier invente des ombres quand le petit garçon a peur de fermer les bêtes, le soir, et c'est un ballet. Il se sert du procédé du silence derrière les vitres et de

celui de deux voix d'un seul personnage, mais sans copier René Clair qui les a apportés au cinéma. Et il y a de l'air dans **Poil de Carotte**, du mouvement, de la campagne qui n'est pas l'Opéra-comique. »

LE PETIT ROI (1933).

C'est dans ce film confectionné pour le petit Lünen, que l'on devait retrouver l'Opéra-comique. Duvivier ne s'intéressa pas assez au récit et réussit seulement certains morceaux. Un critique relevait : « La leçon d'histoire parmi les sépultures des ancêtres, l'entrevue du jeune roi avec le nouveau Président du Conseil Starek aux mains sales, qui lui apprend sur son peuple des choses qu'il ignorait, celle de la consultation médicale... Le film conte sans beaucoup de conviction la mélancolique aventure de l'enfant-roi isolé et solitaire dans son palais balkanique, à la façon d'un prisonnier. Il croit sa mère morte, elle n'est qu'en exil. La maladie lui permettra de la retrouver et, la République proclamée, il vivra heureux comme les autres gosses... Nous sommes toujours loin de **Poil de Carotte**. Peut-être parce que le sujet aussi est plus loin de nous, et qu'il est plus difficile de nous apitoyer sur le sort d'un petit roi — fût-il très malheureux — que sur celui d'un pauvre gosse de campagnard, maltraité par ses parents. »

L'HOMME A L'HISPANO (1926).

Pierre Frondaie fut, sa vie durant, un désagréable personnage. Puissant, le faciès mussolinien, il bombait le torse et jouait au spadassin. Il multiplia les pièces de

théâtre et les romans, dont le style flamboyant et la boursofflure dissimulaient tant bien que mal le vide total. Plusieurs de ses œuvres furent transposées au cinéma, notamment cet « Homme à l'Hispano » que Jean Epstein reprit en version parlante.

C'est un drame mondain où le vieux thème du beau chevalier, pur et invincible, qui délivre la princesse captive est adapté à un décor d'hôtels de luxe, de châteaux à grands parcs, de vastes demeures. Une jeune et touchante personne, fort mal mariée à un Lord anglais, s'éprend d'un garçon sensible, possesseur d'une puissante voiture, et, après maintes péripéties d'un intérêt moyen, voit sa flamme briller de l'éclat le plus vif. Duvivier ne lésina pas sur le côté snob du film, et au gala de présentation, devant un parterre de plastrons blancs, de dos nus, de cheveux courts et glycéринés », il déroula « les plus beaux coins de la Côte d'Argent et du Pays Basque, les jardins de rêve que sont ceux d'Arnaga où vécut Edmond Rostand ». Le critique de service ajoutait dans « Cinémagazine » : « Julien Duvivier, qui, dans ses productions précédentes, nous avait prouvé sa science de la technique et sa connaissance parfaite de l'appareil de prise de vues, confirme ses grandes qualités. Il est certainement à l'heure actuelle l'un des plus originaux de nos metteurs en scène. »

Il est vrai qu'aujourd'hui la vision du film reste très supportable, qu'on y admire une poursuite de grand style entre un train et la fameuse Hispano, et que la scène qui met aux prises, dans un mouvement d'exaspération, le mari et l'amant, est sans défaut dans son traitement et sa progression. Deux des vedettes eurent des destinées curieuses : Chakatouny devint maquilleur, Georges Galli fut ordonné prêtre.

LE TOURBILLON DE PARIS (1928).

Le roman de Germaine Acremant (auteur notoire des « Dames aux chapeaux verts ») s'appelle « La Sarrazine ». C'est le conflit — banal chez une actrice — entre l'art et l'amour ; celui-ci finit évidemment par triompher. Le sujet n'a pas dû enthousiasmer le metteur en scène, qui n'en a tiré qu'une suite d'images assez ennuyeuses, malgré la présence de l'actrice allemande Lil Dagover. René Lefèvre joue un rôle de journaliste hésitant entre le comique et l'odieux. Toujours curieux de technique, Duvivier avait du moins soigné quelques effets que « Cinémagazine » énumère : « La scène du dancing où trois images viennent impressionner simultanément la pellicule : Lil Dagover chante, on la voit en premier plan ; en même temps défilent devant nos yeux des images traduisant la mélodie qu'elle chante, tandis qu'enfin subsistent des aperçus du dancing. Il y a aussi le tableau représentant Lil Dagover jetée dans l'incertitude : d'un côté le « tourbillon de Paris », d'autre part la monotonie de la vie conjugale : chacune de ces deux perspectives étant évoquée dans un habile simultanésisme. Une surimpression de toute beauté nous montre à la fois Lil Dagover chantant et domptant peu à peu la cabale, et la salle peu à peu calmée, puis son hostilité se transformant en ovations triomphales. »

A l'instar de **L'homme à l'Hispano**, il s'agit d'un « film d'art » qui porte durement sa date.

AU BONHEUR DES DAMES (1929).

POT-BOUILLE (1957).

Les deux romans de Zola que Duvivier choisit se succèdent chronologiquement dans l'œuvre de l'écrivain :

« Pot-Bouille » voit l'arrivée d'Octave Mouret à Paris, « Au bonheur des dames » consacre son apothéose.

C'est à la fin du muet que fut tourné le second de ces romans. La sortie du film, contrariée par l'avènement du parlant, fut différée, puis on sonorisa quelques scènes. Mais le résultat fut et reste médiocre.

Duvivier avait modernisé l'histoire du Père Baudu, propriétaire d'un triste magasin « Le vieil Elbeuf » et de sa lutte désespérée contre son gigantesque concurrent « Le Bonheur des dames ». Les amours de sa nièce Denise avec le bel Octave Mouret, rival détesté, les intrigues de la jalouse M^{me} Desforges, le désespoir de la malade Geneviève abandonnée par son fiancé sont aussi rapidement crayonnés. La transposition à l'époque moderne et les modifications apportées de ce fait au roman ne sont pas des plus heureuses. Surtout, l'interprétation est faible. Dita Parlo n'est pas la femme du rôle, Armand Bour, en Baudu, manque de puissance, et Pierre de Guingand n'a ni charme ni autorité. Restent les évocations du grand magasin qui n'atteignent toutefois pas la puissance de description de Zola ; une vision de la rue qui rappelle heureusement les films allemands de la grande époque ; une fête au bord de la Marne avec canots et ballons rouges, pleine de trépidation et de gaieté ; la mise en valeur de la figuration avec remous de foule particulièrement réussis lors de la scène de poursuite à coups de revolver dans le grand escalier du magasin. Ce qui nuit le plus au film, c'est une contraction, un étouffement du large roman qui apparaît tout à coup sec et étriqué.

« L'envers du décor » a toujours beaucoup plu aux cinéastes. On n'a pas oublié **Du haut en bas** que Pabst rata en France, ni **Derrière la façade**, divertissement boulevardier qui permit à Yves Mirande de faire briller une quinzaine de vedettes. **Pot-Bouille** procède du même esprit, mais s'appuie fermement sur le roman de Zola

qui décrit avec verve et causticité la conquête de Paris par un jeune Rastignac : Octave Mouret. Séduisant et intelligent, il passera d'un étage à l'autre de l'immeuble bourgeois où il s'abrite, et peu à peu, arrivera par les femmes à la situation mondaine qu'il avait juré d'obtenir. Un beau mariage avec une veuve ravissante couronnera ce moyen de parvenir.

Sous son apparente frivolité, le roman dénonce avec âpreté la société bourgeoise du Second Empire, son hypocrisie, sa ladrerie, ses vices. Reprenant tous les personnages, sans oublier la nombreuse et criillante domesticité, Duvivier imprima à la description minutieuse et acerbe de Zola un mouvement virevoltant. **Pot-Bouille** devient une admirable mécanique, un vaudeville, point éloigné de Feydeau, où dans les pires situations Gérard Philipe, au mieux de sa forme, déguise la vulgarité en désinvolture et substitue la grâce à la grivoiserie. Ici l'interprétation est tout entière de premier ordre et Danielle Darrieux, éblouissante. Le film, avec ses séquences scandées par les cris de Paris, bénéficie d'un dialogue à l'emporte-pièce dû à Jeanson, et rejoint Zola par le biais des décors capitonnés, le relief des acteurs secondaires et force notations incisives (la vieille femme terrorisée par le concierge, la médiocrité des soirées bourgeoises, le mariage mondain).

DAVID GOLDER (1930).

Le roman d'Irène Nemirowsky, concis et vigoureux, venait de remporter un triomphal succès. C'est un nouveau père Goriot que David Golder, juif polonais, devenu immensément riche et qui ne vit que pour sa fille Joyce, tendrement chérie, alors qu'elle est fausse, frivole, cupi-

de. Des comparses gravitent : Marcus qui fut son associé et qu'il refuse de sauver de la faillite, se suicide. La femme de Golder, Gloria qu'il déteste et qui le lui rend bien, se venge en lui révélant que sa fille est en réalité l'enfant d'un vieil ami de la maison. David Golder s'enfuit. Joyce le retrouve, elle a besoin d'argent pour épouser le Prince dont elle s'est entichée. Le vieux Golder part pour la Russie où il arrive à enlever un énorme marché. Au retour il meurt sur le bateau, entouré par d'autres juifs émigrés, avec la seule image de sa fille à qui il laisse toute sa fortune.

Un rapide mélodrame, bien articulé et plein d'effets sûrs, qui sortit au début du parlant et qui plut par le sûr équilibre entre le côté visuel et le dialogue. Duvivier se plaisait à répéter : « Un ami qui a vu **David Golder** m'a dit qu'il l'aimait parce qu'on y parlait peu — or, on y parle tout le temps. Je crois donc que l'animation des images, leur changement, permettront au dialogue de passer. Ce dialogue était nécessaire : je défie qu'on y trouve trois phrases qui ne soient pas indispensables. » Il ajoutait : « Certaines scènes de **David Golder** ont été tournées en muet, il fallut les couper car elles fichaient tout par terre. »

Film très caractéristique de la « patte » Duvivier. D'un pessimisme total, privé de tout personnage sympathique, il expose une peinture naturaliste, une suite de scènes rageuses culminant avec la grande explication entre Golder et sa femme, où les visages s'affrontent, suants, convulsés, et crachent la fureur et la haine. Les entrevues David - Joyce ne sont pas moins déplaisantes : la jeune fille ne cesse de mentir et de jouer la comédie de l'amour filial. Cette affectation rend, de nos jours, l'interprétation de Jackie Monnier exaspérante, alors qu'elle a été bel et bien voulue. Harry Baur, dès ce premier film, s'installa dans sa gloire, et la mort de David reste une admirable scène de grand cinéma.

MARIA CHAPDELAINE (1934).

La douce Maria, cette Colette Baudoche canadienne, qui hésite et soupire, va de François Paradis à Lorenzo Surprenant pour revenir à Eutrope Gagnon, a fait l'objet d'une adaptation très soignée, très fidèle, très familiale, admirablement photographiés par Jules Krüger. Destinée à un très vaste public, elle ne méprisa pas les spectateurs mais les effaroucha parfois : la mort de Gabin dans la forêt qui semble basculer surprit et déconcerta. On peut plutôt reprocher aujourd'hui une certaine mollesse au film et une interprétation un peu guindée. La critique de 1934 reconnut beaucoup de mérite à Duvivier : « Qui a parfaitement concrétisé les forces profondes du pays : la nature, sa grandeur, sa beauté sauvage et triste, qui emplit les yeux d'admiration et contracte le cœur ; la famille dans sa force de jadis où l'on vit les uns pour les autres, où l'on se connaît tous, où des liens sont tissés, où l'on est tous un peu parents ; l'église, enfin, qui est leur lien avec le monde. »

Ce n'est tout de même pas la faute du réalisateur si ces grands principes ne sont pas plus folâtres — et si ce parfum de retour à la terre a quelque chose d'un peu sûr.

ANNA KARENINE (1948).

Le roman de Tolstoï qui développe en contrepoint des amours de Vronski et d'Anna, celles de Levine et de Kitty, et décrit encore le cercle de la famille Oblinski,

affirmant ainsi la prépondérance du groupe familial, se trouve — au dire de Jacques Borel — singulièrement rapetissé dans la version cinématographique : « Anna Karénine, jeune épouse écervelée d'un ministre du Tsar a la fâcheuse habitude de flirter avec les officiers, et ayant, au cours d'un bal, soufflé le cavalier de la sœur de sa belle-sœur (un comte, ma chère) elle s'amuse à tromper son mari, puis organise avec son amant une escapade à Venise. Tout ceci fait un peu jaser naturellement dans le grand monde, et la polissonne éprouve au retour quelques difficultés avec le qu'en dira-t-on ».

Le grand roman russe qui part d'une donnée naturaliste et arrive à transcender le thème de la déchéance d'une aristocrate devient, par la faute d'Anouilh et Duvivier : « un vaudeville triste. Triste et ennuyeux jusqu'au bâillement. » Et Jacques Borel continue, impitoyable : « L'ennui, il faut le dire, est accentué par le découpage le plus maladroit que j'aie jamais vu. A chaque changement de scène, il faut un beau quart de minute de réflexion pour se rendre compte que 24 heures ou plusieurs mois se sont écoulés... Inutile de dire que la photographie d'Henri Alekan est à chaque instant d'une beauté confondante... Il a réussi parfois à mettre un peu de lumière dans les yeux de l'héroïne, mais même alors, ce n'est que pour y révéler plus cruellement l'absence de flamme. Enfin, grâce à son objectif implacable, nul ne peut ignorer qu'Anna Karénine allait à l'Opéra avec des gants striés de crasse, ni que les aristocrates russes de ce temps-là avaient un goût nouveau riche assez prononcé pour coucher dans des chemises de nuit et des draps de rayonne. »

Roger Vailland, moins téroce, écrivait dans « Action » : « Duvivier est honnête et s'est efforcé de trahir Tolstoï le moins possible, il n'a pas essayé de recréer le sujet. »

Il n'est pas interdit non plus de rêver sur la photo

de Vivien Leigh, où, sphinx gracieux, habillée par Cecil Beaton, appuyée sur son ombrelle devant un bas-relief de chevaux, elle rêve à l'introuvable recette qui, d'un roman étranger trop célèbre, ferait un film au succès mondial.

L'AFFAIRE MAURIZIUS (1953).

Dans ce roman paru en 1928, l'autrichien Jakob Wassermann a voulu faire le procès de la Justice.

D'un côté le procureur Wolf Von Andergast, de l'autre son fils Etzel. Le premier, sévère et inflexible, le second, sensible et délicat. Etzel retrouve une vieille affaire dont son père s'est largement occupé : Léonard Maurizius avait épousé une femme sensiblement plus âgée que lui, mais il tomba amoureux de sa très jeune belle-sœur Anna, convoitée par un certain Waremmé, professeur maléfique. Un soir, alors que la tension entre ces personnages n'a fait que s'accroître, la femme de Maurizius est tuée. La déposition de Waremmé et de la jeune fille, le réquisitoire d'Andergast ont fait condamner Maurizius au bagne à perpétuité. Etzel retrouve Waremmé, lui fait avouer que c'est Anna l'assassin. Le procureur cherche alors à obtenir la grâce du condamné, mais s'oppose à une réhabilitation car le scandale serait impardonnable.

Le défaut le plus évident du film qui en a été tiré provient de l'interprétation — alors que Duvivier est habituellement bon directeur d'acteurs. J.-J. Richer a écrit fort justement dans « Les cahiers du cinéma » : « En fait, on ne peut dénier à ce film une certaine cohérence dans le disparate qui est porté à son comble par l'interprétation, hétérogène s'il en fût. D'une part,

le groupe « tragique » conduit par Gelin et Madeleine Robinson qui jouent en force, lui dans le silence contenu, elle dans la passion ravageuse. De l'autre, — véritable Etat dans l'Etat — la « colonie Théâtre Français » : Berthe Bovy, Denis d'Inès, et l'émule Jacques Varennes. Ici on compose en finesse, en noblesse, on figole, on cisèle, on trémole, on a la voix spirituelle, prophétique, enveloppante ou caverneuse. On a amené avec soi l'atmosphère de la Maison et l'on s'amuse à coloniser ce plateau de cinéma. Avec le personnage du vieux professeur-épave — faux témoin-pédéraste, c'est l'expressionnisme germanique ravivé au goût du jour qu'incarne un Anton Walbrook « Janningsant » à souhait. Seul Vanel se tire de ce pas difficile en trouvant son style hors de toutes les modes et de tout conformisme esthétique. »

Duvivier a dit, d'autre part, tout le mal qu'il pensait d'Eléonora Rossi Drago.

Le bon sujet avait bien été flairé, et, qui plus est, un sujet qui semblait s'accorder avec les qualités de Duvivier et son goût pour les œuvres charpentées. Il voulut sans doute trop bien faire, fut tirailé par les multiples sollicitations du roman, s'égara dans des recherches esthétiques périmées — toujours les cadrages obliques — et, d'un livre copieux et plein d'intérêt, fit un film touffu où l'on tourne en rond. Mais l'erreur est estimable.

LA FEMME ET LE PANTIN (1958).

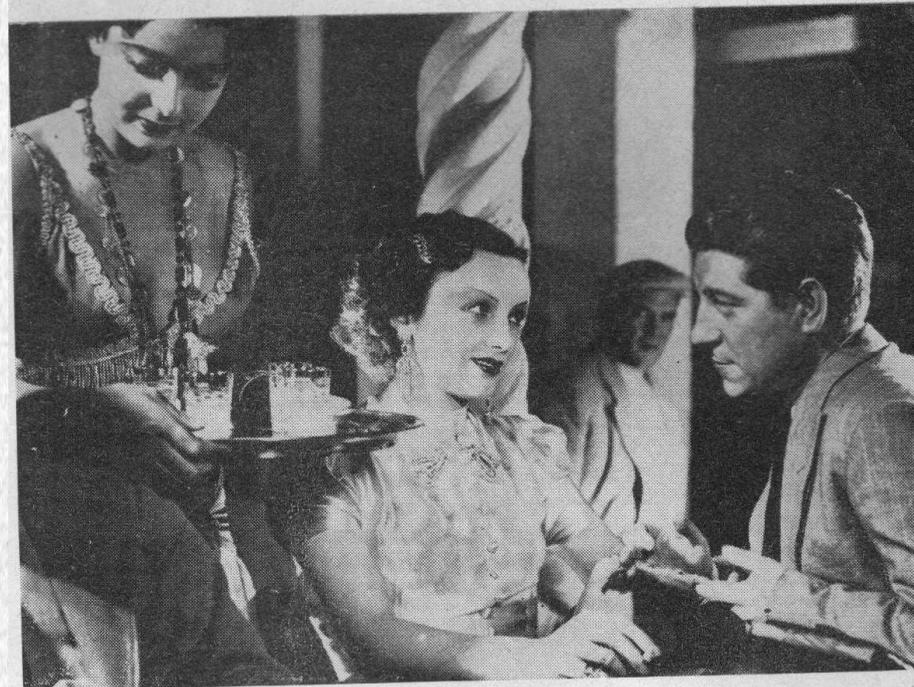
L'histoire de Don Mateo Diaz et de l'ensorcelante Conchita qui le torture, l'attire, le repousse, s'offre et se reprend, avait inspiré en 1935 une œuvre d'un baroque flamboyant à Sternberg dans laquelle Marlène

Dietrich, aux inoubliables toilettes, faisant tourner les têtes parmi les serpentins du Carnaval, aux accents du « Capriccio espagnol » de Rimsky Korsakov. Le désir de procurer un beau rôle à Brigitte Bardot fit reprendre le roman de Pierre Louys. On le transforma, on le transposa à notre époque, on y ajouta des développements inattendus : la rencontre d'un collaborateur mouchard avec une de ses victimes, traitée avec la méchanceté coutumière, et deux ou trois petits rôles caricaturaux.

Brigitte Bardot ne fit rien de très bon dans ce personnage de jeune démon qu'elle embourgeoisa. Tout le monde paraît s'être ennuyé pendant le tournage, l'ennui déborde et gagne le spectateur. Au vrai, « La Femme et le Pantin » est le type même du faux bon sujet. Son élégante minceur devient sur l'écran maigreur, et l'insolente présence de Marlène dans le tarabiscotage étonnant de Sternberg ne pouvait être compensé par le gentil physique de Bardot ni par ses mines boudeuses. Quant à Duvivier, il pensait à autre chose.

BOULEVARD (1960).

Sur un sujet tiré d'un roman de Robert Sabatier qui n'est pas sans rappeler « Poil de Carotte », puisqu'il s'agit d'un enfant en butte au monde des adultes, Duvivier témoigna d'un désir de nouveauté. Pour peindre sur le vif l'animation des passants qui déambulent, le soir, sur le Boulevard, il filma « dissimulé dans une camionnette portant l'inscription Couvertures, etc. » Le film manque de chaleur humaine et souffre de l'excès de pittoresque des figures secondaires. Il est vrai que Jean-Pierre Léaud n'est ni convaincant, ni enthousiaste et que



Mireille Balin et Jean Gabin dans PEPE LE MOKO.

Tournage de UN CARNET DE BAL : Pierre Blanchar, Milly Mathis, Marie Bell, Raimu et Julien Duvivier.





Maurice Chevalier et Elvire Popesco dans L'HOMME DU JOUR.

Michel Simon dans LA FIN DU JOUR avec, entre autres, Gaston Jacquet, Maurice Schutz, Charles Granval.



Louis Jouvet et Pierre Fresnay dans LA CHARRETTE FANTOME.

Pierre Magnier et Louis Jouvet dans UNTEL PERE ET FILS.



le métier de ses partenaires l'étouffe totalement. On s'intéresse mal à l'histoire de ce jeune garçon qui, lancé dans la vie, essaie courageusement de se débrouiller, tout en découvrant ceux qui l'entourent et ceux qui l'aiment.

Malgré l'immense bonne volonté de Duvivier, Michel Aubriant ne se trompait pas en soulignant : « C'est un film comme on n'en fait plus, rescapé d'un autre âge, et qui mérite d'être vu à titre de document sur une forme de cinéma qui se meurt. »



Rita Hayworth et Thomas Mitchell dans TALES OF MANHATTAN
(Six destins).

Merle Oberon dans LYDIA.



SPECTRES, SORTILEGES ET INCANTATIONS

LE GOLEM (1935).

« Il s'agit d'un automate, d'un géant artificiel que le rabbin Loew, vers l'année 1600, a laissé aux soins de son successeur Jakob, et qui, relégué dans la synagogue, protège le ghetto et devra un jour se réveiller pour sauver les juifs persécutés. L'empereur Rodolphe II, autoritaire et faible d'esprit, peureux et crédule, voudrait que, définitivement, le monstre, le Golem, fût mis hors d'état de nuire. Son ministre, juif renégat, cherche à capturer l'automate et fait subir des supplices au Rabbin Jakob pour obtenir de lui la remise du Golem. La maîtresse du souverain, la comtesse Strada, trompe son amant, ce qui ne l'empêcherait pas de vouloir le sauver quand le Golem se réveillera, mais elle y renoncera en le voyant avec deux femmes. Un français galant et un valet parisien, des personnalités de la Cour de Bohême, des parents du Rabbin sont mêlés à une intrigue que tout le savoir et toute l'adresse de M. Julien Duvivier ne pouvaient sans doute pas rendre toujours vivante. »

A lire ce compte rendu de Lucien Wahl, on saisit immédiatement le défaut du film qui gâte une légende, forte et belle, en y introduisant une multitude de scènes de marivaudage et de petite comédie, au demeurant mal défendues par certains acteurs qui paraissent déguisés et empêtrés dans leurs perruques et leurs pourpoints. Une

musique grandiloquente nuit à certains passages qui, silencieux, auraient été poignants. A l'actif, l'extraordinaire création d'Harry Baur qui porte sur ses seules épaules le drame et le film : la voix chuchotée, le geste tremblant, le mouvement esquissé et fuyant, l'outrance dans la mimique portée à ses dernières limites — éblouissante leçon d'un grand comédien à qui l'on doit « le meilleur passage, celui où Rodolphe s'adresse au Golem immobile : quelques mots seulement et c'est assez... shakespearien. »

LA CHARRETTE FANTOME (1939).

C'est une belle page d'écriture, un devoir calligraphié, un impeccable exercice. On sent le grand réalisateur en complète possession de ses moyens, qui les utilise au maximum et à point nommé, mais qui, s'attaquant à une féerie, ne parvient pas à la recréer et la détruit en l'écrasant. L'évocation d'une ville nordique, enfouie sous la neige, vivant Noël parmi les chants des salutistes, est dès le début très habilement rendue. La mort de la vieille femme qui se hâte épuisée et affolée par le grincement de la charrette fatale forme un beau morceau. Mais l'anecdote du charretier de l'au-delà qui est le dernier mort de l'année « passe » assez mal en dépit des trucages et des surimpressions.

David Holm est un mauvais garçon, il boit, maltraite sa femme, donne le mauvais exemple à son frère et hante les mauvais lieux en compagnie de son ami Georges. La nuit de la Saint Sylvestre, dans un bouge, Georges est tué alors que sonnent les douze coups de minuit : il conduira, un an durant, la charrette fantôme. David

s'est enfui, a rencontré une jeune salutiste, Sœur Edith, qui veut le sauver et l'aime secrètement et ardemment. L'année passe ; David, frappé à mort lui aussi, supplie Georges de le laisser vivre pour réparer le mal qu'il a fait : sa femme veut se tuer, son frère tourne mal, sœur Edith se meurt. Georges fléchit, et, ombre résignée, continuera un an encore à faire crier les essieux funèbres sur les routes du ciel.

Le Français n'aime guère les fantômes : il en rit. La performance de Louis Jouvet, diaphane en charretier maudit, l'amuse sans pour autant lui faire pénétrer la poésie fantastique de Selma Lagerlöf. La composition de Fresnay rejoint la composition de Duvivier. Rien n'est laissé au hasard, chaque effet est calculé, chaque intonation pesée. Toute spontanéité est tuée, de même que dans les grands tableaux du metteur en scène : les clochards blottis sous un pont, la confession publique, l'assassinat de Georges, la mort de sœur Edith. Les surimpressions de la Charrette, des fantômes qu'elle transporte, du cheval qui la tire, provoquent plus de curiosité amusée que de terreur. Comme le fit remarquer Claude Vermorel, il a manqué « un poète ou un humoriste. »

MARIANNE DE MA JEUNESSE (1954).

Sans aucun doute, la seule de ses œuvres où Duvivier n'a eu aucun recours aux notations réalistes. Il a voulu imposer une vision entièrement poétique de l'aventure et y est parvenu en utilisant sans complexes tous les succédanés du magasin des charmes et des rêves. On retrouve dans **Marianne** les bandes exaltées

d'antan, l'étranger jeune, rêveur et mystérieux, le vieillard terrible, le valet impitoyable, la belle séquestrée, la fille qui meurt d'amour, les animaux enchantés, les lacs embrumés, les châteaux maléfiques, les masques et les candélabres, l'adolescence qui s'achève, les passions éternelles. Vincent, poète venu du bout du monde, a rejoint un groupe d'enfants en Bavière. Le château d'Helligenstadt émerge des brouillards et les fascine derrière ses murs, où s'étirole Marianne, gardée par des chiens, surveillée par un vieux chevalier. En conclusion des plus romanesques péripéties, Vincent pénètre dans l'appartement de Marianne. Dans un décor de colonnes, d'escaliers en spirales, de balcons ajourés et de longs rideaux, éclate une impitoyable explication : Marianne est-elle folle ou non ? A moins que ce ne soit le chevalier... Vincent s'évanouit ; Marianne disparaît. Il la rejoindra sans doute un jour, consacrant désormais sa vie à la retrouver.

Duvivier joua sans tricher de cette folle et mélancolique histoire, en refusant les trucs trop concertés que recherchait Cocteau. Le spectateur de 1954 fut sensible à cette émotion, à la beauté des sites qui ennoblissaient l'aventure, à l'interprétation fervente de Pierre Vaneck, dont ce fut à l'écran le rôle le plus caractéristique, à la partition très élaborée de Jacques Ibert et à la pointe de psychanalyse trempée d'érotisme qui pimentait ces réminiscences du « Grand Meaulnes ».

FOSSE D'ORCHESTRE ET MANTEAU D'ARLEQUIN

LE MARIAGE DE MADEMOISELLE BEULEMANS (1927).

Succès tenace que celui du *Mariage*, piécette créée en 1910, reprise au théâtre d'innombrables fois et qui eut au moins trois versions filmées. C'était un paradoxe que de toucher en muet une comédie dont tout le piquant repose sur l'accent belge. Réduite à elle-même, elle se résume en une courte histoire où la fille d'un brasseur bruxellois finit par épouser le parisien qu'elle aime et qu'elle préfère à un de ses compatriotes.

Duvivier eut raison de planter sa caméra directement dans les rues de Bruxelles et de tirer du côté du film d'atmosphère : le bureau de la brasserie, l'amusant concours des fumeurs de pipe, les prises de vues recherchées d'une descente d'escalier font des tableaux pleins de bonhomie et d'une gentillesse pas trop agaçante. Comme le disait l'acteur belge Gustave Libeau, chargé du rôle de M. Beulemans : « Le découpage est tellement fertile en incidents et en tableaux de la vie de chez nous que l'accent n'est nullement indispensable au succès du film »... Il disait vrai, et cette gageure fut tenue haut la main par Duvivier.

MAMAN COLIBRI (1929).

Trop fidèle adaptation de la pièce d'Henry Bataille : boas de plumes, loups de satin, manoir normand et fantasia marocaine. Irène de Rysbergue, mère de deux

enfants, riche et adulée, succombe dans les bras du meilleur ami de son fils aîné. Elle fuit son foyer, part en Afrique avec son ami, lieutenant de spahis. Une rivale surgit, qui profite cruellement de son âge et lui vole son amant. Maman Colibri, meurtrie, vieillie, rentre à Paris. Elle arrache son pardon au mari outragé et se consacre à ses petits-enfants.

Les grandes effusions d'Henry Bataille sont bien loin de nous, ses pièces sont objet de musée : en 1929, elles étaient déjà démodées. Maria Jacobini a droit à un beau plan sur fond de tuyaux d'orgues dans l'épisode marocain ; la scène à trois où la femme coupable comprend sa disgrâce tandis qu'elle joue du piano, est traitée avec finesse et discrétion : une rose glisse par terre, sans plus. L'opposition entre le soleil des colonies — symbole de l'amour triomphant — et la neige qui tombe sur Paris au retour de la repentante est facile, mais efficace. A part cela, tous les accessoires du film mondain en vogue se pressent au recensement.

ALLO BERLIN... ICI PARIS (1931).

Ne nous y trompons pas : ce film qui se revoit avec jubilation, qui est l'égal des meilleures comédies de Clair et qui garde jusque dans ses scènes les plus faibles le charme même de son époque, ce film eut à sa sortie une presse dithyrambique, et l'on comprend mal qu'il n'éveille plus guère de souvenirs chez les cinéphiles.

Relisons à ce propos la critique de « Pour vous » : « On avait déjà vu des personnages de nationalités différentes parlant chacun sa langue et de telle sorte que le spectateur comprît toutes les paroles, mais reconnais-

sons que le procédé fut rarement employé, car il exige, non seulement un sujet propice, mais une adresse et un tact peu fréquents chez les auteurs de film. Réussite dramatique dans **No man's land**. Réussite gentille et comique et intelligemment sentimentale dans **Allo Berlin ici Paris**. Les principaux personnages sont de jeunes hommes, téléphonistes à Berlin, de jeunes filles téléphonistes à Paris, et chacun montre qu'il sait se faire comprendre dans la langue de l'étranger qui lui parle.

Conter comment l'une des jeunes filles communique avec l'un des jeunes hommes, pourquoi ils ne se rencontrent pas selon leurs vœux et se trouvent, enfin, après des aventures qui se déroulent dans les deux capitales, n'indiquerait pas suffisamment la valeur, même approximative.

La comédie, elle, n'est pas du cinéma approximatif, mais absolu. Entendons bien qu'on y parle et que des bruits y éclatent, mais jamais d'une façon plate ni avec prodigalité.

Le mouvement y crée du rythme. Aucune bavure, et si, à deux ou trois endroits, les images menacent de faire longueur, elles se reprennent à temps. A d'autres moments, on effleure le scabreux et avec adresse on l'évite en amusant. Les épisodes se marient avec l'action individuelle. Par exemple, une réception grotesque à Berlin d'une personnalité caricaturale surprend d'abord par sa drôlerie et on la trouve aussitôt naturelle. L'invité se permet une énormité, immédiatement elle est prise pour un signe de courtoisie par les autres convives et ils y répondent par une manifestation toute pareille, cela est si inattendu et si farce que la grossièreté du bonhomme fait éclater de rire ; elle est d'ailleurs fondée sur des anecdotes vraies.

Le film est un perpétuel tour de force où l'on ne remarque pas les efforts, où la virtuosité s'efface, où la sincérité s'affirme, où un stle personnel subsiste.

... On ne s'étonnera pas qu'**Allo Berlin...** se classe un jour dans le répertoire durable. C'est un des ouvrages de l'ère parlante qui doit être vu plusieurs fois.

... Les teintes obtenues par certains éclairages, des clairs-obscurs, les figures de personnages intermittents qui ne font que passer donnent une couleur particulière, une expression générale curieuse à ce film qui ne procède que d'une école — l'école cinématographique. Sans doute y a-t-on profité des leçons des devanciers, mais sans imiter servilement qui que ce soit. Ce qui contribue à la valeur d'**Allo Berlin...** c'est l'égalité de ton : unité de ton, diversité de faits et d'expressions, mouvements continus en harmonie avec le sujet, acteurs excellents, tous serviteurs d'un film qui est un bloc. Du cinéma. Et amusant. »

Ajoutons que la musique, par sa diversité et sa couleur (duo d'instruments, mélodies populaires, morceaux orientaux, hymnes) parfait la réussite de ce chef-d'œuvre méconnu.

LE PAQUEBOT TENACITY (1933).

Créée en 1920 sur la scène du Vieux Colombier, la comédie de Charles Vildrac porte en épigraphe ces mots de Rabelais : « Les destinées meuvent celui qui consent, tirent celui qui refuse. » En trois petits actes concis et émus, situés dans un unique décor de café, l'anecdote développe l'histoire de deux amis, deux ouvriers, Bastien et Segard, qui veulent partir pour le Nouveau Monde. Ils s'arrêtent chez M^{me} Corbier, s'éprennent de sa servante, la courtisent. Segard, plus timide, laisse Bastien conquérir Thérèse, et, déçu par l'amitié et par l'amour, s'embarque seul sur le « Paquebot Tenacity ».

Théâtre pudique, recherchant l'émotion avec une grande économie de moyens, mais dont la minceur, souvent inquiétante, se prête mal à la transposition cinématographique. L'adaptation a dilaté l'anecdote, l'a rendue plus fragile encore, et, voulant l'aérer, a éparpillé et desséché l'émotion. Le sujet était « dans l'air », Marie Epstein et Jean-Benoit Lévy ayant été tentés, à la même époque, de le tourner. En dépit des bonnes intentions au départ : « Pour exprimer le sentiment d'un personnage, au lieu de le faire parler, nous l'avons situé sur une route, et l'aspect de la campagne, un geste vers une maison, un simple mot expliqueront mieux qu'un long dialogue, l'état d'âme du héros », la critique s'ennuya et déclara que la comédie était supérieure au film, privé de toute poésie profonde.

On peut voir dans le populisme aimable du **Paquebot Tenacity**, un préambule à **La Belle Equipe**. Le côté vaguement social se reflète particulièrement dans « la chanson des typographes » écrite pour Préjean, par Vildrac, dans le style des chants corporatifs.

L'HOMME DU JOUR (1936).

Nouvel essai de collaboration entre Duvivier et Vildrac. Nouvel échec. Le scénario parut un peu simplet : Maurice Chevalier, alias Alfred Boulard, ouvrier électricien, gagne d'un coup la célébrité en donnant son sang à Elvire Popesco, alias Mona Thalia, grande vedette parisienne. Après quelques tours de salon, il revient à ses premières amours, tout en poussant la chansonnette. On trouva excessif d'avoir attelé à cette histoire Duvivier, alors au sommet, le musicien Jean Wiener et une trentaine d'acteurs en vogue. Le film gagnerait peut-être à une nouvelle vision — c'est ce qui est arrivé au film de

Maurice Tourneur **Avec le sourire** dont le cynisme bon enfant a plu et qui est joué aussi par Chevalier. Il manque certainement à **L'homme du jour** du mordant, et aussi une chanson à succès. On voit à la fin le vrai Chevalier recevant Boulard dans sa loge du Casino de Paris. Ce truc réussi n'enleva pas le morceau. Maurice Chevalier ne retrouva ni le ton, ni le charme des comédies de Lubitsch.

TOUTE LA VILLE DANSE (THE GREAT WALTZ) (1938).

Très plaisante opérette qui renoue joliment avec les réussites de Ludwig Berger et d'Erik Charrell. Le scénario compile tous les poncifs du film viennois : Walter Reisch, co-scénariste, y est sans doute pour quelque chose.

Johann Strauss se fait renvoyer de la banque où il travaille. Libéré, il trace sur la porte une superbe clé de sol, forme un orchestre, le lance et fait valser la ville et les faubourgs. Il aime une jeune fille, Poldi, et l'épouse, puis il rencontre une cantatrice célèbre et la courtise pendant que gronde la révolution. Il tord le nez du futur empereur François-Joseph qui, sans rancune, lui montrera d'un balcon de Schoenbrunn la foule dansant toujours, à la fin du film. La cantatrice s'est effacée devant l'amour tenace de Poldi, et, fuyant les cafés de Grinzing, s'est embarquée sur le Danube.

Tout y est, dans ces décors de crème touettée propres à la Métro. Soutenu par la musique célèbre, le film a beaucoup de rythme, d'allégresse, de brio. On regrette toutefois que les « clous » abondent dans les deux premières bobines pour laisser l'histoire sentimentale et larmoyante envahir la dernière, à qui manque un final somptueux. Mais le montage de la première répétition

d'orchestre est remarquable, et le concert d'inauguration avec la valse qui monte et déborde, la soirée musicale chez le Comte, la danse de Johann et de Carla dans les jardins, la représentation à l'Opéra constituent d'heureux souvenirs.

De cette pièce montée, de ce divertissement sur trois temps, on se rappelle surtout la longue promenade en calèche, dans la forêt, au matin. De la succession d'images et d'impressions sonores naît peu à peu la cadence d'une valse : « La légende de la forêt viennoise ». C'est la transposition réussie de la promenade en landau qui avait fait la fortune du **Congrès s'amuse**.

UN GOUT DE SOCIAL

LA BELLE EQUIPE (1936).

Cinq chômeurs, dans le plus complet marasme, gagnent à la loterie. Enthousiasmés, ils décident de ne plus se quitter et achètent une petite maison au bord de la Marne pour la transformer en guinguette. L'union ne dure pas : un premier copain, amoureux de la fiancée d'un camarade, s'enfuit. Un second, réfugié politique, est forcé de disparaître. Un autre se tue en tombant du toit. Restent en présence Gabin et Charles Vanel et, par malheur, Viviane Romance, ex-femme de Vanel. Jalouse de l'amitié des deux hommes, elle s'acharne à la détruire. Le jour tant attendu de l'inauguration arrive. Un véritable climat de haine s'est établi. Gabin tue Vanel à coups de revolver et, désespéré, s'obstine à répéter : « C'était une belle idée. Une belle idée qu'on avait eue... Trop belle bien sûr pour réussir. »

Si le pessimisme cher à Duvivier n'est pas dans la ligne des promesses et des espoirs du Front Populaire, **La Belle Equipe** nous offre cependant un reflet véridique du climat 1936 : le chômage ; les réfugiés espagnols que l'on inquiète ; la solidarité, symbolisée par la scène de la tempête, où les amis affolés de voir le toit de la maison soulevé par l'ouragan, se couchent dessus, l'étreignent et triomphent de la pluie et du vent ; la formation d'une petite coopérative ; et jusqu'à un attendris-

sement à fleur de peau bien dans le style du temps. Tous ces éléments, mis en valeur par une interprétation très homogène, arrivent à neutraliser trop de détails roublards et agaçants : la lettre du copain qui n'oublie pas et qui arrive au moment voulu pour remonter les cœurs ; le petit frère qui vient au nom de celui qui s'est tué et apporte un carillon : en sonnant, celui-ci provoquera une douce émotion ; la vieille grand-mère si touchante qui ouvre le bal avec Gabin, etc... Charles Spaak est responsable de ces jolies choses et aussi des silhouettes stéréotypées : l'ivrogne bon garçon, le gendarme débonnaire, le propriétaire hargneux... Le film est un peu trop abondant, un peu trop bavard, un peu trop insistant, mais il reste paré d'une manière de poésie de quat'sous : les bords de la Marne, les canots et la friture, l'accordéon qu'on entend sous les branches.

De toutes façons, Duvivier demeure très à l'aise dans les scènes à larges mouvements d'une part, avec la description attentive de l'hôtel au début du film : l'explosion de joie, le réveil des locataires qui dégringolent l'escalier pour fêter la bonne nouvelle — d'autre part dans l'étude amère de l'amitié qui pourrit, ce qui nous vaut deux ou trois scènes d'une délectable méchanceté.

LA FIN DU JOUR (1938).

L'amertume et la déchéance de vieillir exposées dans un milieu bien défini. Ce sujet original, dont René Lehmann écrivit : « C'est un grand film français, je dirais même un film qu'on n'eût pu réaliser ailleurs qu'en France » s'ouvre sur la représentation d'adieux de Louis Jouvet. Acteur autrefois adulé, briseur de cœurs, il entre

à l'Abbaye de Saint-Jean-la-Rivière, institution charitable où les vieux comédiens sans ressources terminent leurs jours. Son arrivée sert de catalyseur. Parmi ses anciens camarades, il retrouve Victor Francen dont il a jadis séduit la femme et Michel Simon, cabot raté, vieux gavroche, éternelle doublure des grandes vedettes. Il rencontre également Gabrielle Dorziat qui eut un enfant de lui, et Sylvie, rancunière, qui se venge de ses déceptions par la méchanceté et la médisance. Au village voisin, il tente de séduire une jeune servante, Madeleine Ozeray, la mène au bord du suicide, dont Francen la sauvera à temps. A la fin du film, tandis que Jouvet sombre dans la folie, Michel Simon meurt en coulisse, désespéré de n'avoir pu jouer le rôle de Flambeau quand se présentait l'occasion unique de sa vie. C'est Victor Francen, son souffre-douleur, qui, sur sa tombe, prononce son éloge funèbre, et, à travers lui, exalte le comédien.

Ce scénario très touffu, mais bien charpenté, s'alourdit de deux thèmes secondaires : la menace de fermeture qui plane sur la maison de retraite ; la description d'une troupe de scouts campant aux environs de l'abbaye et qui sympathisent avec Michel Simon. Comme toujours, on dénombre une infinité de silhouettes jouées par de vieux acteurs — certains de renom : Arquillière, Pierre Magnier, Jean Coquelin, etc. — dont certains ont droit à de petits tableaux (par exemple le mariage de M. et Mme Philémon, d'une sensiblerie fâcheuse, qui est un des points faibles du film).

La technique du metteur en scène est d'une sûreté étonnante : le long travelling qui suit l'entrée de Jouvet dans le salon de l'abbaye où il s'avance, guidé par la voix d'une pensionnaire qui chante « Le temps des cerises », tandis que, peu à peu, ses camarades sont découverts à leurs occupations ; les flashes au réfectoire sur les têtes des vieilles actrices ; la scène, fielleuse à souhait, où Sylvie brandit les lettres d'amour de

Jouvet ; la révolte des pensionnaires pris de boisson, leur coucher à la lueur des bougies, et, au début, la description hachée et comme essoufflée d'une fin de tournée médiocre sont les pièces maîtresses d'un ensemble calculé, dont la bande sonore est aussi très étudiée. En dépit de la dispersion des intrigues, le film, bien conduit, reste très clair, mais, conséquence du sujet, extrêmement bavard. Si Duvivier connaît les vertus de la brièveté dramatique, Spaak appuie, explique, délaie, et fait si bien que l'étude de ces cas frisant la pathologie finit par tomber dans un pessimisme arbitraire et ravalé à des mesquineries, des criaileries et des radotages.

A l'actif de Duvivier la composition de Jouvet, dans un rôle déplaisant qu'il éloigne de la caricature et joue en virtuose, sur un ton mi-figue mi-raisin ; et surtout l'interprétation saisissante de Michel Simon aussi à l'aise dans la cocasserie que dans la déchéance finale, et qui éclipse un ensemble d'une tenue parfaite, soigné dans les plus petits rôles.

PANIQUE (1946).

Dans un avant-propos, Duvivier déclarait : « **Panique** n'est pas, au sens usuel du mot, l'adaptation cinématographique du roman de Simenon, « Les fiançailles de M. Hire ». En choisissant cette œuvre, nous y avons vu la possibilité — absente du livre — d'élargir convenablement dans ses conséquences le plus banal des faits-divers. En le faisant, Charles Spaak et moi n'avons pas voulu ajouter un titre nouveau à la liste des films policiers. Si toute l'action tourne autour d'un crime, l'intérêt du sujet ne réside pas ici dans la découverte de l'assassin, ni même dans les péripéties de l'enquête :

nous avons voulu faire de **Panique** un film d'atmosphère social. »

Des personnages écœurants : une fille vulgaire et perfide, un misanthrope prêt au chantage, un bellâtre veule et assassin. Pour sauver ce dernier qu'elle aime, la fille enjôlera M. Hire et exploitera contre lui la haine de tout un quartier. Soupçonné, dénoncé, haï, le malheureux dans sa fuite gagne les toits, d'où il se tue en s'écrasant sur la place, lieu de rencontre du cœur de l'opinion publique. Ici, comme le dit encore Duvivier : « Le pharmacien, le boucher, la crémière, le percepteur, la fille de joie, les commères, chacun à ses sentiments, son caractère ; mais que survienne un événement surprenant, le quartier fait bloc, le corps social réagit. Il se crée alors un « climat » capable d'engendrer les effets les plus surprenants et les plus cruels. » **Panique** est en quelque sorte le négatif du **Jour se lève**, où l'assemblée des camarades, des voisins s'évertuait à sauver Jean Gabin.

Le handicap de ce film provient de l'interprétation sans relief, ou exagérément caricaturale de ces comparses chargés de faire monter le drame et qui ne font pas le poids en face de Viviane Romance et de Paul Bernard — moins encore devant Michel Simon impressionnant dans un rôle équivoque et trouble : victime qu'on n'arrive pas à plaindre. L'installation de la fête foraine sur la place reste un modèle d'exposition, la ronde du manège des petites autos et les mouvements de foule suivis à la grue transportaient, en 1946, les méthodes américaines dans les studios français. La qualité de l'œuvre n'atténue pas les réserves provoquées par le traitement du sujet : « Il n'y a ni pitié, ni grandeur dans l'univers que nous décrit Julien Duvivier, notait Jean Vidal dans « L'Ecran Français », c'est un univers glacial et sordide, peuplé d'êtres méchants mais sans passions, l'univers « morne, à l'horizon plombé » du poète maudit. »

AU ROYAUME DES CIEUX (1949).

De nouveau, un vase clos. A l'écart du monde extérieur qui n'est que danger — la police, les chiens, les éléments en furie — les passions bouillonnent et explosent. Le film, qui eut d'abord pour titre « Les filles de Haute Mère, nous entraîne derrière les murs d'une maison d'éducation surveillée, où, dès les premières images, Maria est amenée entre deux gendarmes. La directrice meurt subitement, Mlle Chamblas prend sa place et se dévoile comme une femme atroce. Dans le même temps, Pierre qui vit son grand amour avec Maria essaie de parvenir jusqu'à elle. Les pluies, l'inondation le favorisent, l'infamante Mlle Chamblas, débordée par l'émeute, se fera dévorer par les chiens de l'établissement. La conclusion ambiguë laisse à penser que la mort a été plus forte que l'amour : Pierre s'en va, portant Maria vers la nuit qui tombe. Un vol de corbeaux tourne dans le ciel.

Le naturalisme de Duvivier, son goût du trait épais et sûr, sa façon de combiner le sordide de la maison de rééducation et le tragique des paysages gris et boueux, ont arraché **Le royaume des cieux** à la convention où s'engluait généralement ce genre d'histoire, dont les moutures sont innombrables sur tous les écrans du monde. Le personnage de Mlle Chamblas, homosexuelle refoulée et sadique, confine à la pathologie, mais va dans le vigoureux sens mélodramatique que Duvivier a donné à son œuvre. De même le curé au franc parler, de même le jeune ouvrier sobrement dessiné par Reggiani, et qui parle peu — ce qui est un éloge dans un film où le dialogue a la part un peu trop belle.

Plus que les morceaux de bravoure : notamment la ronde des filles autour du corps d'une camarade, scan-

dée par le battement des mains de la directrice, l'essai par Mlle Chamblas de briser la grève de la faim en faisant respirer aux pensionnaires l'odeur de la soupe, le déchaînement de la révolte, et, dans un autre registre, l'évocation par les deux amants séparés de leur rencontre lors d'un match de football troublé par l'orage (où l'utilisation du son est magistrale) — plus que toutes ces scènes, on reste sensible au climat oppressant : la pluie tombe sans arrêt, le ciel pèse sur la campagne trempée, l'inondation menace et se déchaîne — comme la colère des internées. Georges Altmann l'avait déjà signalé, en 1949 : « Le film vaut surtout par les détails et par la sobre rigueur de son art : la prison est cernée par l'inondation, de grandes eaux déferlant sous un ciel bas ; tous les êtres semblent à la fois patauger dans leur malheur et dans les marécages. Les paroles du prêtre qui confesse sonnent avec une ironie vengeresse devant ces êtres qu'elles ne peuvent toucher, confirmant le titre satirique **Au royaume des cieux**. Car cette vie que l'on nous montre n'est que le royaume de l'enfer. Par le seul jeu du noir et du blanc, maniés de main de maître, le cinéma arrive une fois de plus à montrer qu'il n'est pas seulement l'art du réel, mais de la poésie et du fantastique. »

DAS KUNSTSEIDENE MADCHEN (LA GRANDE VIE)
(1960).

Un fragment de la sottise existence de Doris, dactylo sentimentale qui recherche l'homme idéal, se fait bernier par un certain nombre de messieurs peu attrayants et doit chaque fois les quitter rapidement.

Un tout petit drame, tourné en Allemagne par Giuletta

Massina, et qui oscille entre un peu d'humour et un peu d'amertume. La critique elle aussi oscilla entre ces deux appréciations-types : « **La grande vie** est une succession de plans mal cadrés, une suite de séquences mal montées » et « On ne saurait trop conseiller aux jeunes cinéastes Nouvelle Vague, d'aller, sous la direction de Duvivier y apprendre leur métier. Car, techniquement, le film atteste de la part de son réalisateur un métier solide, voire une virtuosité proche de la totale maîtrise. » Le dernier mot restant à Georges Charenzol : « Si le récit est mené avec un sens de l'ellipse assez sûr pour ne jamais nous ennuyer, les épisodes sont loin d'avoir une égale valeur. »

Les Amis du Cinéma sont invités à assister vendredi 14 mars (14 heures), à l'Artistic Cinéma, 61, rue de Douai, à la première présentation à Paris de

La Machine à réfaire la Vie

Film composé par JULIEN DUVIVIER et HENRY LEPAGE

pour retracer l'Histoire et l'Evolution du Cinéma depuis son invention jusqu'à nos jours.

- I. — **Invention du cinéma.**
Le Thaumatrope — Le Zootrope — Le Phenakistiscope (1829-1868) — Le Praxinoscope (1821) — Fusil de Marcy — Edison et Lumière — Le premier appareil de prises de vues. — La première bande cinématographique (sortie des usines Lumière) — Le premier film (L'Arroseur arrosé 1890) — Au Drapeau (1891) — Les premiers films de Lumière.
- II. — **Les étapes du cinéma d'avant-guerre.**
L'Assassinat du Duc de Guise (1900) — L'Enfant Prodigue (1905) — Max pédiacre — Rigadin a la goutte — Les 36 métiers de Boireau — Capital et Travail (Costello 1909) — L'Auberge du père Job (1910) — Bout-de-Zan pugiliste — Le système du Docteur Goudron et du professeur Plume — Les Misérables — Germinal.
- III. — **Le cinéma moderne.**
Curieux parallèles : Le Miracle — La Légende de Sœur Beatrix (1912-1923) — L'Assommoir (1912-1921) — Bout-de-Zan épicier — Le Gamin de Paris (1913-1923) — Charlot journaliste — Le Gosse (1914-1921) — Roger-la-Honte (1913-1921) — Le Petit Jacques (1914-1923).
Le Mouvement : Robin des Bois — La Fête espagnole — Miarka, la fille à l'ourse — La Bête traquée.

QUATRE ENCORE

LA MACHINE A REFAIRE LA VIE (1924).

Composé avec la collaboration d'Henry Lepage, le film fut assez bien accueilli pour mériter une nouvelle sortie, sonorisée cette fois, en 1933. A lire le programme copieux de ce montage, on comprend l'intérêt du public : la netteté, la luminosité des vieux films émerveillèrent les spectateurs qui se plurent à souligner : « Les films dramatiques d'avant-guerre sont devenus de véritables bandes comiques, tant la gesticulation des artistes nous paraît ridicule à l'heure actuelle. **Au drapeau, L'Assassinat du duc de Guise, Le miracle** ont obtenu de gros succès de rires. » Eternelles variations du goût.

- Les Doubles :* Un roman d'amour et d'aventures — Le Petit Lord Fauntleroy — Le Reflet de Claude Merceur.
- Les Trucs :* Way Down East — Le Dédale — Vindicia — L'Épreuve du Feu.
- Le Maquillage :* L'Assommoir — Les Mystères de Paris — Le Roi de Paris — Le Brasier Ardent — Les Mystères de New-York — La Bouquetière des Innocents — Satan.
- Les Surimpressions :* La Charrette fantôme — Les Morts nous frôlent — Le Double — Le Vieux Manoir — Le Trésor d'Arne.
- La Foutle :* Jules César — Marie-Madeleine — Robin des Bois — Jeanne d'Arc — Vingt ans après — Salomé.
- La Conteur :* Le Coloris artificiel — La Gloreuse Aventure.
- Le Relief :* Paysages pyrénéens.
- Applications du Cinéma :* Le Cinéma scientifique — L'Actualité (Blériot — Pegoud — L'U-35 — Documents inédits sur la guerre — Défilé sous l'Arc de Triomphe) — Les Poupées animées (Les Grenouilles qui demandent un roi — Comment on a fait ce film) — Les Animaux (Bêtes comme les Hommes) — Le Documentaire.
- IV. — **Les tendances artistiques du cinéma d'aujourd'hui**
Le Cinéma Pictural : Kenigsmark — Violentes Impériaux — Ames d'Orient.
L'Expressionnisme et le Symbolisme : Le Cabinet du Docteur Caligari — Crainquebille — Eldorado — La Tragédie de Lourdes — Au secours — Le Brasier Ardent — Don Juan et Faust — Le Marchand de plaisirs.
Le Rythme : La Roue — Kean — Le Brasier ardent — Le Lys brisé — Le Reflet de Claude Merceur — Les Deux Orphelines.
- V. — **Comment on fait un film cinématographique.**
Studios américains — Scènes avec des fauves — Décors — Différentes prises de vues — Détails sur l'exécution d'un film.

CŒURS FAROUCHES (1923).

Film tourné très rapidement, en décors naturels, et qui expose avec le moins de concessions possible, l'histoire de quatre frères. Tous aiment la même femme que l'un d'eux essaiera de tuer. « Cinémagazine » écrivait dans un bref compte rendu : « Voilà, développée avec le minimum de sous-titres, une idée intéressante. Julien Duvivier nous prouve que nous pouvons beaucoup attendre de lui. Il ne suit pas le chemin tracé par ses collègues : il cherche à faire œuvre de novateur. »

Une famille française, quatre générations, trois guerres contre l'Allemagne.

UNTEL PERE ET FILS (1940).

1871 : Pierre Froment (Jouvet) a trois enfants. Il est tué en participant à une sortie de gardes mobiles. Sa femme meurt et Estelle, Félix et Bernard restent seuls. Le frère de Pierre, l'oncle Hector (Raimu) se charge d'eux, en réalité c'est la courageuse Estelle qui élèvera ses frères.

Félix (Jouvet) part aux colonies, Bernard (Lucien Nat) devient instituteur et se marie avec Gabrielle (Renée Devillers). Un soir de 14 juillet naissent des jumeaux : Alain et Marie.

La Belle époque. La sage Estelle (Suzy Prim) se consacre au foyer ; l'oncle Hector fréquente le Moulin

Rouge. L'aviation prend son essor, les enfants ont grandi. Alain (Jean Mercanton) se passionne pour les avions, Marie (Michèle Morgan) épouse Léonard, futur peintre de talent.

1914. Alain tombe en plein vol, Léonard est amputé d'un bras. Estelle s'est rangée parmi les infirmières. Bernard forme les jeunes classes, et, au loin, Félix joue les pionniers.

L'après-guerre, la trépidation de 1925. Léonard et Marie lancent une maison de couture dernier-cri, leur fils Christian (Louis Jourdan) sera médecin, vieux rêve de l'ancêtre Pierre Froment. Mais...

1939 : appelé sous les drapeaux, Christian épouse Nicole le jour de la déclaration de guerre.

Cette large fresque, pleine d'artifices, et qui curieusement n'offre aucune image complaisante du Français (Estelle est une fourmi, Marie une snobinarde, Alain un exalté, Félix un demi-fou et Hector une ganache) cette fresque n'est pas ennuyeuse et nous promène dans des décors plaisants et variés. Les épisodes du Siège avec départ de ballons captifs ont de la couleur, l'éternelle époque 1900 de la gaité, et comme le faisait remarquer Jean Vidal, c'est finalement le côté « album de famille » qui prime, Duvivier sachant « en chacun de ses tableaux recréer l'atmosphère sensible d'une époque. Un mariage à bicyclette en 1890, une nuit de 14 juillet quelques années plus tard... Le Moulin Rouge et le French Cancan, les débuts de l'automobile et de l'aviation, les plaisirs de la plage en 1914, l'hôpital militaire installé dans un théâtre, une maison de couture en 1920. »

Tout cela souligne davantage encore les défaillances du film. Le pessimisme prime, qui choqua les Américains et les amena à penser qu'il n'était pas étonnant que de tels Français aient perdu la bataille. Les personnages n'arrivent pas à se hisser en symboles, tout bourgeois qu'ils sont et fermant les yeux sur certains

événements. « Pas une allusion au boulangisme, à l'Affaire Dreyfus, aux crises économiques de l'après-guerre, aux mouvements fascistes, au Front Populaire » souligne encore Jean Vidal, qui conclut : « les Froment sont de ces gens qui ne font pas de politique... Si le film se terminait un peu plus tard, ils pourraient devenir de bons sujets du Maréchal. »

L'interprétation un peu figée monte en épingle la grosse bonhomie de Raimu, l'application de Suzy Prim, l'abnégation de Jouvet.

LA FETE A HENRIETTE (1952).

Reprenant le film conducteur de **Sous le ciel de Paris**, Duvivier nous invite à passer une journée dans la capitale. Une journée différente des autres puisqu'il s'agit du 14 juillet. La jeune Henriette balance entre deux amoureux. L'un, photographe, bon garçon et ami d'enfance tombe dans les rets d'une belle écuyère. L'autre, inquiétant et charmeur, s'auréole de mystère : voleur, criminel ou fou — ou s'amusant à composer un personnage ? Henriette, tantôt souriante, tantôt angoissée, va de l'un à l'autre au hasard des bals de quartier et des feux d'artifice, faisant mille rencontres curieuses : un pochard sentencieux, des agents de police déménageurs à l'occasion, un inspecteur honteux de l'être, etc... La mineur de l'histoire est un piège : deux scénaristes en mal de film tirent les ficelles de tous ces pantins, inventent ou gomment au fur et à mesure les péripéties de la journée d'Henriette, et, suivant leur humeur particulière, les colorent en noir ou en rose, ce qui autorise deux versions du même événement.



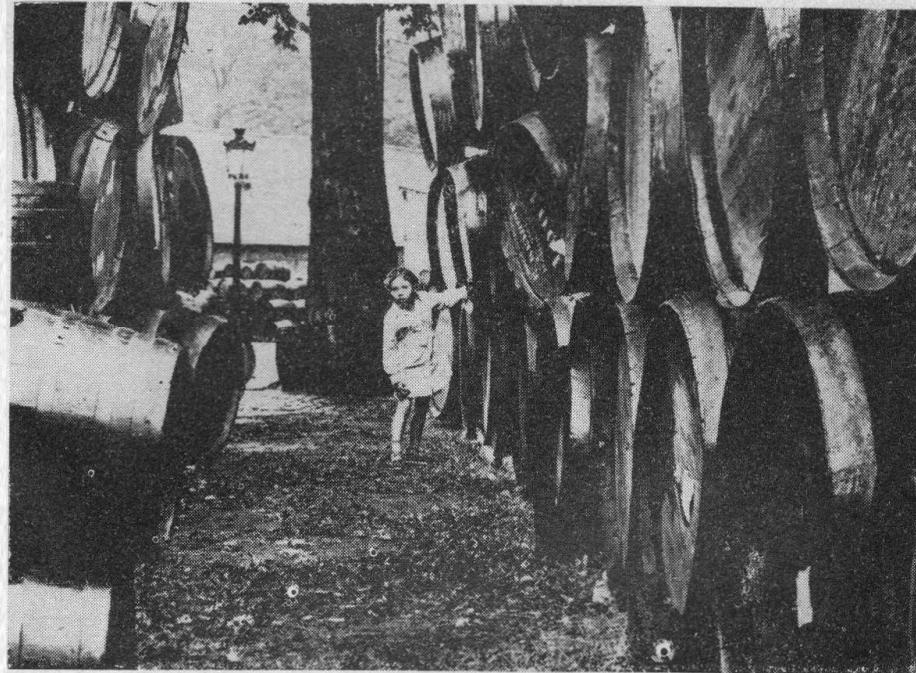
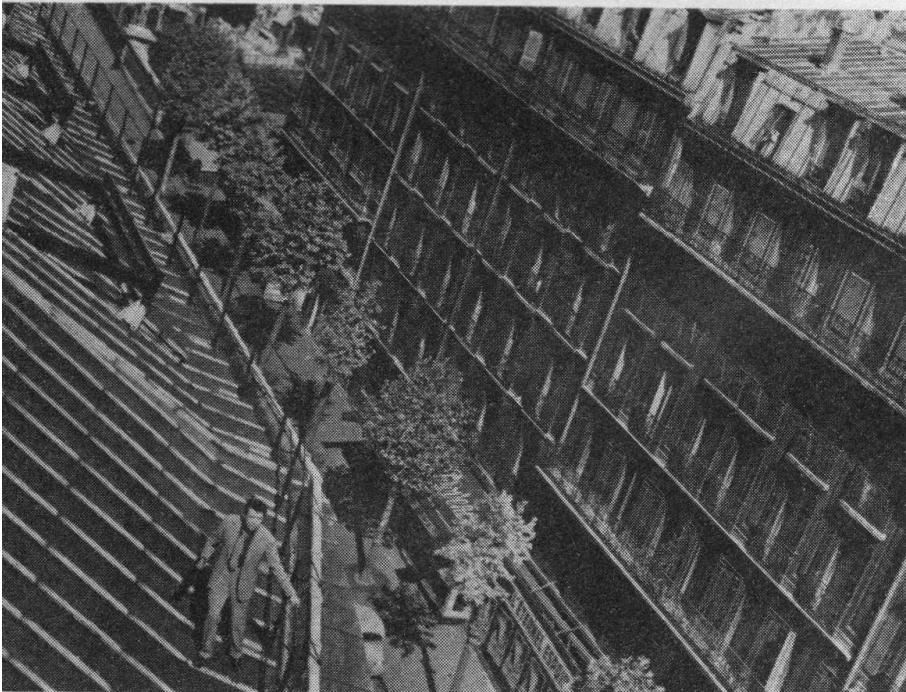
Edward G. Robinson dans FLESH AND FANTASY (Obsessions).
Viviane Romance et Paul Bernard dans PANIQUE.





Minelli ? Non, Duvivier (ANNA KARENINE).

Hitchcock ? Non, Duvivier (LA FETE A HENRIETTE).



Feuillade ? Non, Duvivier (SOUS LE CIEL DE PARIS).

Feyder ? Non, Duvivier (L'AFFAIRE MAURITZIUS).





Danielle Delorme et Jean Gabin dans VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS.

Brigitte Bardot et Dario Moréno dans LA FEMME ET LE PANTIN.



C'est surtout une idée de Jeanson : il y a trop de Jeanson et pas assez de Duvivier. Les épisodes cocasses sont là, amusants au début, ils tendent à devenir systématiques, comme les cadrages obliques réservés aux séquences noires. Les interventions fréquentes et bavardes des deux auteurs sont lassantes, mais l'atmosphère de la fête populaire qui est une des constantes du cinéma français, vivante et gaie, rappelle les meilleurs moments de *La belle équipe*. Certaines scènes de boîtes de nuit évoquent l'épisode Juvet de *Carnet de bal*, et les séquences au Gaumont-Palace ou sur les toits de Paris forment un hommage à l'époque héroïque du sérial. Et puis il y a Hildegard Kneff — extraordinaire écuyère — et les apparitions de Saturnin Fabre, Daniel Ivernel et Carette qui font passer la fadeur agaçante de Dany Robin. Film gratuit, artificiel, et ne pouvant atteindre la réussite complète — mais divertissement plus qu'estimable et péchant plutôt par la richesse que par l'indigence.

FILMOGRAPHIE

- HACELDAMA** (1919). — Scén. : J. D. Prod. : Burdigala Films. Métrage : 1550 m. Int. : Camille Bert (Bill Stanley), Séverin-Mars (Landry Smith), Jean Lorette (Jean Didier), Pierre Laurel (Pierre Didier), Susy Lile (Minie Destrat), Yvonne Brionne (Kate Lockwood).
- LES ROQUEVILLARD** (1922). — Scén. : Roman d'Henry Bordeaux. Ad. : J. D. Prod. : Pathé-Consortium-Cinéma. Sortie à Paris : 28-4-1922. Int. : Maxime Desjardins (Maitre Roquevillard), Edmond Van Daele (Maitre Frasne), Alcover (Philippeaux), Georges Melchior (Maurice Roquevillard), Jeanne Desclos (M^{me} Frasne), M^{lle} Nick (M^{lle} Roquevillard), Kerwich.
- L'OURAGAN SUR LA MONTAGNE** (1922). — Scén. : J. D. Int. : Gaston Jacquet, Camille Beuve, Lotte Loring.
- LE REFLET DE CLAUDE MERCCŒUR** (1923). — Scén. : Roman de Frédéric Boutet. Int. : Gaston Jacquet, Camille Beuve, Maud Richard.
- LA TRAGÉDIE DE LOURDES** (1923). — Scén. : Georges d'Espèrès. Ad. : J. D. Prod. : Celor Films. Int. : Henry Krauss (Docteur Leverrier), Gaston Jacquet (Jean-Elie), Rolla Norman (Jacques Barrois), Jean Lorette (Michel Leverrier), Desdemona Mazza (Suzanne Leverrier), Georges Deneubourg, Marcel Chabrier, Denise Legeay, Pierrette Lugan.
- CŒURS FAROUCHES** (1923). — Scén. : J. D. Prod. : Celor Films. Int. : Gaston Jacquet (Jean-Loup), Rolla Norman (Landry), Jean Lorette (Vincent), Cauvin-Vassal (Simon), Desdemona Mazza (Marthe).
- LA MACHINE A REFAIRE LA VIE** (1924). — Co : Henry Lepage.
- L'ABBE CONSTANTIN** (1925). — Scén. : Roman de Ludovic Halévy et pièce de Pierre Decourcelle. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Jean Coquelin, Pierre Stephen, Georges Lannes, Georges Deneubourg, Pla, Claude France, Geneviève Cargèse, M^{me} Decori.
- POIL DE CAROTTE** (1926). — Co : Henry Lepage. Scén. : J. D., d'après l'œuvre de Jules Renard. Ad. : J. D. et Jacques Feyder. Op. : Walter. Prod. : Phocéa. Int. : Henry Krauss (M. Lepic), André Heuzé (Poil de Carotte), Charlotte Barbier-Krauss (M^{me} Lepic), Fabien Haziza (Félix), Renée Jean, Suzanne Talba, Lydia Zarena, Yvette Langlais.
- L'AGONIE DE JERUSALEM** (1926). — Scén. : J. D. Op. : E. Pierre, R. Guychard, Armand Thirard. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Maurice Schutz (Marc Verdier), Edmond Van Daele (Jean-Louis Verdier), Gaston Jacquet (Larsac), Malavie (Septime), Lionel Salem, Franceschi, Gransdet, Reggiani ; Marguerite Madys (Alice Leroy), Berth Jalabert (M^{me} Verdier).
- L'HOMME A L'HISPANO** (1926). — Scén. : Roman de Pierre Frondaie. Ad. : René Hervil. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Georges Galli (Georges Dewalter), Chakatouny (Lord

- Oswill), Gildès, Georges Péclet, Dartagnan, Jean Diener, Huguette Duflos (Lady Oswill), Madeleine Rodrigue, M^{me} Decori.
- LE MARIAGE DE MADEMOISELLE BEULEMANS** (1927). — Scén. : Pièce de Frantz Fonzon et Fernand Wicheler. Ad. : J. D. Op. : René Guychard et Armand Thirard. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Gustave Libeau (Beulemans), Jean Dehelly (Albert Delpierre), René Lefèvre (Séraphin Meulemesteer), Barencey, Derigal, Hubert Daix, Jean Diener ; Andrée Brabant (Suzanne Beulemans), M^{me} Libeau (M^{me} Beulemans), Suzanne Christy, Marianne, Dinah Valence.
- LE MYSTÈRE DE LA TOUR EIFFEL** (1927). — Direction artistique : Marcel Vandal. Scén. : Alfred Machard. Op. : René Guychard et Armand Thirard. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Tramel (les frères Miron-ton), Gaston Jacquet (Sir William Dewitt), François Vigulier, Jean Diener, Jimmy (Réginald) ; Régine Bouet (Sylvaine), Andrée Reynis.
- LE TOURBILLON DE PARIS** (1928). — Scén. : d'après « La Sarrazine », roman de Germaine Acremant. Op. : André Dantan. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Léon Bary (Jean Chaluste), Gaston Jacquet (Lord Aberson), Hubert Daix, René Lefèvre (le journaliste), Léonce Cargue, Raymond Narlay, Louis Gauthier, Keffler, Stacquet, Louis Melrack ; Lil Dagover (Amicia Negresti), Gina Barbieri, Jane Dollys, Jane Pierson, les sœurs Irvin.
- LA DIVINE CROISIÈRE** (1928). — Scén. : J. D. Op. : André Dantan. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Jean Murat (Saint-Ermon), Thomy Bourdelle (Mareuil), Henry Krauss (Ferjac), François Vigulier (un matelot), Louis Kerly (le curé), Henry Valbel, Georges Paulais (deux matelots), Suzanne Christy (M^{lle} de Ferjac), Charlotte Barbier-Krauss (M^{me} de Saint-Ermon), Line Noro (la femme du disparu), M^{me} Decori.
- MAMAN COLIBRI** (1929). — Scén. : Pièce d'Henry Bataille. Ad. : J. D. et Noël Renard. Op. : René Guychard, Armand Thirard et Gaston Haon. Décors : Christian Jaque. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Jean Dax (Baron de Rysbergue), Jean Gerrard (Georges), Frantz Lederer (Richard), Jean-Paul de Baer (Paul) ; Maria Jacobini (Irène de Rysbergue), Hélène Hallier (Florence).
- LA VIE MIRACULEUSE DE THERÈSE MARTIN** (1929). — Scén. : J. D., inspiré par « Histoire d'une Ame » de Thérèse de Lisieux. Op. : René Guychard et Armand Thirard. Décors : Christian Jaque. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : André Marnay (le père de Thérèse), François Vigulier (le diable), Simone Bourday (Thérèse Martin).
- AU BONHEUR DES DAMES** (1929). — Scén. : Noël Renard, d'après le roman d'Emile Zola. Ad. : N. Renard et J. D. Op. : René Guychard et Armand Thirard. Décors : Christian Jaque. Prod. : Films d'Art (Vandal et Delac). Int. : Armand Bour (Baudu), Pierre de Guingand (Mouret), Albert Bras (Jouve), Fabien Haziza (Colomban), Candé, René Donnio, Fernand Mailly ; Dita Parlo (Denise), Germaine Rouer (M^{me} Desforges), Ginette Maddie (Clara), Nadia Sibirskaia (Geneviève), Simone Bourday. Le film fut sonorisé en 1930.

DAVID GOLDER (1930). — Scén. : Roman d'Irène Némirowski. Ad. : J. D. Dial. : J. D. Op. : Georges Périnal et Armand Thirard. Mus. : Walter Goehr. Décors : Lazare Meerson. Mont. : Jean Feyte. Dr Prod. : Pierre O'Connell. Son : Henri Storr. Prod. : G.F.F.A. Int. : Harry Baur (David Golder), Jean Coque-llin, Charles Dorat, Gaston Jacquet, Jacques Gretilat, Jean Bradin, Franceschi, Camille Bert, Léon Arvel ; Jackie Monnier (Joyce), Paule Andral (Gloria Golder), Jeanne Bernardi, Nicole Yoghi.

LES CINQ GENTLEMEN MAUDITS (1931). — Scén. : Roman d'André Heuzé. Dial. : J. D. Op. : Armand Thirard. Mus. : Jacques Ibert. Mont. : Marthe Poncin. Prod. : Vandal et Delac. Int. : Harry Baur, Robert Le Vigan, René Lefèvre, Georges Pécelet, Marc Dantzer, Follot (plus tard Jacques Erwin) ; Rosine Déréan, Mady Berry, Odette Barencey, Manou.

ALLO BERLIN... ICI PARIS (1931). — Scén. : d'après Rolf E. Vanloo. Ad. : J. D. Dial. : J. D. Op. : Reimar Kuntze, Balasch, Max Brinck. Mus. : Karl Rathaus. Kurt Schroeder. Décors : Erick Czerwonsky. Son : Erich Lange. Prod. : Tobis. Int. : Wolfgang Klein (Erick), Charles Redgie (Jacques), Karl Stepaneck (Max), Albert Broquin (le guide), Pierre Piérade, Emile Saint-Ober, H. Henninger (Karl), Georges Boulanger (le ministre) ; Germaine Aussey (Annette), Josette Day (Lily).

POIL DE CAROTTE (1932). — Scén. : d'après « Poil de Carotte » et « La Bigote » de Jules Renard. Ad. : J. D. Op. : Armand Thirard. Mus. : Alexandre Tansman. Décors : Carré et Lucien Aguettand. Mont. : Marthe Poncin. Prod. : Vandal et Delac. Int. : Harry Baur (M. Lepic), Robert Lynen (Poil de Carotte), Max Fromiot (Félix), Louis Gauthier (le parrain), Jean Borelli, Claude Borelli ; Catherine Fonteney (M^{me} Lepic), Christiane d'Or (Annette), Suzanne Aubry (Ernestine), Colette Segall (Mathilde), Marthe Marty, Colette Borelli.

LA TÊTE D'UN HOMME (1932). — Scén. : Roman de Simenon. Ad. : Louis Delaprée, Calmann, J. D. Dial. : Louis Delaprée, J. D. Lyrics : J. D. Op. : Armand Thirard. Mus. : Jacques Dallin. Décors : Georges Wakhéwitch. Mont. : Marthe Poncin. Prod. : Vandal et Delac. Int. : Harry Baur (Maigret), Valéry Inkijinoff (Radek), Gaston Jacquet (Willy Ferrière), Alexandre Rignault (Joseph Heurtin), Louis Gauthier (le juge d'instruction), Echourin (inspecteur Ménard), Marcel Bourdel (inspecteur Janvier), Jean Brochard, René Stern ; Gina Manès (Edna Reichberg), Dania (la femme lasse), Line Noro (la fille), Missia (la chanteuse), Oleo.

LE PETIT ROI (1933). — Scén. : Roman d'André Lichtenberger. Ad. : J. D. Op. : Armand Thirard. Mus. : Tibor Harsanyi. Décors : Lucien Aguettand. Mont. : Marthe Poncin. Prod. : Vandal et Delac. Int. : Robert Lynen (le roi Michel), Hubert Prélier Zoltik), Maurice Schutz (l'Archevêque), Charles Camus (Dr Jacklon), Robert Le Vigan (le fou), Marcel Carpentier (le régent Paul), Camille Bert (le professeur d'histoire), Jean Toulout (Marski), Marcel Vallée (Storeck), George (le chambellan), Clément (professeur Bonnard), Arlette Marchal (comtesse Sias-

ko), Béatrice Bretty (Barbara), Paule Andral (la régente), Jane Mea (M^{me} de Stemm), Susy Windrow.

LE PAQUEBOT TENACITY (1933). — Scén. : d'après la pièce de Charles Vildrac. Ad. : Charles Vildrac et J. D. Dial. : Charles Vildrac. Op. : Nicolas Hayer, Armand Thirard, Christian Matras. Mus. : Jean Wiener. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Marthe Poncin. Prod. : Vandal et Delac. Int. : Albert Préjean (Bastien), Hubert Prélier (Ségar), Pierre Laurel (le père Hidoux), Martial Rêbe, Léon Arvel, Pierre Larquey, Raymond Aimos, Albert Broquin ; Marie Glory (Thérèse), Mady Berry (M^{me} Cordier), Nita Alvarez (Emilienne), Jeanne Duc, Andrée Servilanges.

MARIA CHAPDELAINE (1934). — Scén. : d'après le roman de Louis Hémon. Op. : Jules Krüger et Georges Périnal. Mus. : Jean Wiener. Décors : Jacques Krauss. Dr Prod. : Maurice Juven. Prod. : Société Nouvelle de Cinéma. Int. : Jean Gabin (François Paradis), Jean-Pierre Aumont (Lorenzo Surprenant), Alexandre Rignault (Eutrope Gagnon), André Bacqué (le père Chapdelaine), Daniel Mendaille (le prêtre), Emile Genevois (Tit-Bé), Thomy Bourdelle (Esdras), Robert Le Vigan (Tit-Sèbe), Fred Barry (Nazaire Lerouche), Hamilton (le vieux français), Pierre Laurel (Ephraïm Surprenant), Jacques Langevin (Edwige Légaré), Edmond Van Daele (le médecin), Clément (le père Bédard), Monroy (le contremaitre), Jean Daurand, Teddy Michaud, Madeleine Renaud (Maria Chapdelaine), Suzanne Després (Laura Chapdelaine), Maximilienne (Azélima Larouche), Gaby Triquet (Alma-Rose Chapdelaine).

GOLGOTHA (1935). — Scén. : d'après l'œuvre du chanoine Joseph Raymond. Ad. : J. D. Dial. : chanoine Raymond. Op. : Jules Krüger. Mus. : Jacques Ibert. Décors : Jean Perrier. Mont. : Marthe Poncin. Cost. : J. Deuze. Assist. : Robert Vernay et Jean Stelli. Prod. : Ichtys Films-Union. Int. : Robert Le Vigan (Jésus), Jean Gabin (Ponce-Pilate), Harry Baur (Hé- rode), Charles Granval (Caïphe), André Bacqué (Anne), Lucas Gridoux (Judas), Hubert Prélier (Pierre), Philippe Hersent (Jacques), Maurice Legrenée (Philippe), Jean Forest (Jean), Paul Asselin (Mathieu), Edmond Van Daele (Gerson), Marcel Chabrier (Joseph d'Armathie), Georges Saillard, François Viguier, Victor Vina (trois sanhédrins), Marcel Carpentier (un scribe), Robert Ozanne (un centurion), Georges Pécelet (un légionnaire), Teddy Michaud (le bourreau), Maxudian, Hugues de Bagratide, Robert Moor, Paul Villé, Georges Paulais, Marcel Lupovici, Jérôme Goulven, Lionel Salem, Lucien Galas, Beaufort, Etié- vant, Ernest Ferny, Eugène Stuber, Frank Maurice ; Edwige Feuillère (Claudia), Juliette Verneuil (Marie), Vana Yami (Marie-Madeleine), Yvonne Rozille, Suzanne Révonne, Berthe Jala- bert, Violette Jordens.

LA BANDERA (1935). — Scén. : d'après le roman de Pierre Mac Orlan. Ad. : J. D. et Charles Spaak. Dial. : J. D. et Charles Spaak. Im. : Jules Krüger et Marc Fossard. Mus. : Jean Wiener et Roland Manuel. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Maurice Juven. Son : Teyssère et Gérardot. Prod. : Société Nouvelle de Production. Durée, 100 minutes. Int. : Jean Gabin (Pierre Giliath), Robert Le Vigan (Fernand

Lucas), Pierre Renoir (capitaine Weller), Raymond Aimos (Marcel Mulot), Gaston Modot (Muller), Charles Granval (le Ségovien), Robert Ozanne, Louis Florencie, Noël Roquevert, Philippe Janvier, Castro Blanco, Little Jacky, Maurice Lagrenée, Marcel Lupovici, Robert Ancelin, Raphaël Medina, Pitouto, José Casado, Jésus Castro Blanco, Raymond Blot, Paul Demange, Eugène Stuber; Annabella (Aïscha), Margo Lion (Planche à Pain), Viviane Romance (la fille), Reine Paulet, Génia Vaury.

LE GOLEM (1935). — Scén. : d'après le roman de G. Meyrinck. Ad. : J. D. et André-Paul Antoine. Dial. : A.-P. Antoine. Im. : Vaclav Vich et Jan Stallich. Mus. : Joseph Kumeck. Décors : André Andreïew et Kopecky. Son : Polevnic. Prod. : A.B. Films Prague. Int. : Harry Baur (l'empereur Rodolphe II), Roger Karl (Lang), Charles Dorat (Jacob), Ferdinand Hart (le Golem), Roger Duchesne, Gaston Jacquet, Raymond Aimos, Marcel Dalio, Robert Ozanne; Germaine Aussey (comtesse Strada), Jany Holt (Rachel), Tania Doll (Madame Benoit).

LA BELLE EQUIPE (1936). — Scén. : J. D. et Charles Spaak. Dial. : Charles Spaak. Lyrics : J. D. et Louis Poterat. Im. : Jules Krüger et Marc Fossard. Mus. : Maurice Yvain. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Marthe Poncin. Dr de Prod. : Arys Nissotti. Son : Antoine Archimbaud. Prod. : Ciné Arys. Int. : Jean Gabin (Jean, dit Jeannot), Charles Vanel (Charles, dit Charlot), Raymond Aimos (Raymond, dit Tintin), Raphaël Medina (Mario), Charles Dorat (Jacques, dit Jacquot), Fernand Charpin (le gendarme), Raymond Cordy (l'ivrogne), Jacques Baumer (M. Jubette), Charles Granval (le propriétaire), Robert Ozanne (le patron du restaurant), Robert Lynen (René), Maupi (un copain), Roger Legris (le garçon d'hôtel), Robert Moor, Georges Bever, Jean Marconi, Vincent Hyspa (voisins et amis); Viviane Romance (Gina), Micheline Cheirel (Huguette), Marcelle Géniat (la grand-mère), Marcelle Yrven (l'amie de Jubette), Palmyre Levasseur, Teddy Dargy, Edith Gallia, Vyola Varennes, Andrée Servilanges, Claire Gérard, Catherine Carry (voisins et amis).

PEPE LE MOKO (1936). — Scén. : Romand d'Aschelbe. Ad. et Dial. : Henri Jeanson. Im. : Jules Krüger et Marc Fossard. Mus. : Vincent Scotto et Mohamed Yguerbouchen. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Marguerite Beaugé. Dr Prod. : A. Gargour. Son : Antoine Archimbaud. Prod. : Paris-Films. Int. : Jean Gabin (Pépé), Lucas Gridoux (inspecteur Slimane), Gabriel Gabrio (Carlos), Fernand Charpin (Régis), Saturnin Fabre (Grand-Père), Gilbert Gil (Pierrot), Roger Legris (Max), Gaston Modot (Jimmy), Marcel Dalio (L'Arbi), Charles Granval (Maxime), René Bergeron (Meunier), Philippe Richard (Janvier), Jean Temerson (Gravère), Paul Escoffier (Louvain), Robert Ozanne (Gendron), Georges Pécllet (Barsac), Frank Maurice (un inspecteur); Mireille Balin (Gaby), Line Noro (Inès), Fréhel (Tania), Olga Lord (Aïcha), Renée Carl (la mère Tarte).

L'HOMME DU JOUR (1936). — Scén. : Charles Vildrac, Charles Spaak et J. D. Dial. : Charles Spaak. Im. : Roger Rubert. Mus. : Jean Wiener, Borel-Clerc, Vincent Scotto, Michel Emer. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Marthe Poncin. Son : Antoine Archimbaud. Prod. : Films Marquis. Int. : Maurice Chevalier

(Alfred Bouvard), Alerme (Cormier), Raymond Aimos, Robert Pizani, Marcel Vallée (le vieux des courses), Charles Granval, Fernand Fabre, Marcel André, Jacques Grétilat, Marcel Carpentier, Romain Bouquet, Pierre Sergeol, Maurice Rémy, Arthur Deviers, Sinoël, Gildes, Georgé, Robert Lynen, Philippe Janvier, Léon Arvel, Emile Tramont; Elvire Popesco (Mona Thalia), Josette Day (Suzanne), Renée Devillers (la fleuriste), Marcelle Géniat (Maman Bouvard), Marcelle Praince, Marguerite Deval, Simone Deguyse, Charlotte Barbier-Krauss, Mona Dol, Germaine Michel, Missia, Jacqueline Pacaud, Yolanda, Paulette Elambert, Edith Gallia, Gaby Andreu.

UN CARNET DE BAL (1937). — Scén. : J. D. Ad. : Jean Sarment, Pierre Wolff, Bernard Zimmer et J. D. Dial. : Henri Jeanson, Jean Sarment (sketch d'Harry Baur), Bernard Zimmer (sketch de Françoise Rosay). Im. : Michel Kelber, Philippe Agostini et P. Levent. Mus. : Maurice Jaubert. Décors : Serge Piménoff, Jean Douarinou, Paul Colin. Mont. : A. Versein. Son : Rampillon et Carrère. Prod. : Lévy-Strauss Sigma. Int. : Marie Bell (Christine) avec, pour le prologue : Maurice Bénard (l'ami), pour le premier sketch : Françoise Rosay (M^{me} Audié), Gabrielle Fontan (sa bonne), pour le deuxième sketch : Louis Juvet (Pierre Bertier), Alcover, Roger Legris, Henri Nassiet (ses complices), Dorival (le baron), Perry Bonny (l'entraîneuse), Serge de Landauer; pour le troisième sketch : Pierre Richard-Willm (Eric Irvin), pour le quatrième sketch : Harry Baur (Alain Regnault) et les petits chanteurs à la Croix de Bois; pour le cinquième sketch : Pierre Blanchar (Thierry Raynal), Sylvie (Gaby), Jeanne Fusier-Gir (la buraliste); pour le sixième sketch : Raimu (François Patosset), Milly Mathis (sa cuisinière), Andrex (Paul), René Génin (l'adjoint); pour le sixième sketch : Fernandel (Fabien Coutissol), Simone Gauthier (la jeune fille), Marguerite Ducouret (sa mère), Sylvain (un danseur), Beauvais (maître d'hôtel) et pour l'épilogue : Robert Lynen (Gérard), avec aussi Yvonne Rozille, Crista Dora et Alfred Adam.

TOUTE LA VILLE DANSE (THE GREAT WALTZ) (1938). — Scén. : Gottfried Reinhardt. Dial. : Walter Reisch et Samuel Hoffenstein. Im. : Joseph Ruttenberg. Mus. : Johann Strauss fils. Chorégraphie : Albertina Basch. Décors : Cedric Gibbons. Mont. : Tom Weld. Son : Douglas Shearer. Cost. : Adrian. Int. : Fernand Gravey (Strauss), Lionel Atwill (le comte Hohenfried), Hugh Herbert (l'éditeur Hofbauer), Curt Bois, George Houston, Sig Ruman, Christian Rub, Hermann Bing, Monty Wooley, Al Shean, Bert Roach, Henry Hull (François-Joseph), Léonid Kinskey, Ralph Sanford, Max Hoffmann Jr; Luise Rainer (Poldi), Miliza Korjus (Carla Donner), Alma Kruger, Minna Gombell, Greta Meyer.

LA FIN DU JOUR (1938). — Scén. : Charles Spaak et J. D. Dial. : Charles Spaak. Im. : Christian Matras. Mus. : Maurice Jaubert. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Robert Vernay. Son : Tony Leenhardt. Prod. : Régina. Durée, 105'. Sortie parisienne, 11-4-1939. Int. : Michel Simon (Cabrissade), Victor Francen (Gilles Marny), Louis Juvet (Raphaël

Saint-Clair), Arquillière (M. Lucien, le jardinier), Arthur Devère (le régisseur), Gaston Jacquet (Latour), Jean Ayme (Victor, valet de chambre de Saint-Clair), Pierre Sergeol (le directeur de la tournée), Martial Rèbe (le souffleur), Charles Granval (Deaubonne), Auguste Boverio (le prêtre), Gaston Modot (M. Martin, le cafetier), Jean Coquelin (Delormel), Jean Joffre (M. Philémon), René Bergeron (acteur de la tournée), Paul Escoffier (l'acteur jouant le colonel D'Hervey), Gaston Secrétan (un pensionnaire), Pierre Magnier (M. Laroche), Claude Bénédicte, Georges Denola, Camille Beuve, Maurice Schutz, Victor Vina, Romain Bouquet, Raphaël Cailloux, Dumont, Fernand Liesse (pensionnaires de la maison de retraite), Tony Jacquot (Pierrot), Henri Nassiet (Gaston Noblet), François Périer (le jeune journaliste), Philippe Richard (l'acteur qui joue Marmont), Robert Ozanne (le caissier de la tournée), Claude Sainval (l'acteur qui joue le duc de Reichstadt), Robert Rollis (un scout), René Lacourt (un machiniste); Madeleine Ozeray (Jeannette), Gabrielle Dorziat (M^{me} Chabert), Sylvie (M^{me} Tusini), M^{me} Marty (une pensionnaire), M^{me} Lherbay (M^{me} Philémon), Lise Courbet (une actrice de la tournée), Gabrielle Fontan (une pensionnaire), Louise Marquet (M^{me} Marcelin), Blanche Denège (M^{me} Laroche), Odette Talazac (la pensionnaire qui chante le Temps des Cerises), Emilie Lindey, Emilie Prévost, Zélie Yzelle, Luce Camy, Henriette Moret, M^{me} de Morlay (autres pensionnaires), Gaby Andreu (Danielle), Marie-Hélène Dasté (l'actrice qui joue M^{me} D'Hervey), Raymone (M^{me} Martin) et Geneviève Sorya, Simone Aubry, Catherine Carrey, Simone Gauthier.

LA CHARRETTE FANTOME (1939). — Scén. : d'après le roman de Selma Lagerlöf « Le Charretier de la Mort ». Ad. : J. D. Dial. : Alexandre Arnoux. Im. : Jules Krüger. Mus. : Jacques Ibert. Décors : Jacques Krauss. Mont. : Jean Feyte. Dr Prod. : Jean Lévy-Strauss. Son : Marcel Courmes. Prod. : Transcontinental. Int. : Pierre Fresnay (David Holm), Louis Jouvet (Georges), Henri Nassiet (Gustave), Pierre Palau (M. Benoît), René Génin (le père Eternel), Jean Mercanton (Pierre Holm), Robert Le Vigan (M. Martin), Alexandre Rignault (le géant), Marcel Pérez (le buveur), Georges Mauloy (le pasteur), Jean Joffre (le geôlier), Jean Claudio, Michel François, Jean Buquet (enfants de David), Georges Douking, Philippe Richard, Marcel Chabrier, O'Brady, Sylvain; Micheline Francey (sœur Edith), Valentine Tessier (la capitaine), Mila Parély (Anna), Marie Bell (sœur Maria), Ariane Borg (Suzanne), Marie-Hélène Dasté (la fille), André Méry (la vieille repentie), M^{me} Lherbay (la vieille qui meurt), Génia Vaury, Eve Morlot (deux salutistes), Lucy Kieffer.

UNTEL PERE ET FILS (1940). — Scén. : Marcel Achard, Charles Spaak, J. D. Dial. : Marcel Achard et Charles Spaak. Im. : Jules Krüger. Mus. : Jean Wiener. Décor : Guy de Gastyne. Mont. : Marthe Poncin. Dr de Prod. : Jean Lévy-Strauss. Son : Joseph de Bretagne. Cost. : Rosine Delamare. Prod. : Transcontinental. Durée, 113'. Sortie parisienne, 9-10-1945. Int. :

Raimu (l'oncle Hector), Louis Jouvet (Pierre et Félix Froment), Fernand Ledoux, Lucien Nat (Bernard Froment), Jean Mercanton (Alain Froment), Georges Biscot, Robert Le Vigan, Daniel Mendaille (Clemenceau), René Génin, Pierre Magnier, Harry Krimmer (Léonard), Auguste Boverio, Maupi, Sinoël, Louis Jourdan (Christian Froment), Jean Claudio, René Bergeron, Maurice Rémy, Romain Bouquet, Robert Ozanne, Jean Mercury, Nicolas Amato, René Ferté, Thomy Bourdelle, Clément, Jean Wiener, Léo David, Jean-Marie Boyer, J.-F. Martial, les danseurs Jako Mika et Claude Robert; Michèle Morgan (Marie), Suzy Prim (Estelle), Renée Devillers (Gabrielle), Colette Darfeuil, Madeleine Silvain (la femme de Pierre), Missia, Raymone, Ginette Maddie, Colette Borelli, Olga Valéry, Olga Lord, Anita Palacine, Génia Vaury, Monique, Dora Doll, Sylvette Saugé, Michèle Olivier, Fignolita, Yvonne Legeay, Maud Saintange, Drue Lytton.

LYDIA (1941) — Scén. : Ben Hecht et Samuel Hoffenstein. Ad. et Dial. : J. D. et L. Busch Fekete. Im. : Lee Gurnes A.S.C. Mus. : Miklos Rosza. Décors : Julie Héron. Cost. : Marcel Vertès et Walter Plunkett. Son. : William H. Willmarth. Prod. : Alexander Korda. Durée, 90'. Sortie à Paris : 24-7-1946. Int. : Alan Marschal (Richard), Joseph Cotten (Michel), Hans Jaray (Frank), George Reeves (Bob), John Halliday (Butler), Billy Roy (Johnny), Frank Conlan (le vieux Ned); Merle Oberon (Lydia), Edna May Oliver (Granny), Sara Allgood (la mère de Jonny).

TALES OF MANHATTAN (SIX DESTINS) (1942). — Scén. et Dial. : Edmund Beloin, Henry Blankfort, Alan Campbell, Julien Duvivier, Ladislas Fodor, Brene Giler, Laszlo Gorog, Ben Hecht, Samuel Hoffenstein, Lamar, Bert Lawrence, Ferenc Molnar, William Morrow, Donald Ogden, Stewart, Tretti, Laszlo Vadnai, Ann Wigton. Im. : Joseph Walker. Mus. : Sol Kaplan, Lee Robin, Ralph Rainger. Décors : Richard Day, Boris Leven. Mont. : Robert Bischoff. Prod. : 20th. Century Fox. Durée, 120'. Sortie à Paris : 13-10-1944. Int. : Charles Boyer (Paul Orman), Thomas Mitchell (Hollaway), E.-G. Robinson (Brown), Henri Fonda (George), Charles Laughton (Charles Smith), Paul Robeson (Luke), Ginger Rogers (Diane), Rita Hayworth (Ethel) avec Morris Ankrum, Sig Arno, J. Carrol Naisk, Harry Davenport, Don Douglas, Victor Francen, James Gleason, Robert Greig, Mac Marsh, Harry Haydn, Cordell Hickmann, Elsa Lanchester, Barbara Lynn, Marion Martin, Clarence Muse, Frank Orth, Eugène Palette, Gail Patrick, George Reed, Paul Renay, James Rennie, Hélène Reynolds, Eddie « Rochester » Anderson, César Romero, Christian Rub, George Sanders, Adeline de Walt Reynolds, Ethel Waters, Roland Young et les Peter Sisters.

FLESH AND FANTASY (OBSESSIONS) (1943). — Scén. : d'après des récits d'Oscar Wilde, Laszlo Vadnai et Ellis Saint-Joseph. Ad. et Dial. : Ernest Pascal, Samuel Hoffenstein, Laszlo Vadnai, Ellis Saint-Joseph. Im. : Paul Ivano et Stanley Cortez. Mus. : Alexandre Tansman. Décors : Robert Boyle. Durée, 98'. Prod. : Universal. Sortie à Paris : 14-8-1946. Int. : Charles

Boyer, Edward G. Robinson, Robert Cummings, Thomas Mitchell, Charles Winninger, Charles Aubrey-Smith, Robert Benchley, Edgar Barrier, David Hoffmann, Billy Young; Barbara Stanwick, Betty Field, Anna Lee, Dame May Whitty, Clarence Muse, Anita Bolster, Marjorie Lord, Grâce Mac Donald.

THE IMPOSTOR (L'IMPOSTEUR) (1943). — Scén. et Ad. : J. D. Dial. : Stephen Long, Marc Connelly, Lynn Starling. Im. : Paul Ivano. Mus. : Dimitri Tiomkin. Décors : John B. Goodman et Eugène Lourié. Mont. : Paul Landres. Durée, 90'. Prod. : Universal. Sortie à Paris : 10-7-1946. Int. : Jean Gabin (Clément), Dennis Moore (Lafarge), Richard Whorf (lieutenant Varenne), Milburn Sturn (Claurel), Peter Van Eyck, Eddie Quillan, Allyn Joslyn, John Qualen, Ralph Morgan, John Philiber, Charles Macgran, Otto Gaines, Fritz Leiber, John Forrest, Ian Wolfe, William Davidson, Frank Wilco, Waren Ashe, Peter Cookson, Leigh Whipper, George Irving, Grandon Rhodes, Ernest Whitman. Ellen Drew (Yvonne).

PANIQUE (1946). — Scén. et Dial. : Charles Spaak et J. D., inspirés du roman de Georges Simenon « Les Fiançailles de M. Hire ». Im. : Nicolas Hayer. Mus. : Jean Wiener. Décors : Serge Piménoff. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Pierre Duvivier. Son : Joseph de Bretagne. Prod. : Filmsonor. Durée, 100'. Sortie à Paris : 15-1-1947. Int. : Michel Simon (M. Hire), Paul Bernard (Alfred), Max Dalban (Capoulade), Emile Drain (Breteuil, le petit caporal), Louis Florencie (l'inspecteur Marcelin), Guy Favières (M. Sauvage), Charles Dorat (Michelet), Lucas Gridoux (M. Fortin), Marcel Pérès (Cermanutti), Louis Lions (Marco), Michel Ardán (Fernand), J.-F. Martial (M. Joubet), Balpo (le client), Lucien Paris (M. Branchu), Olivier Darrioux (Etienne), Sylvain (Raphaël), Lucien Carol (l'inspecteur Benoît), Paul Frank (Docteur Philippon), Fernand Dally; Viviane Romance (Alice), Lita Recio (Viviane), Jenny Leduc (Irma), Michèle Auvray (M^{me} Branchu), Josiane Dorée (Mouchette), Magdeleine Gidon (M^{me} Capoulade), Germaine Géranne (M^{me} Arnaud), Suzanne Després (une cartomancienne), Emma Lyonel (la cliente).

ANNA KARENINE (1948). — Scén. : roman de Léon Tolstoï. Ad. et Dial. : Jean Anouilh, J. D., Guy Morgan. Im. : Henri Alekan. Mus. : Constant Lambert. Décors : André Andrejeff, W. Shingleton. Mont. : Russel Lloyd. Cost. : Cecil Bates. Prod. : London-Film. Durée : 128'. Sortie à Paris, 25-5-1949. Int. : Sir Ralph Richardson (Karénine), Kieron Moore (Wronsky), Austin Trevor, Gino Cervi, Hugh Dempster, Frank Tickle, Guy Verney, John Longden, Leslie Bradley, Michaël Gough, Vivien Leigh (Anna), Martita Hunt, Helen Haye, Sally Ann Howes (Kitty Schrcbatsky), Mary Kerridge (Dolly Oblonski), Marie Lohr, Mary Martlew, Ruby Miller, Ann South, John Salew.

AU ROYAUME DES CIEUX (1949). — Scén., Ad. : J. D. Dial. : Henri Jeanson. Im. : Victor Armenise. Décors : René Moulaert. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Arys Nissotti. Son : Pierre Bertrand. Prod. : Regina. Durée, 108'. Sortie à Paris : 30-9-1948. Int. : Serge Reggiani (Pierre), Jean Davy (l'aumônier), Max

Dalban (Baratier), Louis Florencie, Paul Faivre (deux gendarmes), Jacques Reynier (le brigadier), Henri Couttet (le camionneur), Maurice Salabert; Suzy Prim (M^{lle} Chamblas), Suzanne Cloutier (Maria), Monique Mélinand (M^{lle} Guérande), Paule Andral (M^{me} Bardin), Jane Morlet (M^{me} Rubini), Lily Mounet (M^{me} Maupin), Mathilde Casadesus (M^{me} Baratier), Andrée Tainsy (fille de cuisine), Christiane Lenier (Dédée), Lilliane Maigné (Margot), Nadine Basile (Gaby), Renée Cosima (Camille), Juliette Greco (Rachel), Colette Deréal (Lucienne), Florencie Luchaire (Julie), Nicole Besnard (Anna), Lilliane Roger (Rosa), Sylvie Serliac (Henriette), Caroline Carlotti (Fernande), Ketty Albertini (Paulette), Jacqueline Brouckère (Irma), Joëlle Robin (Suzy), Janine Villars (Marcelle), Violette Salvat (Adèle), Hélène Rémy, Nadine Bellaigue, Georgine Tisel, Eve Morlot, Sophie Leclair, Monique Gérard, Jane Daury, Ludmilla Hols, Françoise Adam, Irène Daniel, Thérèse Flore, Lyne Carrel, Marie-Hélène Bailly, Suzanne Bernard, Sandrine, Georgette Stephan, Zaura Ilami, Catherine Le Couey, Claude Mandel, Yvette Pécheux, Mireille Colussi.

BLACK JACK (1950). — Scén. : d'après une idée de Robert Gaillard. Ad. : Charles Spaak et J. D. Dial. : Michel Pertwee. Im. : André Thomas et Alfonso Nieva. Mus. : Joseph Kosma. Déc. : A. et S. Burman. Mont. : Marthe Poncin. Prod. : Alsa Films-Jungla. Durée, 112'. Sortie à Paris : 19-1-1951. Int. : George Sanders (Mike Alexander), Herbert Marshall (Dr Curtiss), Marcel Dalio, Howard Vernon, José Nieto, José Jaspé, Fernando Aguirre, Dennis Wyndham, José-Maria Lado, Rafaël Bardem; Patricia Roc (Ingrid Dekker), Agnès Moorehead (Mrs Bink).

SOUS LE CIEL DE PARIS (1950). — Scén. : J. D. Ad. : René Lefèvre et J.J.D. Dial. : René Lefèvre. Commentaire : Henri Jeanson, dit par François Périer. Im. : Nicolas Hayer. Mus. : Jean Wiener. Déc. : René Moulaert. Mont. : André Gaudin. Dr Prod. : Louis de Masure. Son : Julien Coutelier et Jacques Carrère. Prod. : Regina-Filmsonor. Durée, 98'. Sortie à Paris : 28-3-1951. Int. : Jean Brochard (Hermenault), René Blancard (Professeur Bertelin), Paul Frankeur (Milou), Raymond Hermantier (Mathias), Daniel Ivernel (Georges Forestier), Jacques Clancy (Armand), Pierre Destailles (Michel), René Génin (le cocher), Serge Grave (1^{er} fils Hermenault), Robert Favart (Maximilien), Rivers Cadet (Etienne), André Valmy (Lucien), Daniel Mendaille, Jean Brunel (les examinateurs), Michel Rob (Pirate), Georgius (Malingret), Raymond Pélissier (un inspecteur), Albert Plantier (2^e fils Hermenault), Serge Nadaud (le bijoutier), Guy Favières (le malade), Henri Couttet (le délégué syndical), Albert Malbert (le rémouleur), Louis Florencie (le prêtre), Fernand Blot (le boucher), Jacques Tarride, Henri Marchand (deux journalistes), André Wasley (le tonnelier), Edmond Ardisson (un camelot), Robert Moor, Loche (deux examinateurs), Charles Vissières (un vieux), Guy Mairesse, Jean-Louis Le Goff, René Marjac, Victor Tabournot, Roger Vieuille, Lucien Guervil, Guy Denancy, Paul Bisciglia; Chris-

tiane Lenier (Marie-Thérèse), Brigitte Auber (Denise Lambert), Marcelle Praince (M^{me} de Balthazar), Catherine Fonteney (la bourgeoise), Sylvie (M^{lle} Perrier), Marie-France (Colette), Jane Morlet (la contrôleur), Raymone (M^{me} Hermenault), Wanny (Mado), Georgette Anys (M^{me} Malingret), Nadine Basille (la stoppeuse), Colette Régis (l'infirmière), Yette Lucas (cliente chez Malingret), Eve Morlot, Maryse Paillet, Yvette Etiévant, Lyne Carrel, Marcelle Féry.

Chansons interprétées par Jean Bretonnière et André Claveau.
LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO (1951). — Scén. : d'après l'ouvrage de Giovanni Guareschi. Ad. et Dial. : J. D. et René Barjavel. Im. : Nicolas Hayer. Décors : Virgilio Marchi. Mus. : Cicognini. Mont. : Maria Rosada. Dr Prod. : Pierre Cocco. Prod. : Francinex. Son : Laroche. Durée, 105'. Sortie à Paris : 4-6-1952. Int. : Fernandel (Don Camillo), Gino Cervi (Peppone), Franco Interlenghi (Mariolino), Charles Vissières (l'évêque), Luciano Manara (Filotti), Armando Migliari (Brusco), Manuel Gary (le délégué), Gualtiero, Tumiat, Saro Urzi, Marco Tullii, Mario Siletti, Carlo Duse, Giorgio Albertazzi ; Sylvie (M^{me} Cristina), Vera Talchi (Gina), Leda Gloria (la femme de Peppone), Clara Auteri Pepe, Olga Solbelli et la voix de Jean Debucourt (la voix du Seigneur).

LA FETE A HENRIETTE (1952). — Scén. et Ad. : J. D. et Henri Jeanson. Dial. : Henri Jeanson. Im. : Roger Hubert. Mus. : Georges Auric. Décors : Jean d'Eaubonne. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Louis de Masure. Son : Julien Coutelier. Prod. : Régina-Filmsonor. Durée : 118'. Sortie à Paris, 17-12-1952. Int. : Michel Auclair (Maurice), Michel Roux (Robert), Saturnin Fabre (le pochard), Julien Carette (Arthur), Henri Crémieux (1^{er} auteur), Louis Seigner (2^e auteur), Daniel Ivernel (Adrien), Alexandre Rignault (le père d'Henriette), Jean-Louis Le Goff, Jacques Eyser (les déménageurs), Philippe Olive (Paulo), Fernand Gilbert (le chef d'orchestre), Jean Clarieux (Dédé), Paul Cettly (le destin), Robert Le Fort, Paul Demange (les coiffeurs), Thomy Bourdelle (Directeur du cirque), Don Ziegler (le gangster), Christian Argentin (l'Excellence), Joe Davray, Paul Barge, René Hell, Balpo, Gil Delamare, Robert Chandeau, Alain Stume, André Philip, Marcel Rouzé, Zibral, Tristan Sévère, Emile Genevois ; Dany Robin (Henriette), Hildegarde Neff (Rita Solar), Micheline Francey (la script), Odette Laure (Valentine), Jeannette Batti (Gisèle), Paulette Dubost (la mère d'Henriette), Georgette Anys (la fleuriste), Nadine Olivier, Detty Beckers (les amies des auteurs), Claire Gérard (Charlotte), Raymone, Yvonne Yma, Liliane Maigné, Geneviève Morel, Andrée Tainsy, Huguette Faget.

LE RETOUR DE DON CAMILLO (1952). — Scén. : J. D., René Barjavel, d'après les histoires de Giovanni Guareschi. Ad. et Dial. : J. D. et René Barjavel. Im. : Anchise Brizzi. Mus. : A. Cicognini. Décors : Virgilio Marchi. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Pierre Cocco. Son : William Sivel. Prod. : Francinex-Rizzoli Films. Durée : 100'. Int. : Fernandel (Don Camillo), Gino Cervi (Peppone), Edouard Delmont (Spiletti), Paolo Stoppa (Marchetti), Alexandre Rignault (Nero), Thomy Bourdelle (Ca-

gnola), Charles Vissières (l'Evêque), Claudy Chapelan (Beppo), Saro Urzi, Tony Jacquot, Manuel Gary, Serveroni, Marco Tullii, Arturo Bragaglia, Enzo Staiola ; Leda Gloria (la femme de Peppone), Rina Morelli, Lia di Leo, Pina Gallini, Miranda Campa.

L'AFFAIRE MAURIZIUS (1953). — Scén. : d'après le roman de Jakob Wasserman. Ad. et Dial. : J. D. Im. : Robert Le Febvre. Mus. : Georges Van Parys, P. Larrieu. Décors : Max Douy. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Louis Wipf. Son : Robert Biart. Cost. : Rosine Delamare et Jean Zay. Prod. : Franco-London Films - Jolly Films. Durée, 110'. Sortie à Paris : 12-6-1954. Int. : Daniel Gélín (Léonard Maurizius), Charles Vanel (le procureur Andergast), Anton Walbrook (Waremm), Jacques Chabassol (Etzel), Denis d'Inès (M. Maurizius), Jacques Varennes (le juge d'instruction), Pierre Palau (le conseiller), Jean d'Yd (le président), Harry Max (l'avocat), Jim Gérald (le professeur), Pierre Asso (le maître-chanteur), Claude Arlay, Sandro Ruffini, Aldo Silvani ; Madeleine Robinson (Elisabeth), Eleonora Rossi-Drago (Anna), Berthe Bovy (la grand-mère), Jane Faber (la gouvernante), Claude Sylvain (Melita), Paola Borboni (M^{me} Bobika), Annie Fargue.

MARIANNE DE MA JEUNESSE (1954). — Scén. : inspiré du roman de P. de Mendelsohn « Douleureuse Arcadie ». Ad. et Dial. : J. D. Im. : L.-H. Burel. Mus. : Jacques Ibert. Décors : Jean d'Eaubonne. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Ralph. Baum. Son : Antoine Archimbaud et Maurice Laroche. Prod. : Filmsonor-Regina-Royal Film-Allfrane. Durée, 105'. Sortie à Paris : 18-3-1955. Int. : Pierre Vaneck (Vincent), Gil Vidal (Manfred), Jean Galland (le capitaine), Claude Aragon (Jan), Jean Yonnel (le chevalier), Gérard Falleg (Alexis), Jacques de Féraud (Dieu le Père), Adi Berber (le valet), Michel Ande (Petit Félix), Serge Delmas (Toby), Friedrich Domin (le professeur), Michel Verhoeven, J.-F. Bailly ; Marianne Hold (Marianne), Isabelle Pia (Lise).

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS (1956). — Scén. : J. D., Maurice Bessy, Charles Dorat. Ad. et Dial. : J. D., Charles Dorat, Pierre-Aimé Bréal. Im. : Armand Thirard. Mus. : Jean Wiener. Décors : Robert Gys. Mont. : Marthe Poncin. Dr Prod. : Robert Bossis. Son : Antoine Archimbaud. Prod. : C.I.C.C., G. Agiman. Durée, 113'. Sortie à Paris : 13-4-1956. Int. : Jean Gabin (Chatelin), Gérard Blain (Gérard), Jean-Paul Roussillon (Amédée), Robert Arnoux (Bouvier), Robert Pizani (le Président), Gérard Falleg (Gaston), Alfred Goulin (Armand), Michel Seldow (le ministre des Finances), Aimé Clariond (Prévost), Robert Manuel (Bonnacorsi), Roger Saget (le président du Club), Maxime Fabert (le patron de l'hôtel), Camille Guérini (le clochard), Paul Demange (le client au régime), Jacques Fayet (le copain), Max Dalban (un fort des Halles), Paul Barge (locataire de l'hôtel), René Hell (le garde-champêtre), René Lacourt (un curieux), Raymond Bour (un client), Saint-Rapt, Eugène Stuber, Georges Tat, André Phillip ; Danièle Delorme (Catherine), Lucienne Bogaert (Gabrielle), Germaine Kerjean (M^{me} Chatelin), Liliane Bert (Antoinette), Gabrielle Fontan

(M^{me} Jules), Gaby Basset (la serveuse de la guinguette), Olga Valéry (la duchesse), Jane Morlet (la caissière), Colette Mareuil (la lesbienne), Liliane Ernout (la serveuse blonde), Nadine Basile, Laura Lor, Detty Beckers, Catherine Fath, Monique Vivin.

L'HOMME A L'IMPERMEABLE (1956). — Scén. : d'après roman de James Hadley-Chase. Ad. et Dial. : J. D. et René Barjavel. Im. : Roger Hubert. Mus. : Georges Van Parys. Décors : Robert Clavel. Mont. : Marthe Poncin. Dr de Prod. : Walter Rupp. Son : William Sivel. Prod. : Cité Films-Monica Films-Abbey Films. Durée, 106'. Sortie à Paris : 22-2-1957. Int. : Fernandel (Constantin), Bernard Blier (Raphaël), Jean Rigaux (l'ami), Jacques Duby (Maurice), Bob Murray (Sam), Pierre Spiers (le chef d'orchestre), Julien Bertheau (le metteur en scène), John Mac Giver, Jean Laugier, Dinan, Raoul Marco, Gaston Rey, Alfred Goulin, Georges Bever, Paul Demange, Charles Lemontier, Jean-Louis Le Goff, Francini, Pierre Duncan, Bernard Musson, Lucien Guervil, Max Dejean, Marcel Rouzé, Louis Lalanne, Frank Maurice ; Claude Sylvain (Florence), Judith Magre (Eva), Mireille Perrey (M^{me} Constantin), Armande Navarre, Edith Georges, Laure Paillette, Marcelle Féry, Luce Fabiole, Detty Beckers, Georgette Peyron, Louise Rousseau.

POT-BOUILLE (1957). — Scén. : d'après le roman d'Emile Zola. Ad. : J. D. et Léo Joannon. Dial. : Henri Jeanson. Im. : Michel Kelber. Mus. : Jean Wiener. Déc. : Léon Barsacq. Mont. : Madeleine Gug. Dr de Prod. : Ludmilla Goulian. Cost. : Escoffier. Son : Jacques Carrère. Prod. : Paris-Film-Production. Durée, 115'. Sortie à Paris : 18-10-1957. Int. : Gérard Philipe (Octave Mouret), Jacques Duby (Théophile Vabre), Jean Brochard (Desverrière), Olivier Hussenot (Josserand), Jacques Grello (Auguste Vabre), Henry Vilbert (Bachelard), Van Doude (Trublot), Georges Cusin (Campardon), Alexandre Rignault (M. Gourd), Gaston Jacquet (le père Vabre), Jacques Eysler (le docteur), Rivers-Cadet (le notaire), Charles Lemontier (un passant), Paul Faivre (un cocher), Jean-Louis Le Goff (un maître d'hôtel), Jean Degrave (un invité) ; Danielle Darrieux (M^{me} Hédouin), Dany Carrel (Berthe), Jane Marken (M^{me} Josserand), Danièle Dumont (Hortense), Micheline Luccioni (M^{me} Vabre), Denise Gence (la bonne des Campardon), Pascale de Boysson (Augustine), Anouk Aimée (Marie Pichon), Claude Nollier (Clotilde Duveyrier), Judith Magre (Rachel), Michèle Grellier (Fanny), Germaine de France (la tante de Fanny), Monique Vita, Valérie Vivin, Catherine Samie, Liliane Ernout, Detty Beckers, Arielle Coignet, Jenny Orléans, Paule Launay, Gabrielle Fontan.

LA FEMME ET LE PANTIN (1958). — Scén. : d'après le roman de Pierre Louys. Ad. : Jean Aurenche, Marcel Achard, Albert Valentin et J. D. Dial. : Marcel Achard. Op. : Roger Hubert. Mus. : Jean Wiener et José Rocca. Décors : Georges Wakhiéwitch. Mont. : Jacqueline Sadoul. Dr de Prod. : Fred Surin. Son : William Sivel. Prod. : Christine Gouzé-Renal - S.N. Pathé-Cinéma - Gray Films - Dear Films. Durée 100'. Sortie à Paris : 13-2-1959. Int. : Antonio Vilar (Matteo Diaz), Jacques Maclair (Marchand), Jess Hahn, Michel Roux, Dario Moreno,

Daniel Ivernel, Roger Stefani, Rivers-Cadet, Paul Bonifas, Bob Ingarao, Loche ; Brigitte Bardot (Eva), Espanita Cortez (Maria-Teresa), Lila Kedrova, Claude Godard, Marie-José Guil, Yolaine Dangly, Germaine Michel, Gisèle Grimm, Detty Beckers.

MARIE-OCTOBRE (1958). — Scén. : d'après le roman de Jacques Robert. Ad. : J. D. et Jacques Robert. Dial. : Henri Jeanson. Im. : Robert Le Febvre. Mus. : Jean Yatove. Décors : Georges Wakhiéwitch. Mont. : Marthe Poncin. Dr de Prod. : Paul Joly. Son : Antoine Archimbaud. Prod. : Orex Films-S.F. Théâtre et Cinéma-Abbey Films-Daxa Films. Durée, 90'. Sortie à Paris : 24-4-1959. Int. : Bernard Blier (Julien Simoneau), Robert Dalban (Léon Blanchet), Paul Frankeur (Lucien Marinval), Daniel Ivernel (Robert Thibaud), Paul Meurisse (François Renaud-Picart), Serge Reggiani (Antoine Rougier), Noël Roquevert (Etienne Vandamme), Paul Guers (Yves Le Gueven), Lino Ventura (Carlo Bernardi) ; Danielle Darrieux (Marie-Hélène Dumoulin, dite Marie-October), Jeanne Fusier-Gir (Victorine).

LA GRANDE VIE (DAS KUNSTSEIDENE MADCHEN) (1960). — Scén. : d'après le roman de Irmgard Keun. Ad. : J. D., R.-A. Stemmle, René Barjavel. Dial. : René Barjavel, J. D. Im. : Göran Stundberg. Mus. : Heinz Gaze. Décors : G. Pellon, Zchetbauer. Mont. : Klaus Eckstein. Dr Prod. : Fred Surin. Prod. : K. Ulrich, Films Capitole, S.N. Pathé-Cinéma, Novella. Durée : 88'. Sortie à Paris : 20-7-1960. Int. : Hannes Messemer, Gert Froebe, Heinz Ruhmann, Gustav Knuth, Harry Meyen, Ernst Schroeder, Joachim Hansen, Rudolf Platte, Wilhelm Borchert, Ralph Wolter, Robert Dalban ; Giulietta Masina (Doris), Agnès Fink, Ingrid voon Bergen, Jane Hendricks, Inge Egger.

BOULEVARD (1960). — Scén. : d'après le roman de Robert Sabatier. Ad. : J. D. et René Barjavel. Dial. : René Barjavel. Im. : Roger Dormoy. Mus. : Jean Yatove. Décors : Robert Bouladoux. Mont. : Paul Cayatte. Dr de Prod. : Paul Joly. Son : Antoine Archimbaud. Prod. : Orex Films. Durée, 94'. Sortie à Paris : 30-11-1960. Int. : Jean-Pierre Léaud (Georges), Pierre Mondy (Dicky), Jacques Duby (le peintre), Robert Pizani (Paulo), Julien Verdier (Castagnier), Robert Dalban (le forain), Gabriel Gobin, Gérard Faliec, Pierre Frag, Alexandre Rignault, Jean-Marie Amato, Hubert Noël, Aram Stephan, Jacques Herlin, Jacques Bézard, Louis Viret, Georges Adet, Noël Darzal, Albert Michel, Bob Ingarao, Paul Uny, Marcellys, Jean-Louis Le Goff, Bibi Morat, Edy Sylvain, Lucien Camiret, Raoul Delfosse, Monique Brienne (Marietta), Magali Noël (Jenny), Mag Avril (Joséphine), Maryse Martin, Lydia Rogier, Simone Max, Nina Myral, Amy Colin, Dominique Davray, Detty Beckers, Hélène Tossy, Claudine Berg.

LA CHAMBRE ARDENTE (1961). — Scén. : d'après le roman de John Dickson Carr. Ad. : J. D. et Charles Spaak. Dial. : Charles Spaak. Im. : Roger Fellous. Mus. : Georges Auric. Décors : Schatz. Mont. : Paul Cayatte. Dr de Prod. : Ralph Baum. Son : Guy Chichignoud. Prod. : International Production-U.F.A. - Comacico - Taunus Cinematografica. Durée, 111'. Sortie à Paris : 30-3-1962. Int. : Jean-Claude Brialy (l'avocat), Walter

Giller, Claude Rich (frère de l'avocat), Antoine Balpêtré (le médecin), René Génin, Duvallès (Desgrez), Claude Piéplu (le policier), Gabriel Jabbour; Nadja Tiller (M^{lle} Schneider), Perrette Pradier (femme de l'avocat), Edith Scob (Marie Daubray), Hélène Manson, Dany Jacquet, Laurence Belval.

LE DIABLE ET LES DIX COMMANDEMENTS (1962). — Scén. : J. D. Dial. : Michel Audiard, René Barjavel, Henri Jeanson. Im. : Roger Fellous. Mus. : Georges Garvarentz, Guy Magenta, Michel Magne. Décors : François de Lamothe. Mont. : Paul Cayatte. Dr de Prod. : Ralph Baum. Son : Guy Chichignoud. Prod. : Filmsonor-Mondex, Procinex, Necci Films. Durée, 120'. Sortie à Paris : 14-9-1962. Int. : Fernandel (Dieu), Alain Delon (Pierre Messager), Jean-Claude Brialy (Didier), Lino Ventura (Garigny), Charles Aznavour (Denis), Michel Simon (Chambard), Mel Ferrer (Philipp), Lucien Baroux (l'Evêque), Georges Wilson (le père), Louis de Funès (Vaillant), Claude Dauphin (Georges), Gaston Modot (le grand-père), Noël Roquevert, Marcel Dalio, Maurice Biraud (l'inspecteur), Henry Vilbert, Maurice Teynac, René Clermont, Armontel, Jean-Paul Moulinot, Gabriello (le brigadier), Jean Carmet (le clochard), Guy Mairesse, Yves Barsacq, Ardisson, Clément Harari, Pierre Paulet, Albert Michel, Hubert Noël, Raoul Marco, Bernard Musson, Robert Le Béal; Danielle Darrieux (Clarisse), Madeleine Robinson (la mère), Claude Nollier (la supérieure), Micheline Presle (Micheline), Françoise Arnoul (Françoise), Germaine Kerjean (la grand-mère), Dany Saval, Claudine Maugey (la petite fille), Josette Vardier, Armande Navarre, Denise Gence, Madeleine Clervanne, Anne Bequet, Gaby Basset, Nina Myral.

CHAIR DE POULE (1963). — Scén. : d'après le roman de James Hadley-Chase, « Tirez la chevillette ». Ad. : René Barjavel et J. D. Dial. : René Barjavel. Im. : L.-H. Burel. Mus. : Georges Delerue. Décors : François de Lamothe. Mont. : Suzanne de Troeye. Dr de Prod. : Ralph Baum. Son : Louis Giaume. Prod. : Paris Film Production Interopa Film. Durée, 110'. Sortie à Paris : 13-11-1963. Int. : Robert Hossein (Daniel Boisset), Georges Wilson (Thomas), Jean Sorel (Paul Genest), Robert Dalban, Lucien Raimbourg (Roux), Jean Lefebvre, Armand Mestral, Jean-Jacques Delbo, Jacques Bertrand, Maurice Nazil, Lucien Callamand, Maurice Bénard, Serge Bento; Catherine Rouvel (Maria), Nicole Berger (la coiffeuse), Sophie Grimaldi.

DIABOLIQUEMENT VOTRE (1967). — Scén. : d'après le roman de Louis Thomas « Mania de la Persécution ». Ad. : J. D. Dial. : Paul Gegauff. Im. : Henri Decae. Mus. : François de Roubaix. Décor : Léon Barsacq. Mont. : Paul Cayatte. Dr de Prod. : Ralph Baum. Son : René Sarrazin. Prod. : Lira Films - Copernic Comacico - Eichberg Films - Igor Films. Durée, 95'. Sortie à Paris : 22-12-1967. Int. : Alain Delon (Georges), Sergio Fantoni (Frédéric), Claude Piéplu (le décorateur), Peter Mosbacher (Kiem), Albert Augier (le docteur), Georges Montant (le brigadier), Guy Stranger; Senta Berger (Christiane), Renate Birgo (l'infirmière).



IX^e CONGRES INDEPENDANT DU CINEMA INTERNATIONAL

la version française du thème :
Le Cinéma et ses écoles

Du 14 au 23 juillet 1969
Château de Goutelas-en-Forez

Tous renseignements à : Cinéma en France
28, rue Villeroy, Lyon 3^e

JADIS

Deux CICI à l'aurore du parlant (La Sarraz 1929, Bruxelles 1930).

NAGUERE

- *Une renaissance à Lausanne en 1963, à Lyon l'année suivante : PREMIER PLAN et LA CINEMATHEQUE SUISSE montrent 90 films ; un « Protocole » est publié autour du thème « le cinéma et sa critique ».*
- *Plus de 100 films à Lausanne (1965, 1966 et 1967) : « le cinéma et son histoire ».*
- *Au Château de Goutelas, « le cinéma et ses écoles » : l'été dernier, la grande époque du cinéma soviétique (1919-1939), 50 films prêtés par la Cinémathèque de l'U.R.S.S., transmis et sous-titrés par LA CINEMATHEQUE DE BELGIQUE.*

AUJOURD'HUI

Du 14 au 23 juillet 1969, à Goutelas encore, 50 films français conservés par LA CINEMATHEQUE DE TOULOUSE, choisis et présentés ci-après par Raymond Chirat.

Avant d'entériner l'histoire du cinéma telle qu'on la transmet de confiance, revoyons ou voyons, pour notre information et notre plaisir, ces 50 films qui eurent grand succès, et dont aucun n'est tenu pour une œuvre importante par les historiens et critiques. (Le premier étant l'exception : nous le passerons ce jour-là... à cause de son titre.)

DEMAIN

Rendez-vous donc au Château de Goutelas-en-Forez (Loire), sous les lampions du 14 juillet : mais inscrivez-vous vite, amateurs et connaisseurs promettant d'être nombreux.

TRENTE-QUARANTE : 50

Les films choisis dans la production française d'avant-guerre appartiennent au genre commercial le plus courant et ont tous remporté un vif succès public. Il a paru commode et instructif de répartir l'échantillonnage des titres sous diverses étiquettes et de découper en tranches régulières une production copieuse et sans surprises apparentes. On pourrait encore ajouter à ce panorama : ainsi la Russie des tsars, ses fastes et ses orgies inspira entre 1930 et 1940 un large courant de films qui s'expliquent sans doute par l'afflux en France de Russes blancs nombreux : acteurs, producteurs, réalisateurs, décorateurs. Dans le même ordre d'idées, on pouvait composer une anthologie des cinéastes étrangers qui travaillèrent dans les studios parisiens : exilés souvent, transitant vers l'Amérique pour attacher un système de co-production, et, dans certaines de leurs œuvres, on voit parfois briller l'étincelle qui fit l'originalité de leurs auteurs. Le parlant qui débutait a vu triompher le chant — et les chanteurs — dans quantité de bandes rapides, fragiles, parfois charmantes et destinées à une consommation rapide. On aurait pu aussi rappeler le populisme, très en vogue en ce temps-là. Quoi qu'il en soit, les propositions d'aujourd'hui paraissent constituer l'essentiel de l'armature du cinéma français entre la fin du muet et le début de la seconde guerre mondiale.

14 JUILLET

Constante du cinéma français : la fête nationale et sa poésie facile. Les lampions, les guirlandes, l'ivrogne bonhomme, l'idylle au bal du quartier, le feu d'artifice que la pluie vient gâter : c'est tout le film, avec son décor et ses personnages, que René Clair a dédié à l'anniversaire de la prise de la Bastille. Moins célèbre que SOUS LES TOITS DE PARIS, moins réputé qu'A NOUS LA LIBERTE, 14 JUILLET a le tort de se trouver en sandwich entre ces titres notoires.

Si l'anecdote est mince, cette minceur est élégante, et le portrait de Monsieur Imaque, vieux viveur comme on n'en fait plus, évitera sans doute à ce film de jamais s'empoussiérer.

14 JUILLET de René Clair (1932)

Sc. et dial. René Clair - Op. Georges Périnal - Mus. : Maurice Jaubert - Déc. : Lazare Meerson - Inter. : Annabella, Georges Rigaud, Paul Ollivier, Pola Illery, Raymond Cordy, Aimos, Thomy Bourdelle, Pré fils.

LE BOULEVARD

Dès les premiers balbutiements du parlant, les pièces à succès (parfois aussi les fous) furent pillées consciencieusement, implacablement. Ces adaptations où le dialogue était tabou arrivèrent à se confondre avec le film d'acteurs qui permettait aux vedettes de la scène, glorieuses, adulées et enviées, de pénétrer au tréfonds de la province et d'y décupler leur pouvoir. Peu à peu ces exhibitions tournèrent au système, pallièrent la banalité ou le vide des prétextes et se transformèrent en suites de sketches : avatar direct des comédies de boulevards.

THEODORE ET COMPAGNIE de Pierre Colombier (1932)

Sc. d'après la pièce de Nancey et Paul Armont. Adapt. René Pujol - Déc. : Jacques Colombier - Inter. : Raimu, Albert Préjean, Alcover, Alice Field, Charles Redgie. Pierre Colombier — qui, au temps du muet, orthographiait Pière et d'y prénom — réalisa pendant cette période une bonne vingtaine de films où le mot « roi » revient avec obstination : LE ROI DES RESQUILLEURS, qui laissa longtemps un souvenir attendu dans la mémoire des foules, LE ROI DU CIRAGE, LES ROIS DU SPORT, enfin, LE ROI tout court. Spécialisé dans le film gai, il connut au moins deux fois le triomphe populaire, puisque IGNACE demeure encore l'apothéose du film de troufions.

THEODORE ET COMPAGNIE adapte un vaudeville de Nancey et Paul Armont qui met en scène avec beaucoup de mouvement et même de trépidation un récit embrouillé de maris trompés et de copains Frégolis se débattant avec leurs déguisements. Raimu donne libre cours dans ce scénario à une faconde parfois outrancière. Albert Préjean y met plus de calme, et peut-être de finesse.

LE ROI de Pierre Colombier (1936)

Sc. d'après la pièce de Robert de Flers, G.A. de Caillavet, Etienne Rey - Adapt. Louis Verneuil - Op. : Jules Krüger - Déc. : Jacques Colombier - Inter. : Raimu, Victor Francen, Duvalès, André Lefaur, Gaby Morlay, Elvire Popesco.

L'adaptation de la célèbre comédie qui, en 1908, fit les beaux soirs du Théâtre des Variétés, alors à son apogée, fut entourée des soins les plus attentifs. Louis Verneuil, célèbre boulevardier et intarissable faiseur de comédies, essaya d'introduire un mouvement cinématographique dans la coupe en quatre actes. Six étoiles du théâtre tentèrent de redonner un lustre aux pantins de cette bouffonnerie politique. André Lefaur, en vieil aristocrate, y joua de plus un personnage qui lui était cher. Victor Francen, voué aux rôles d'amiraux, de généraux, d'amants vibrants et de cocus généreux, s'y découvrait sous une allure assez plaisante et plus malicieuse qu'on ne l'aurait soupçonné.

ORAGE de Marc Allégret (1937)

Sc. d'après la pièce d'Henry Bernstein - Adapt. Marcel Achard et H. Lustig - Dial. Marcel Achard - Op. Armand Thirard - Mus. : Georges Auric - Déc. : Serge Piménoff - Inter. : Charles Boyer, Jean-Louis Barrault, Robert Manuel, Michèle Morgan, Lisette Lanvin, Jane Lory.

On retrouve ce même souci de bien faire appliqué, cette fois, à un sujet d'essence tragique : « Le Venin », pièce qu'Henry Bernstein venait de faire représenter au Gymnase. Charles Boyer, qui faisait la navette entre Paris et Hollywood, accepta d'enthousiasme le rôle du mari en proie au démon de midi. Marc Allégret, découvreur de vedettes, imposa Michèle Morgan qui trouvait là son premier rôle dramatique important. Barrault typait une silhouette d'énervé que l'on retrouve à maints exemplaires dans ses films d'avant-guerre. Le réalisateur avait donné quelques espoirs en 1931 avec MAM'ZELLE NITOUCHE, en 1934 surtout, avec LAC AUX DAMES. On continuait de lui faire crédit et son style clair s'adaptait parfaitement à la limpide psychologie des héros de Bernstein.

DERRIERE LA FAÇADE de Yves Mirande et Georges Lacombe (1938)

Sc. et dial. : Yves Mirande - Inter. : Lucien Baroux, Jules Berry, André Lefaur, Michel Simon, Gaby Morlay, Elvire Popesco, Erich Von Stroheim, Marguerite Moréno, Gabrielle Dorziat, Jacques Baumer, Carette, Aimé Clariond, Jacques Dumesnil, Betty Stockfeld.

Yves Mirande eut de la chance tout au long de sa vie : il en fit d'ailleurs un film qu'il appela **La chance**, tout naturel-

lement. Son habileté, sa fécondité furent précieuses, au début du parlant, pour les Américains qui tentaient de transplanter la Paramount au bord de la Seine. Ce joueur impénitent écrivit avec nonchalance quantité de pièces et de scénarios, où il introduisait souvent une pincée d'humour macabre et qui rappellent les productions d'un grand oublié d'avant 1914 : Alfred Capus. Aux dernières années de l'avant-guerre, il écrivit une sorte de trilogie policière où l'on retrouve, dans des milieux divers, les mêmes personnages : CAFE DE PARIS, DERRIERE LA FAÇADE, PARIS-NEW YORK. Aidé par un technicien (Lacombe ou Claude Heymann), il réalisa lui-même ses films, entouré par des vedettes fidèles et célèbres. Un assassinat survient dans une maison de rapport : bon prétexte pour l'explorer « du haut en bas », et y découvrir l'amoralisme et des turpitudes à tous les étages. Le fouet de la satire se contente là de caresser : plus rarement, d'égratigner.

BATTEMENTS DE CŒUR de Henri Decoin (1939)

Sc. Jean Villème et Max Coppé - Dial. Michel Duran - Op. Robert Le Febvre - Mus. : Paul Misraki - Inter. : Danielle Darrieux, Claude Dauphin, Saturnin Fabre, Jean Tissier, André Luguet, Carette, Junie Astor, Charles Dechamps.

Decoin, très connu dans les milieux sportifs, publia un roman, écrivit quelques pièces de théâtre et de nombreux scénarios. Avec la complicité de son épouse et interprète Danielle Darrieux, il chercha la recette de la comédie américaine. BATTEMENTS DE CŒUR constitue dans ce genre une réussite, prolongée deux ans plus tard par PREMIER RENDEZ-VOUS. Une interprétation très boulevardière — donc très solide — épaula et met en valeur le charme de la vedette féminine, qui, de la chanson du film, fit un « tube » du moment.

LE VAUDEVILLE

Ses poursuites, ses femmes écervelées, ses portes qui battent, ses gifles qui claquent, ses messieurs en caleçons, ses dames en jupons, ses cris et son agitation, avec des troupes d'acteurs interchangeables d'un film à l'autre.

EMBRASSEZ-MOI de Léon Mathot (1932)

Direction artistique : Ermolieff - Sc. d'après la comédie de Tristan Bernard, Yves Mirande et Gustave Quinson - Mus. : Vincent Scotto et René Mercier - Inter. : Georges Milton, Maurice Escande, Abel Tarride, Sinoël, Tania Fédor, Jeanne Helbling, Georges Tréville.

La mésalliance : poussée vers le pathétique et la grandiloquence, cela devient LE MAITRE DE FORGES ; tirée vers le

comique (un joyeux drille caracolant dans un salon gourmé) cela donne EMBRASSEZ-MOI. Il fallait surtout utiliser le succès de Milton, sa vulgarité bon enfant, son plaisir à pousser la chansonnette, ses mines de petit homme résolument optimiste. Léon Mathot avait beaucoup plu comme acteur aux spectateurs du muet : il fut notamment un émouvant « Monte-Cristo ». Il passa derrière la caméra pour réaliser une trentaine de films en tous genres dont LE REVOLTE (1938) est sans doute le plus célèbre, ALOHA, LE CHANT DES ILES (1937), le plus original. Il mourut âgé et vice-président de la Cinémathèque Française.

ARLETTE ET SES PAPAS d'Henry Roussel (1933)

Sc. d'après la pièce de Georges Berr et Louis Verneuil - Inter. : Max Dearly, Jules Berry, Renée Saint-Cyr, Suzanne Dantès, Christiane Delyne, Pierre Stéphen.

Encore un acteur passé derrière la caméra. Henry Roussel se fit au théâtre une spécialité de personnages distingués, monoclés, dont l'exquise courtoisie masquait parfois une fripouillerie profonde. Il tourna, comme réalisateur, L'AME DU BRONZE et VISAGES VOILES AMES CLOSES qui obtinrent un succès justifié vers 1917 et vers 1924.

LA NUIT EST A NOUS fut le premier grand succès populaire du film parlant et Roussel continua, menant double carrière de réalisateur et d'acteur. ARLETTE ET SES PAPAS nous réserve la vision de deux acteurs éblouissants : Max Dearly dont le grain de folie faisait étinceler ses rôles aux Variétés, et qui sut dans sa vieillesse se ménager une habile carrière au cinéma, et Jules Berry qui imposa à tous ses rôles de danseurs mondains, d'escrocs sympathiques, de canailles au grand cœur, son jeu très en dehors, plein de brio et de désinvolture.

SACRE LEONCE de Christian Jaque (1935)

Sc. d'après la comédie de Pierre Wolff - Inter. : Armand Bernard, Pauley, Marcel Simon, Louis Blanche, Monique Rolland, Christiane Delyne, Germaine Charley.

D'abord décorateur, Christian Jaque réalisa son premier film en 1932. En sept ans il tourna à toute allure une trentaine de films, des vaudevilles en majorité, parmi lesquels il se plaisait à reconnaître des périodes : la période Armand Bernard, la période Fernandel... SACRE LEONCE appartient à la première période et utilise au maximum le comique funèbre d'Armand Bernard, tragédien rentré, Premier Prix du Conservatoire en 1917, qui, lancé par le rôle de Planchet des TROIS MOUSQUETAIRES, traversa une longue époque du cinéma français sans modifier son jeu et, imperturbable, conserva jusqu'au bout une clientèle fidèle et réjouie. La barbe qu'il arbore dans SACRE LEONCE contribua au succès du film.

VOUS N'AVEZ RIEN A DECLARER ? de Léo Joannon (1936)

Sc. d'après la pièce de Pierre Veber et Maurice Hennequin - Adapt. : Jean Aurenche, Yves Allégret et Jacques Prévert - Dial. : Jean Anouilh - Op. : Jean Bachelet et Eli Lotar - Déc. : Robert Gys sur des maquettes d'Alexandre Trauner - Inter. : Raimu, Alerme, Saturnin Fabre, Pierre Brasseur, Germaine Aussey, Sylvia Bataille, Henri Guisol, Pauline Carton, René Génin, Georgius, Marguerite Templey.

Régisseur d'abord, puis scénariste et assistant de metteurs en scène étrangers dont Pabst, Léo Joannon entreprit son premier film, ADIEU LES COPAINS, à la fin du muet. Dès lors, il oscilla perpétuellement entre le rire et les larmes : QUELLE DROLE DE GOSSE avec Danielle Darrieux remporta un aimable succès en 1935, et, près de la guerre, ALERTE EN MEDITERRANEE prêchait les vertus de la réconciliation universelle sur le thème : si tous les marins du monde... VOUS N'AVEZ RIEN A DECLARER ? s'inspire d'une pièce passablement égrillarde de Maurice Hennequin et Pierre Veber, mais bénéficie de collaborations inattendues (voir générique). Glissé dans la riche interprétation, Georgius, diseur à la mode, joue au naturel son rôle de chansonnier. Le producteur du film était Pierre Braunberger.

LES FEMMES COLLANTES de Pierre Caron (1938)

Sc. d'après la pièce de Léon Gandillot - Adapt. Jean de Létraz - Mus. : Vincent Scotto - Inter. : Henri Garat, Armand Bernard, Marguerite Moréno, Mona Goya, Betty Stockfeld, Josseline Gaël, Jeanne Fusier-Gir, Pierre Stéphen, Marcel Vallée, Jean Tissier.

Un parfait exemple des multiples vaudevilles que Pierre Caron accumula avant-guerre. Celui que la critique prônait d'être vers 1923 « le plus jeune metteur en scène de France », eut sa carrière cassée pendant l'Occupation : son dernier film PENSION JONAS ayant été interdit par la censure pour cause d'imbécillité. LES FEMMES COLLANTES est un film-poursuite où s'agitent et se bousculent tous les comiques éprouvés de ces années-là : Moréno, belle-mère autoritaire ; Armand Bernard, croque-mort ; Marcel Vallée, débonnaire beau-père ; Pierre Stéphen, amoureux timide. Se souvenant qu'il aimait diriger les chanteurs (Tino Rossi, Charles Trénet), Caron a employé ici Henri Garat, naguère coqueluche des foules, alors sur le déclin.

LE MELO

Si le vaudeville fut l'une des mamelles du cinéma français d'avant 1940, la seconde fut bien le mélo. Les réalisateurs passant d'ailleurs avec souplesse du Palais Royal à l'Ambigu.

LE COUPABLE de Raymond Bernard (1936)

Sc. d'après le roman de François Coppée - Adapt. et Dial. : Bernard Zimmer - Op. : Robert Le Fèbvre - Mus. : Jacques Ibert - Inter. : Pierre Blanchar, Signoret, Madeleine Ozeray, Marguerite Moréno, Suzet Maïs, Gilbert Gil, Junie Astor.

La carrière cinématographique de l'un des fils de Tristan Bernard ne fut pas exempte d'ambitions. La version muette du MIRACLE DES LOUPS, où Charles Dullin trouva peut-être son meilleur rôle au cinéma, celle du JOUEUR D'ECHECS, et l'adaptation fidèle et soignée des MISERABLES en 1934, méritent l'attention. LES CROIX DE BOIS, FAUBOURG MONTMARTRE, LES OTAGES ne furent pas indifférents. En reprenant LE COUPABLE qu'Antoine avait réussi au temps du muet, il joua le jeu du mélo, du père qui retrouve sur le banc d'infamie, dans l'accusé qu'il doit défendre, l'enfant de l'amour qu'il abandonna autrefois. L'interprétation est un peu trop distinguée, encore qu'on y reconnaisse Gabriel Signoret, grand acteur de théâtre, grime de talent, qui fit bénéficier de sa science et de sa finesse un certain nombre de films avant sa mort, en 1937.

GIGOLETTE d'Yvan Noé (1936)

Sc. d'après la pièce de Pierre Decourcelle et Ed. Tarbé - Adapt. : Yvan Noé et Pierre Maudru - Op. : Nicolas Hayer - Mus. : Vincent Scotto - Inter. : Florelle, Gabriel Gabrio, Jean Servais, Colette Darfeuil, Marguerite Moréno, Paul Azaïs, Sinoël, Raymond Cordy, Rosine Deréan, Charlotte Lysès, Fréhel.

Médecin et journaliste, auteur d'une satire des mœurs d'Hollywood parue en 1933 sous le titre « Epicerie des rêves », scénariste, réalisateur, producteur et apôtre d'une certaine décentralisation dramatique, Yvan Noé avait tourné en 1930 aux Etats-Unis la version française du CHANTEUR DE SEVILLE, avec Ramon Navarro. Il écrivit force scénarios qu'il mettait en scène avec application ; GIGOLETTE est peut-être le seul film que lui ait inspiré une pièce ne portant pas sa signature. Florelle, dans ce mélodrame, renvoie à d'autres souvenirs. Là aussi le réalisateur joue le jeu compliqué et larmoyant, avec le secours d'une interprétation très riche.

LA TOUR DE NESLE de Gaston Roudès (1937)

Sc. d'après la pièce de Gaillardet et Alexandre Dumas - Mus. : Jean Lenoir - Déc. : R.-J. Garnier - Inter. : Jean Wéber, Jacques Varennes, Tania Fédor, Alexandre Rignault.

Pendant une vingtaine d'années Gaston Roudès agit opiniâtrement sur les glandes lacrymales des spectateurs. Vers 1933, il modernisa L'ASSOMMOIR et permit à un de ses acteurs favoris, Daniel Mendaille, bien oublié aujourd'hui, de dessiner un terrifiant Coupeau. LA TOUR DE NESLE est le mélo-type, bourré de cris, de râles, de sanglots, de soupirs et d'imprécations. Roudès en a fait l'adaptation dans le style Odéon 1900 ou Comédie Française 1920, soutenu par deux transfuges de ces illustres maisons : Jean Wéber et Tania Fédor qui apportent à l'écran leur science de l'attitude et la modulation de leur voix.

LA GOUALEUSE de Fernand Rivers (1937)

Sc. d'après la pièce de G. Maret et Ludovic Halévy - Adapt. et dial. : Jean Guitten - Mus. : Joseph Kosma - Inter. : Lys Gauty, Constant Rémy, Jean Martinelli, Dorville, Marguerite Pierry.

Fernand Rivers est l'homme qui, en 1933, obtint un énorme succès avec LE MAITRE DE FORGES. Il venait du théâtre (où il avait joué tout le répertoire du mélo) et du music-hall. Au cinéma, il créa un personnage baptisé « Plouf » qui essayait de concurrencer Rigadin et s'agitait dans d'innombrables petits films. Très prolifique auteur, il servit par la suite de soutien technique à Sacha Guitry pour PASTEUR et BONNE CHANCE, fit débiter Yvonne Printemps dans LA DAME AUX CAMELIAS (avec musique de Reynaldo Hahn) et termina sa carrière en filmant LES MAINS SALES, la pièce de Sartre. Sa familiarité avec les ouvrages du vieil Ambigu ou de la Porte Saint-Martin lui permit de les tourner avec leurs oppositions de drame et de gros comique, et en utilisant au maximum le talent crispé de Constant Rémy, la verve originale de Dorville, l'humour strident de Marguerite Pierry, et, dans LA GOUALEUSE la voix tragique et les gestes étudiés de la bonne chanteuse Lys Gauty.

UNE JAVA de Claude Orval (1938)

Sc. Noël Renard - Mus. : Vincent Scotto - Inter. : Mireille Perrey, Berval, Mila Parély, Aimos, Pierre Stéphen, Fréhel.

Le mélodrame s'égare ici dans les intrigues du « milieu » : voyous au grand cœur, filles perfides, policier débonnaire mais redoutable. Claude Orval connaissait les recettes, voire les ficelles de ces sortes d'histoires. Auteur de contes et nouvelles innombrables, il avait beaucoup écrit pour le théâtre du Grand Guignol, et ses titres font rêver : LA

MACHINE ROUGE, LE SOUFFLE DE L'AU-DELA, LE MASQUE DE LA MORT. Son passage au cinéma fut court, conjurant les ombres du mystère et de l'espionnage.

ABUS DE CONFIANCE de Henri Decoin (1937)

Sc. Pierre Wolff - Inter. : Danielle Darrieux, Charles Vanel, Valentine Tessier, Gilbert Gil.

C'est la sublimation du mélo. Le réalisateur a confié à des acteurs en renom et à l'époque éloignés ou dédaigneux des traditions populaires, le soin d'insuffler la vie à des silhouettes stéréotypées ; la jeunesse plaisante de Danielle Darrieux faisant le reste. Decoin, autour des années 36, s'essayait, non sans succès, à l'exploitation du film émouvant (LE DOMINO VERT, RETOUR A L'AUBE).

L'OPERETTE

Le parlant donna un considérable essor aux films musicaux, soit directement inspirés d'œuvres célèbres, soit cherchant des prétextes à chanter dans des sujets originaux. Cette vogue ne cessa qu'à la guerre et, même dans les films ne se réclamant aucunement de la musique, il était habituel qu'une chanson vînt à un certain moment agrémenter l'action.

LES 28 JOURS DE CLAIRETTE d'André Hugon (1933)

Sc. d'après l'opérette d'Anthony Mars et Hippolyte Renard - Adapt. Paul Feketé - Mus. : Victor Roger - Inter. : Armand Bernard, Mireille, Berval, Jeanine Guise, Rivers Cadet.

Opérette classique, filmée classiquement par André Hugon qui abandonna le journalisme pour le cinéma en 1915 et tourna, en tous genres et sans arrêt, jusqu'en 1952. Des films provençaux (MAURIN DES MAURES, L'ILLUSTRE MAURIN) eurent leur moment de célébrité ; également une série inspirée par les bonnes histoires juives (LEVY & C^{ie}... et la suite), aussi un festival Courteline groupant BOUBOU-ROCHE et LA PAIX CHEZ SOI.

ZOUZOU de Marc Allégret (1934)

Sc. Pépito Abbato - Adapt. et dial. : Carlo Rim et Albert Willemetz - Op. : Michel Kelber - Mus. : Vincent Scotto, Al Romans, Georges Van Parys - Déc. : Lazare Meerson -

Inter. : Joséphine Baker, Jean Gabin, Larquey, Marcel Vallée, Palau, Madeleine Guitty, Yvette Lebon.

Jean Gabin avait un père qui chanta beaucoup l'opérette : il créa entre autres certains succès de Maurice Yvain. Lui-même, dans ses premiers films, ne dédaignait point de pousser la chansonnette à point nommé. Joséphine Baker avait débuté au temps du film muet, mais n'arrivait pas à s'imposer au cinéma. D'où l'idée de Marc Allégret de rapprocher les deux acteurs. Gabin, en 1934, en passe d'être vedette, épaulait sérieusement la timide Joséphine. La mise en valeur de l'artiste s'opérait dans les décors de Meerson, grâce aux dialogues de Carlo Rim et sur des airs qui contribuèrent à l'entrain de ce film, d'un populisme aimable.

PRENDS LA ROUTE de Jean Boyer (1936)

Sc. Jean Boyer - Mus. : Georges Van Parys - Inter. : Jacques Pills, Georges Tabet, Alerme, Claude May, Colette Darfeuil, Jeanne Loury, Monette Dinay, Marcel Simon.

Le réalisateur le plus orienté vers la forme des comédies musicales fut Jean Boyer qui, non content de diriger maintes opérettes ou histoires à chansons, écrivit aussi des lyrics, des couplets, des adaptations et des scénarios, suivant ainsi la voie tracée par son père, le chansonnier Lucien Boyer. A ses débuts, il avait participé à Berlin aux grandes opérettes de la U.F.A. : LE CONGRES S'AMUSE, PRINCESSE A VOS ORDRES, et, dans un genre volontairement mineur, connu avant et après la guerre un certain nombre de réussites auxquelles reste souvent liée la persistance d'un refrain : DACTYLO (1932), UN MAUVAIS GARÇON (1936), CIRCONSTANCES ATTENUANTES (1939), ROMANCE DE PARIS (1941), NOUS IRONS A PARIS (1949).

PRENDS LA ROUTE reflète assez bien l'époque où un Ministère des loisirs venait d'être confié à Léo Lagrange. Le film s'évade des studios et parcourt la France en exploitant la vogue des duettistes Pills et Tabet. Les chansons furent rapidement célèbres : celle du « Passage à niveau » n'est pas encore oubliée.

UN DE LA CANEBIERE de René Pujol (1938)

Sc. d'après l'opérette d'Henri Alibert - Mus. : Vincent Scotto - Op. : Nicolas Toporkoff - Inter. : Alibert, Rellys, Germaine Roger, René Sarvil, Guillaume de Sax, Charles Dechamps, Maximilienne, Jenny Hélià.

Le genre « opérette marseillaise », conséquence indirecte du triomphe des films de Pagnol, s'épanouit un lustre durant.

La musique de Vincent Scotto, alors sur toutes les lèvres, constitue le meilleur élément de cette réussite : « Notre Cane-Canebière... », « la chanson des Pescadous... », « le petit cabanon »... trouvèrent encore des échos dans d'autres films : LES GANGSTERS DU CHATEAU D'IF ou LE ROI DES GALEJEURS. Le folklore des Martigues et de Cassis ne laissait évidemment pas présager les lendemains de 1940.

René Pujol, fécond scénariste, abondant réalisateur, incontinent dialoguiste, tourna quelques-unes de ces opérettes, séjourna beaucoup dans les studios allemands et pulvérisa les records de recettes avec la série dite des Artilleurs (TROIS ARTILLEURS AU PENSIONNAT, TROIS ARTILLEURS EN VADROUILLE...).

TROIS VALSES de Ludwig Berger (1938)

Sc. d'après l'opérette de Léopold Marchand et Albert Willemetz - Dial. : Léopold Marchand et Hans Muller - Op. : Schuftan - Mus. : Oscar Straus - Déc. : Jean d'Eaubonne - Costumes : Jacques Manuel - Inter. : Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Henri Guisol, Guillaume de Sax, Jean Périer, Robert Vattier, Jane Marken, France Ellys, Boucot.

L'apogée d'un genre. S'inspirant de l'opérette qui avait triomphé aux Bouffes Parisiens en 1937, spéculant sur les talents multiples d'Yvonne Printemps, élargissant le cadre rigide du spectacle théâtral et l'enrichissant avec adresse, Ludwig Berger rattrapa et dépassa le succès de l'œuvre originale. Lui-même avait connu des réussites en Allemagne : A MOI LE JOUR A TOI LA NUIT est une comédie aussi adroite qu'amusante, et LA GUERRE DES VALSES reste un classique du genre viennois.

En 1937, il tourna en Hollande une adaptation estimable de PYGMALION et en 1940, en Angleterre, un remake habile du VOLEUR DE BAGDAD.

LA CASERNE

Les chambrées, la cantine, l'infirmerie et les corvées de quartier furent, en ce temps, les théâtres de multiples films où l'on admettait avec indulgence les plaisanteries style Vermot, les interprétations chargées, les pitreries les plus invraisemblables. Le spectateur moyen y retrouvait sans doute la nostalgie d'une folle jeunesse...

LES BLEUS DE LA MARINE de Maurice Cammage (1934)

Mus. : Vincent Scotto - Inter. : Fernandel, Ouvrard, Colette Darfeuil, Suzanne Dehelly, Delmont, Andrex, Darcelys, Philippe Hersent.

Le ressort du film : un quiproquo obligeant deux braves matelots pas trop dégourdis à passer pour des officiels inaugurant une statue. Les deux héros, respectueux des bonnes traditions, s'appellent Lafraise et Plumard.

Maurice Cammage, à l'exception de l'INNOCENT (1937), réussite où Noël-Noël eut sa part, se consacra beaucoup à Fernandel et ressuscita pour lui, en de multiples films, le tourlourou fin de siècle incarné par Paulin. Très sensible à l'atmosphère de la caserne : LA MARIEE DU REGIMENT, LA CASERNE EN FOLIE (1935), UNE DE LA CAVALERIE (1937), il ne dédaignait pas le joyeux vaudeville : LA PETITE DAME DU WAGON-LIT, PRETE-MOI TA FEMME, LES MARIS DE MA FEMME (1936), MON DEPUTE ET SA FEMME (1937), UNE FEMME QUI SE PARTAGE (1938), pour entraîner finalement Fernandel dans de folles aventures : LES CINQ SOUS DE LAVAREDE (1938), MONSIEUR HECTOR (1940).

DEBOUT LA-DEDANS d'Henry Wulschleger (1935)

Sc. et dial. Yves Mirande - Mus. : Vincent Scotto - Inter : Bach, Georges Rigaud, Germaine Roger, Paul Ollivier, Félix Oudart, Armand Lurville.

Qui dira le succès prolongé de Bach au cinéma ? Le créateur de « la Madelon », premier comique au Châtelet, y apportait ses grosses trouvailles, son allure bonasse et rusée, son air matois, et faisait face avec bonne humeur aux pires situations. Mirande, évadé pour une fois des garçonnières et des salles de jeux, écrivit l'histoire d'un surveillant de collègue qui va faire une période militaire, et sema sous les pas du dénommé Paufilet quelques obstacles sans danger. Wulschleger s'était fait une spécialité des films de Bach et le poursuivait sans relâche de caserne en caserne, le retrouvant même en Algérie, au temps de la Conquête et du Père Bugeaud (dans SIDONIE PANACHE avec Florelle, en 1935).

J'ARROSE MES GALONS de René Pujol et Jacques Darmont (1936)

Sc. et dial. André Mouézy-Eon et Jean Rioux - Mus. : Oberfeld - Inter. : Bach, Félix Oudart, Raymond Cordy, Marguerite Pierry, Germaine Roger.

« On arrose les tomates, on arrose les patates et les topinambours on les arrose toujours... moi, j'arrose mes galons. » C'est un mémorable lyric de René Pujol qui donne le ton d'un film écrit par un orfèvre en la matière : André Mouézy-Eon,

le triomphateur de TIRE-AU-FLANC, des DEGOURDIS DE LA 11^e (que Jean Anouilh adapta), de LA MARGOTON DU BATAILLON (que le co-réalisateur Jacques Darmont présenta avec Armand Bernard). La scène se déplace d'une cour de caserne à celle d'un château historique, en passant par des studios de cinéma, et l'on aperçoit le charmant Sinoël en capitaine de pompiers.

NOTRE EMPIRE

« La France est un empire » — ce fier slogan, si souvent répété, florissait sur les écrans en intrigues romanesques où les mirages du Bled et l'attrait des « Fruits du Congo » réveillaient le chauvinisme du samedi soir...

UN DE LA LEGION de Christian Jaque (1936)

Sc. Paul Feketé - Op. : Fred Langenfeld - Mus. : Oberfeld - Inter. : Fernandel, Suzy Prim, Paul Azaïs, Robert Le Vigan, Arthur Devère, Thérèse Dorny, Jacques Varennes.

Curieux cocktail où se mélangent le comique troupier et l'héroïsme de la Légion. Fernandel commençait à penser qu'il pouvait aussi émouvoir, et en trouvait le biais grâce à une compagne acariâtre qui le pousse dans les bras maternels de l'Armée. Une fin avec sonnerie de clairon permet à Fernandel d'oublier les brimades et de trouver du sentiment chez Suzy Prim. Ce film vieux de 33 ans est encore repris de nos jours.

LES REPROUVES de Jacques Séverac (1936)

Sc. d'après le roman d'André Armandy - Op. : Christian Matras - Inter. : Jean Servais, Pierre Mingand, Alexandre Rignault, Janine Crispin, Gina Manès, Gaston Modot, Raymond Cordy.

Les romans exotiques d'Armandy furent une mine précieuse de scénarios. Celui-ci, classique, a été tourné par Jacques Séverac qui se consacra essentiellement à l'exaltation française des terres lointaines (L'AME du BLED, 1929 ; LA ROSE DU SOUK, 1932 ; LA RENEGATE, 1947). En 1938, il avait pourtant utilisé avec habileté un montage de films muets, inséré dans un petit récit et baptisé LA BOUTIQUE AUX ILLUSIONS.

LE PARADIS DE SATAN de Félix Gandéra (1938)

Sc. d'après le roman d'André Armandy - Adapt. et dial. : Félix Gandéra - Op. : Nicolas Hayer - Mus. : Michel Emer - Déc. : Lourié - Inter. : Jean-Pierre Aumont, Jany Holt, Pierre Renoir, Lucas Gridoux, Jean Max, Marcelle Géniat.

Toujours André Armandy. Félix Gandéra venait, lui, du théâtre (il avait appartenu à la Comédie Française). Il avait fait jouer sur différentes scènes des comédies aux titres intéressants : LE COUCHE DE LA MARIEE, LA PETITE BONNE D'ABRAHAM, LA DAME DE CHAMBRE, NICOLE ET SA VERTU. Venue au cinéma vers 1932, sa muse s'empesa, se drapa dans les voiles du mélo auquel appartient LE PARADIS DE SATAN. Drame situé aux confins de la brousse, bénéficiant d'une solide interprétation et de la collaboration technique de Jean Delannoy.

LEGIONS D'HONNEUR de Maurice Gleize (1938)

Sc. d'après la nouvelle « La griffe » de Jean Makis - Adapt. Maurice Gleize et Jean-José Frappa - Op. : Christian Matras et Claude Renoir - Mus. : Henri Tomasi - Déc. : Jean d'Eaubonne - Inter. : Marie Bell, Charles Vanel, Abel Jacquin, Pierre Renoir, Jacques Baumer, Jim Gérald, Milly Mathis.

Avec ce film qui mélange par doses calculées une histoire d'adultère, un tableau de la justice militaire et une évocation du militarisme nord-africain, Maurice Gleize obtint en 1938 le Grand Prix du Cinéma Français. Il avait délaissé le vaudeville (UNE POULE SUR UN MUR, 1936) mais y revint en 1950 (ET MOI J'TE DIS QU'ELLE T'A FAIT DE L'ŒIL ; LE PASSAGE DE VENUS). LE RECIF DE CORAIL (1939), d'après un roman de Jean Martet, avait du charme et de la couleur, plus que l'édifiante THERESE MARTIN (1938) dont il écrivit le scénario.

TROIS DE SAINT-CYR de Jean-Paul Paulin (1938)

Sc. Paul Feketé - Op. : Marcel Lucien - Inter. : Jean Chevrier, Jean Mercanton, Roland Toutain, Hélène Perdrière, Jean Worms, Paul Amiot, Léon Bélières, Jean Parédès.

L'introduction fait pénétrer dans la célèbre école avec ses rites, ses cérémonies, ses cours et ses traditions. L'épilogue, sanglant, se passe en Afrique. Une historiette sentimentale sert de liaison. Prestigieux succès de Jean-Paul Paulin pour qui l'approche de la guerre joua bénéfiquement. Venu des Beaux-Arts, il avait réussi en 1937 LES FILLES DU RHONE, largement tourné en extérieurs, et en 1940 LA NUIT MERVEILLEUSE, sous l'égide du Maréchal, présentait une transposition de la Nativité avec des acteurs éprouvés et au bénéfice du Secours National.

MONTEE DES PERILS

Durant toute cette période, l'ombre du conflit allait s'épaississant. L'Allemand était dénoncé comme l'ennemi — bien plus que le nazisme — et le système défensif français semblait invincible.

DOUBLE CRIME SUR LA LIGNE MAGINOT de Félix Gandéra (1937)

Sc. d'après le roman de Pierre Nord - Op. : Nicolas Hayer - Déc. : Robert Gys - Inter. : Véra Korène, Victor Francen, Jacques Baumer, Henri Guisol, Vital, Fernand Fabre.

L'attrait de la reconstitution de la célèbre « Ligne », au sein de laquelle se déroule le drame, se double de l'intérêt policier du roman de Pierre Nord. Un parfum d'espionnage flotte sur le tout. Bernard Blier dans ce film faisait ses premiers pas.

DEUXIEME BUREAU CONTRE KOMMANDANTUR de René Jayet et Robert Bibal (1938)

Sc. d'après le roman « Terre d'angoisse » de Pierre Nord - Adapt. et dial. : Jacques Chabannes - Op. : Nicolas Hayer - Inter. : Léon Mathot, Gabriel Gabrio, Junie Astor, Jean Max, Guillaume de Sax, Roger Legris, Lucien Dalsace, Henry Roussel, Maurice Lagrenée.

Les deux meilleurs films de René Jayet furent ceux qui évoquaient la guerre de 1914 : PASSEURS D'HOMMES, tourné en Belgique et DEUXIEME BUREAU CONTRE KOMMANDANTUR dont l'action se déroule dans une petite ville occupée du Nord de la France. Robert Bibal participa pour sa part à l'un des rares films inspirés par Munich : RAPPEL IMMEDIAT. DEUXIEME BUREAU... trouva un bon support publicitaire dans la réapparition de Léon Mathot comme interprète d'un double rôle, et dans la présence au générique d'autres vedettes du muet : Gabrio, Dalsace et Roussel, passé cette fois devant la caméra.

ENTENTE CORDIALE de Marcel L'Herbier (1939)

Sc. Stève Passeur et Max Glass, d'après le livre d'André Maurois « Edouard VII et son temps » - Dial. : Abel Hermant - Op. : Ted Pahle - Mus. : Marcel Lattès - Déc. : Guy de Gastyne et Roger Hubert - Inter. : Gaby Morlay, Victor Francen, Pierre Richard-Willm, André Lefaur, Jean Galland, Jean Worms, Bernard Lancret, Janine Darcey, Arlette Marchal, Jacques Baumer.

Film de propagande extrêmement soigné, comme en témoigne son générique. Le succès fut considérable, car la reconstitution très habile avait su évoquer l'incident de Fachoda avec tout le tact indispensable. Des acteurs notoires avaient tenu à interpréter les moindres rôles : Aimé Clariond joue l'ambassadeur de Russie, Louis Seigner celui de Prusse, Sinoël un concierge, Junie Astor une actrice et Jaque Catelain le prince consort. Entre autres. Ce côté bal costumé ne fut pas le moindre attrait de cette chronique.

MENACES de E.-T. Gréville (1939)

Sc. E.-T. Gréville - Adapt. : Curt Alexander - Dial. : Pierre Lestringuez - Op. : Otto Heller - Inter. : Mireille Balin, Erich Von Stroheim, Jean Galland, John Loder, Ginette Leclerc, Madeleine Lambert, Henri Bosc.

Primitivement intitulé CINQ JOURS D'ANGOISSE, le film fut détruit dans un incendie de studio. Gréville, qui tenait à le montrer, le remit en chantier et le termina sous le nom de MENACES. La période névralgique de septembre 1938 est évoquée à travers les réactions d'un petit groupe de locataires habitant un hôtel de Paris. Eric Von Stroheim y trouva l'un de ces rôles qu'il affectionnait, où le maquillage tient sa place, favorisant la puissance de jeu de l'acteur par l'étalage d'une infirmité. Le journaliste Gréville, qui se hasarda à jouer la comédie dans SOUS LES TOITS DE PARIS, fut sa vie durant un réalisateur un peu en marge dont l'originalité déconcertait souvent, ce qui le poussa à faire des films un peu partout : Angleterre, Allemagne, Hollande, sans jamais vraiment trouver la récompense de cet effort.

SOMMES-NOUS DEFENDUS ? de Jean Loubignac (1939)

Ouvrage de circonstance, largement répandu peu avant la déclaration de guerre, et composé par le rédacteur en chef de Pathé-Journal, émérite champion de bridge.

LA REACTION

Cependant, sous le couvert d'une satire bon enfant, grâce à l'exaltation des vertus viriles, par l'attendrissement que provoquent les qualités bourgeoises, la critique des mœurs du temps et du Parlement ne désarmait pas.

CES MESSIEURS DE LA SANTE de Pierre Colombier (1933)

Sc. d'après la pièce de Paul Armont et Léopold Marchand - Inter. : Raimu, Edwige Feuillère, Lucien Baroux, Pauline Carton, Pierre Stéphen.

La comédie, plus ou moins tributaire des scandales financiers de l'époque, avait eu quelque retentissement. Le film répandit dans les provinces les plus reculées la ténébreuse ascension de M. Gedéon qui a la bosse des affaires, peu de scrupules, du bagou et qui finit par discuter le coup avec le directeur de la police. L'affaire Stavisky rôdait en ce temps-là.

PRIMEROSE de René Guissart (1933)

Sc. d'après la pièce de Robert de Flers et Caillavet - Mus. : Marcel Lattès - Déc. : Lazare Meerson - Inter. : Madeleine Renaud, Henri Rollan, Marguerite Moréno, Georges Mauloy.

René Guissart, dans les dernières années du muet, avait acquis une renommée certaine comme chef-opérateur (il fit partie de l'état-major de Fred Niblo qui tournait BEN-HUR). Ce contact américain lui permit de proposer ses services à la Paramount qui en 1931 tournait des films en versions multiples du côté de Joinville. En cinq ans, Guissart tourna 25 films, passant tranquillement de la comédie (LA PERLE, COIFFEUR POUR DAMES) au vaudeville (JE TE CONFIE MA FEMME) et à l'opérette (TOI C'EST MOI), pour réussir un bon film populiste (MENILMONTANT, 1935).

PRIMEROSE avec son château, ses douairières au verbe haut, ses ingénues passionnées et brisées, ses jeunes premiers virils et torturés, ses ecclésiastiques onctueux et fermes, ressuscite le répertoire de Flers et Cavaillet : sourire à travers des larmes, un grain de poivre dans un verre de sirop. Triomphe de la pièce à la Comédie Française en 1912 : ce fut la dernière fusée d'un genre, la comédie chatoyante et doucement banale que la Grande Guerre devait assassiner.

VEILLE D'ARMES de Marcel L'Herbier (1935)

Sc. d'après la pièce de Claude Farrère et Lucien Népoty - Adapt. : L'Herbier et Charles Spaak - Dial. : Charles Spaak - Op. : Kruger - Déc. : Robert Gys - Inter. : Annabella, Victor Francen, Signoret, Pierre Renoir, Roland Toutain, Robert Vidalin, Rosine Deréan, Maurice Baquet.

Décors : le pont d'un cuirassé. Personnages : un capitaine de vaisseau, sa femme, coquette et ravissante, un lieutenant, jeune coquebin, un amiral pour qui le devoir n'est pas un vain mot. Le pavillon français recouvre les accrocs à l'honneur conjugal, le mot « Patrie » raffermi les énergies défaillantes et retient les pécheresses imprudentes. L'accueil réservé à son film incita l'année suivante Marcel L'Herbier à rempiler dans la marine. LA PORTE DU LARGE fut encore une flatteuse et fructueuse affaire.

AVEC LE SOURIRE de Maurice Tourneur (1936)

Sc., adapt. et dial. : Louis Verneuil - Op. : Armand Thirard - Mus. : Marcel Lattes, Borel-Clerc, Oberfeld - Inter. : Maurice Chevalier, André Lefaur, Marie Glory, Paule Andral, Marcel Simon, Marcel Vallée, Morton.

Si votre optimisme naturel vous fait perpétuellement voir la vie en rose, si vous n'avez pas une once de scrupule et si, pour parvenir, tous les moyens vous sont bons, vous grimpez rapidement l'échelle sociale que dégringolent les gens honnêtes, scrupuleux, moroses et grincheux. Un cynisme total, un amoralisme complet. Pour son unique comédie, Maurice Tourneur réussit un film plein de brio et de verveur dont le côté musical n'est pas pour déplaire aujourd'hui.

LA FILLE DE LA MADELON de Georges Pallu (1937)

Sc. André Heuzé et Etienne Arnaud - Adapt. et dial. : Francis Didelot - Mus. : Bousquet, Jane Bos et Marius François Gaillard - Inter. : Ninon Vallin, Henri Garat, Hélène Robert, Pauline Carton, Jean Dax, Aimos, Sinoël.

« Qu'est devenue ami, La Madelon jolie, Des années 16... ? » Elle tient un cabaret non loin d'un ancien champ de bataille ; elle a une fille qui aime un lieutenant, apparenté à la noblesse de l'endroit. Des complications surgissent, la Madelon chante « Le rêve passe », des défilés militaires entretiennent l'enthousiasme. Georges Pallu avait confectonné sur le même patron, pour les gens respectables : L'ENFANT DE TROUPE (1937), pour les âmes dévotes : LA ROSE EFFEUILLEE (1935).

AVEC MICHEL SIMON

MOUTONNET de René Sti (1936)

Sc. Noël-Noël et Georges Chaperot - Adapt. : Jacques Prévert et René Sti - Dial. : Jacques Prévert - Mus. : Paul Misraki - Inter. : Noël-Noël, Paul Azais, Lucien Rozenberg, Suzy Prim, Janine Crispin.

LE MORT EN FUITE de Berthomieu (1936)

Sc. Loïc Le Gouriadec - Dial. : Carlo Rim - Inter. : Jules Berry, Marie Glory, Marcel Vibert.

BELLE ETOILE de Jacques de Baroncelli (1938)

Sc. dial. : Michel Duran - Mus. : Louis Beydts et Paul Misraki - Inter. : Jean-Pierre Aumont, Meg Lemonnier, Saturnin Fabre, Marcel Vallée, Georges Lannes.

LES DISPARUS DE SAINT-AGIL de Christian Jaque (1938)

Sc. d'après le roman de Pierre Véry - Dial. : Jacques Prévert - Mus. : Henry Verdun - Inter. : Erich Von Stroheim, Armand Bernard, Aimé Clariond, Robert Le Vigan, René Génin.

FRIC FRAC de Maurice Lehmann (1939)

Sc. d'après la pièce d'Edouard Bourdet - Adap. et dial. : Michel Duran - Op. : Armand Thirard - Inter. : Fernandel, Arletty, Hélène Robert, Marcel Vallée, René Génin, Andrex, Jacques Varennes.

Où l'admirer davantage ? Dans le film de René Sti — qui, aux côtés de Lang, signa l'adaptation française du TESTAMENT DU DOCTEUR MABUSE — il campe un personnage de metteur en scène, revu par Jacques Prévert ; dans celui de Berthomieu le prolifique, il exécute en compagnie de Jules Berry un extraordinaire numéro de cabotin, bouffi de vanité (excellent scénario, repris avec un moindre succès par René Clair pour son film anglais BREAK THE NEWS) ; dans la réalisation de Baroncelli, il se transforme en clochard optimiste, « deus ex machina » d'une gentille aventure qui démontre que l'insupportable Baroncelli aurait pu exploiter cette veine facile ; dans le « policier » de Christian Jaque il trace en quelques traits rapides la silhouette du prof de dessin alcoolique et tonitruant. Film charmant, peut-être le meilleur qu'ait offert Christian Jaque. Enfin, dans FRIC FRAC, sous la signature de Lehmann et la houlette d'Autant-Lara, en Jo les Bras Coupés, terreur nonchalante et narquoise, il lance la balle à Arletty qui la lui renvoie avec alacrité.

HORS SERIES

Un film comique de Gance... sous la Fronde... avec Milton en conjuré faubourien ; un exemple du cinéma de l'émigration russe, d'après une célèbre nouvelle aux multiples remakes ; sans fidélité littérale mais dans l'esprit de Colette, l'œuvre la plus estimable (avec l'ambitieuse FIANCÉE DES TENEBRES) de Serge de Poligny ; Jean-Louis Barrault dans un policier d'atmosphère irlandaise, Prix Louis Delluc, œuvre à succès mais en marge de Jeff Musso ; un Pabst français méconnu, pacifiste (l'un des derniers appels avant 1939) censuré ; une satire des rêves des petits bureaucrates, typique de l'esprit français d'avant-guerre, par l'auteur d'un bon ROSIER DE MADAME HUSSON : 6 films sinon hors série, du moins hors séries, en bouquet final.

JEROME PERREAU d'Abel Gance (1935)

Sc. Henry Dupuy-Mazel - Adapt et dial. : Paul Feketé - Op. : Roger Hubert - Mus. : Maurice Yvain - Déc. : Garnier - Inter. : Georges Milton, Robert Le Vigan, Tania Fédor, Valentine Tessier, Irène Brillant, Samson Fainsilber, Abel Tarride.

LA DAME DE PIQUE de Fédor Ozep (1937)

Sc. d'après la nouvelle de Pouchkine - Adapt. : Fédor Ozep - Dial. : Bernard Zimmer - Op. : Armand Thirard - Mus. : Carol Rathaus - Déc. : Louchakoff et Meingard - Inter. : Pierre Blanchar, Madeleine Ozeray, Marguerite Moréno, André Luguet, Abel Jacquin, Palau.

CLAUDINE A L'ECOLE de Serge de Poligny (1937)

Sc. d'après le roman de Colette - Adapt. et Dial. : Jacques Constant - Mus. : Paul Misraki - Inter. : Blanchette Brunoy, Suzet Maïs, Margo Lion, Max Dearly, Pierre Brasseur, Jeanne Fusier-Gir, Mouloudji.

LE PURITAIN de Jeff Musso (1938)

Sc. d'après le roman de Liam O'Flaherty - Adapt. : Jeff Musso et Liam O'Flaherty - Dial. : Liam O'Flaherty - Op. : Curt Courant - Mus. : Jeff Musso et Jacques Dallin - Déc. : Pimenoff - Inter. : Jean-Louis Barrault, Viviane Romance, Pierre Fresnay, Alexandre Rignault, Boucot, Mady Berry, Marcel Vallée, Jean Tissier.

LE DRAME DE SHANGHAI de G.W. Pabst (1938)

Sc. d'après le roman de O. P. Gilbert, « Shanghai, Chambard et Cie » - Adapt. Henri Jeanson et Léo Larna - Dial. : Henri Jeanson - Op. : Schuftan - Mus. : Ralph Erwin - Déc. : André Andrejew - Inter. : Louis Jouvet, Christiane Mardayne, Raymond Rouleau, Elina Labourdette, Suzanne Després, Dorville, Inkijinnoff, Alerme, Gabrielle Dorziat, Robert Manuel, Lupovici.

MONSIEUR COCCINELLE de Bernard Deschamps (1938)

Sc. et dial. : Bernard Deschamps - Op. : Armenise - Mus. : Rogers - Inter. : Pierre Larquey, Jane Lory, Jeanne Provost, Robert Pizani, Marcel Pérès, Yette Lucas.

SERDOC

28, rue Villeroy, 69-Lyon 3^e - Tél. (78) 60-77-09

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07

Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture
69-Lyon, France

*A paraître, nouvelle édition entièrement
refondue, Premier Plan n° 34 :*

INGMAR BERGMAN

Nom et adresse complète

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Le N° **6 F**

Abonnement	
pour 12 NUMÉROS	France 48 F
(non 12 mois) à partir du n°...	Etranger 56 F

PREMIER PLAN

Série blanche 21 x 13

14 Prévert	l'unité 6,--	_____
16 Welles	Etr. l'unité 7,--	_____
17 Visconti		_____
19 Vigo		_____
20 Bogart		_____
21 Bardem		_____
25 Eisenstein		_____
26 Torre Nilsson		_____
28 Chaplin		_____
29 Stroheim		_____

Série noire 18 x 10 :

31 Keaton	_____
32 Lubitsch	_____
35 Dziga Vertov	_____
36 Jerry Lewis	_____
37 Lattuada	_____
38 Laurel et Hardy	_____
39 G.W. Pabst	_____
40 Minnelli	_____
41 Huston	_____
42 Bresson	_____
47 Poudovkine	_____
48 Dovjenko	_____
49 Lloyd	_____

Génération 70 :

27 Pologne	_____
30 Italie	_____
43 Hongrie	_____
44 Angleterre	_____
45 Canada	_____
46 U.S.A.	_____

N° spécial Renoir 22-23-24	18,--	_____
Nouvelle Vague (volume cartonné)		7,50	_____

PANORAMIQUE

Henri Colpi Défense et illustration de la musique dans le film	48,--	_____
(Abonnés à Premier Plan)	36,--	_____
Gilles Jacob Le cinéma moderne	..	18,--	_____
(Abonnés à Premier Plan)	12,--	_____
R. Borde, F. Buache, F. Courtade Le cinéma réaliste allemand	27,--	_____
(Abonnés à Premier Plan)	21,--	_____

Date Total

Ci-joint la somme de _____ (chèque bancaire)
 F sous la forme de _____ (chèque postal)
 _____ (mandat)

Déterminer et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Pr. 1ère France



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
 Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
 édite **Premier Plan, Revue Mensuelle et Panoramique**

collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
 (Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
 Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 50 Décembre 1968

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA