

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

V, W

Vanel, Violet, Volkoff, Vuillermoz...



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/104>

DOI : 10.4000/1895.104

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 400-411

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« V, W », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/104> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.104>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

V, W

Vanel, Violet, Volkoff, Vuillermoz...

VANEL Charles (1892-1989)

- 1 Trente-quatre rôles pendant les années vingt ! Un aperçu de ce qu'allait être la carrière de Charles Vanel, la plus longue du cinéma français et l'une des plus longues de l'histoire du cinéma tout court (il tournera son dernier film en 1987, sous la direction de Claude Goretta, *Et si le soleil ne revenait pas!*, il a alors 95 ans). Les quelques films muets que l'on peut connaître confirment ce que l'on soupçonnait : massif, le visage sombre et granitique taillé au ciseau, Charles Vanel n'a jamais eu l'air jeune. Trapu, large poitrine, cheveux et sourcils bien fournis et bien noirs, ce physique impressionnant va signifier alternativement la menace et la protection solide. Vanel ayant toujours été taciturne, l'avènement du cinéma sonore ne va guère bouleverser sa personne cinématographique : une telle constance est vraiment exceptionnelle. Dans un ensemble conséquent, on isolera ses deux prestations en 1922 pour Robert Boudrioz (*Tempêtes, l'Âtre*) et surtout une collaboration fournie avec Jacques de Baroncelli (six films) dont le point culminant est peut-être *Pêcheur d'Islande* en 1924 où Vanel imprègne le film d'une présence très forte (d'autant qu'il est absent d'une grande part de la narration et que c'est son souvenir qui s'installe).
- 2 En 1929, à la toute fin du muet, Charles Vanel joue et réalise *Dans la nuit*, film qui souffrit de sortir en pleine effervescence sonore. Passé quelque peu inaperçu, il s'agit pourtant d'une œuvre réellement remarquable qui brasse des influences très diverses en un ensemble cohérent : après une ouverture dans un décor de mine qui joue avec virtuosité du montage rythmique cher à Abel Gance ou à Fernand Léger, une longue séquence de noce campagnarde, magnifiquement éclairée, évoque le vérisme d'un Antoine. Le conflit lui-même est ramassé sur deux tiers du film, dans un style économe de *kammerspiel* allemand. Très expressif (un décor presque unique qui, à mesure que le personnage principal, défiguré par un accident, sombre dans la solitude brutale, s'engluie dans une ombre de plus en plus épaisse) et veillant à la sobriété de son propre jeu et de celui de Sandra Milowanoff, pratiquement seule face à lui, Vanel le cinéaste réussit à raconter l'histoire en n'ayant recours qu'à une douzaine de sous-titres gravés sur l'image (et non d'intertitres). Revoyant le film à la fin de sa vie, Charles Vanel l'acteur jouait les modestes quand on vantait la beauté visuelle du film : « C'est ce que

l'on dit quand le film est mauvais », disait-il. On ne sera pas d'accord avec lui car la beauté visuelle du film n'est jamais jolie mais puissance et cette énergie pulvérise un scénario de mélodrame en lui donnant une force symbolique peu commune. *Dans la nuit*, qui en cette fin du muet occupe une place assez comparable à celle que l'on doit assigner au magnifique *Au bonheur des dames* de Duvivier, est bien une œuvre marquante de cette période cruciale en France.

VIOLET Édouard-Émile (1880-1955)

- 3 Né Édouard-Émile Chêne, Édouard-Émile Violet se découvre très jeune des qualités artistiques : à moins de vingt ans, sans l'accord paternel, il entame une carrière d'acteur à la Comédie-Française et prend le pseudonyme de Violet. De 1905 à 1908, il est acteur à l'Odéon puis à Lyon, directeur artistique du Théâtre des Célestins, de 1909 à 1912.
- 4 Entre-temps, il se marie avec une actrice, voyage en Chine, en Inde et en Turquie. D'autres séjours, aussi exotiques que peu conventionnels, lui apportent cette personnalité étrange, fascinée par le surnaturel, la cruauté et la mort qui seront des constantes dans toute son œuvre.
- 5 Mobilisé durant la guerre, il revient à Paris et tourne des films pour le ministère des Finances et débute au cinéma en 1915 comme acteur à l'Éclair avec *le Baiser de la Sirène*, alterne comédies et drames. Il poursuit sa carrière chez Gaumont, sous la houlette d'Henri Fescourt, Charles Maudru ou Léonce Perret puis se lance dans la mise en scène avec des comédies : *l'Héritier des Dagobert*, *Renoncement*, *la Grande vedette*, etc. Avec Lucien Rozenberg, il crée la série *Lucien* en 1917 et rencontre Donatien au Théâtre Michel. Les deux hommes vont bientôt s'associer.
- 6 *Un serial, la Nouvelle Aurore*, est une nouvelle étape dans la carrière de Violet grâce à René Navarre : le film est tourné dans la région niçoise, en seize épisodes d'environ trente minutes chacun, présentés toutes les semaines en même temps que le roman raconté dans *Le Matin*. Le triomphe de ce film est tel que Violet se permet de se lancer seul dans la production avec Donatien : l'année suivante, il fonde la société *Les Films Lucifer* qui produira ses films et dirigera les Studios Lucifer jusqu'en 1923 avec Jacques Ollendorff, publiciste, Louis Aubert, le célèbre joaillier Salomon Arpels, et Émile-Bernard Wessbecher dit Donatien.
- 7 Après avoir supervisé *Tue-la-mort*, un *serial* réalisé en 1920 par René Navarre, le cinéaste tourne une courte adaptation de Maupassant, *la Main*. Avec ce film, Violet marque son terrain : cette histoire fantastique, proche de l'épouvante, est une sorte de préfiguration de son œuvre à venir. On dénote déjà une prédilection de Violet pour les événements étranges, proches du surnaturel, frôlant l'horreur. Son cinéma sera l'un des plus torturés des années vingt, et sa démarche individuelle (dans le même esprit que Donatien, mais sans la diversité de créativité) prouve une exigence peu commune.
- 8 Après la comédie *Papillons*, il met en scène *Li-Hang le cruel* d'après André de Lorde. Ce film est l'occasion pour Violet et Donatien de conjuguer leur passion commune pour la Chine, par le truchement d'un scénario signé du prince de l'horreur. Violet obtient une pluie d'éloges de la presse qui vante les mérites et la singularité du film. Il est vrai que jamais auparavant on n'avait osé aller, en France, aussi loin dans le domaine si particulier du « Grand Guignol ». Violet et Donatien sont servis par un travail étonnant sur l'image et le cadre mis au point par un jeune chef opérateur, Louis Dubois, qui suivra les deux hommes durant quelques années. Plans d'ensemble, gros plans de visages ou d'objets, tout va à l'excentricité, à la terreur que Violet provoque. Mais le

caractère monstrueux du film dérouté. La présentation d'un Chinois assassin et dangereux provoque une plainte des autorités chinoises en France. S'ensuivent une bataille juridique et diplomatique reprise par la presse, Violet étant contraint de faire des coupes. Après ce coup de maître, *les Mains flétries* est une œuvre mineure, mais d'une noirceur peu commune, dans le ton de son metteur en scène. La peur de vieillir, l'amour fou et la mort s'y déploient. La fin morbide (le suicide du couple), peu courante dans la production française, dilate la création de Violet. Produit par les *Films Lucifer*, *l'Accusateur* est un sujet passionnant, proche des pièces et nouvelles d'André de Lorde. Il aborde un thème original, celui de l'expérience d'un savant sur la persistance rétinienne et la possibilité de photographier la dernière image fixée dans l'œil d'un homme assassiné...

- 9 En 1921, avec la complicité de Donatien, Violet récidive avec *l'Épingle rouge*. Le film a pour cadre la Riviera où s'affrontent un assassin et un Chinois, par l'entremise d'une mystérieuse épingle rouge. L'unanimité se fait sur la singularité de l'œuvre, qui ne ressemble à aucune autre de la production française et vaut une palme aux *Films Lucifer* : « Aubert et Lucifer ont bien fait les choses ; Violet est un diable d'homme bougrement adroit et c'est avec le plus grand plaisir que nous lui donnerions le prix d'honneur, s'il avait encore l'âge où cette distinction a le don de rendre très heureux ».
- 10 *L'Auberge*, adaptation de Maupassant, véritable conte fantastique, voit se confronter un guide isolé dans la montagne, avec le souvenir de son ami gelé et mort dans une crevasse. Le récit tourne au fantastique et à l'épouvante et, lorsque l'on retrouve le guide, il a sombré dans la folie.
- 11 Le film, assez court, est une réussite. Fidèle à Maupassant, ce drame, qui frôle le fantastique, est filmé d'un point de vue réaliste. Il est tourné durant l'hiver 1921-1922 en équipe réduite et dans des conditions difficiles (grand froid, tempêtes de neige au cœur des montagnes ce que révèlent les images. Après *la Ruse*, c'est avec *les Hommes nouveaux* que Violet obtient de nouveau un triomphe public : réalisée avec Donatien, cette œuvre tirée de Claude Farrère reçoit tous les éloges publics et critiques. Coproduction *Dal Film/Violet-Donatien*, la présence d'Alexis Dal Medico est déterminante pour ce film que les deux hommes tournent au Maroc avec le soutien du gouvernement français. Aussi *les Hommes nouveaux* obtiennent-ils un vaste succès public et critique, et des applaudissements durant les projections. Violet et Donatien se séparent à la suite de ce succès.
- 12 En 1923, Violet rencontre Georges Clémenceau et obtient l'autorisation d'adapter au cinéma *le Voile du bonheur*, qu'il tourne aux studios Éclair avec des interprètes chinois recrutés sur place.
- 13 Le sujet colle à la peau du cinéaste habité par l'angoisse de la mort, la perte des sens : à l'époque des Ming (1320-1620 de l'ère chinoise) le noble poète Tchan-I recouvre la vue grâce à un guérisseur et constate la trahison de l'amour (sa femme le trompe devant ses yeux) et de l'amitié (son fils se moque de lui). Il repart dans la nuit en s'arrachant les yeux. Cette adaptation d'une vieille légende chinoise (nous dit-on) rejoint des thèmes abordés dans d'autres films de Violet : celui du *regard* et une forme de dégénérescence aboutissant au suicide. Pour tourner cette œuvre originale, le cinéaste demande à l'artiste Manuel Orazi de composer les décors à partir de documents chinois authentiques. Rompant avec les habitudes du cinéma national, le metteur en scène ne choisit aucun acteur français mais des non professionnels dans la communauté chinoise... Une fois passée une enthousiaste réception de la presse, la déception est de

mise car le film ne fera qu'une carrière estimable, sans plus. Cependant, le nom de Violet reste décidément associé à la curiosité, l'exotisme, l'étrange et l'original. Cet intérêt marqué pour l'Extrême-Orient apporte même ces quelques lignes spirituelles à Louis Delluc au moment de la présentation du *Voile du bonheur* : « Édouard-Émile Violet, un charmant garçon, certes, victime d'une étrange déformation physiologique, car à force de réaliser des films chinois, sa peau a jauni, ses yeux se sont tirés et ses cheveux se sont nattés sans prendre de conseil de personne ».

- 14 Puis, c'est *la Bataille* de Claude Farrère, avec Sessue Hayakawa dans le rôle principal. L'acteur japonais suit de près l'ensemble du tournage et particulièrement les décors. Le film obtient un record de recettes inégalé. Néanmoins, Violet se lasse du milieu cinématographique. Après *le Roi du cirque* qu'il réalise en Autriche avec Max Linder (qui tentera de se suicider pendant le tournage), il quitte Paris et s'installe dans une ferme dans l'Eure pour y faire de l'élevage. Par la suite, il part dans le Midi, se remarie, vend des voitures de luxe, revient au cinéma en 1933 comme assistant sur *Ciboulette* (Claude Autant-Lara), puis s'installe comme maraîcher, avant de terminer sa vie à Perpignan où il tient un magasin de produits exotiques.

Filmographie

- 15 *La Nouvelle Aurore* (1919) ; *L'Accusateur* (1920) ; *Li Hang le cruel* (id.) ; *Les Mains flétries* (id.) ; *Papillon* (id.) ; *Tue La Mort* (réal René Navarre, supervision d'Édouard Émile, id.) ; *L'Épingle rouge* (1921) ; *La Ruse* (id.) ; *L'Auberge* (1922) ; *Les Hommes nouveaux* (id.) ; *La Bataille* (1923) ; *Le Voile du bonheur* (id.) ; *Le Roi du cirque* (1925).

VOLKOFF Alexandre (1885-1942)

- 16 Volkoff appartient à cet ensemble de cinéastes, scénaristes, acteurs et techniciens qui quittèrent la Russie après la défaite des armées blanches et qu'on a appelé, par commodité, « l'école russe » de Montreuil ou de Paris, parfois identifiée avec la seule maison de production Albatros. Cette « école » joua un rôle important en France où une bonne partie des émigrés se rendirent dans un premier temps avant d'essaimer dans d'autres pays d'Europe et aux États-Unis. Volkoff eut donc une carrière française dans les années vingt dont la courbe d'abord ascendante connut un infléchissement régulier jusqu'à son départ pour l'Italie où il meurt pendant la Deuxième Guerre mondiale.
- 17 En Russie, Volkoff est baryton à l'opéra avant de passer au cinéma où il joue dès 1910, écrit des scénarios puis dirige les studios Thiemann à Tiflis (1912-1915). Revenu grièvement blessé de la guerre, il entre chez Ermoliev en 1916. En 1917-1918, il dirige la production Ermoliev-Khanjonkov à Yalta où les studios ont été évacués. On trouve son nom au générique du *Père Serge* comme scénariste, et il met en scène deux films, avant d'émigrer en France en 1920 avec Mosjoukine, Protazanov, Lissenko, Rimsky et quelques autres.
- 18 À Montreuil où se trouve le studio Ermolieff, Volkoff peine à retrouver sa place. Il collabore au scénario de *l'Angoissante aventure* que tourne Protazanoff à peine les émigrés ont-ils pris pied sur le sol français, puis interprète un rôle dans *la Pocharde* d'Étiévant (d'après Jules Mary) avant de mettre en scène *l'Échéance fatale* d'après un scénario écrit en Russie. Le film sort en 1921 (aucune copie conservée). C'est l'année suivante avec *la Maison du mystère*, film en dix épisodes adapté à nouveau du feuilletoniste Jules Mary, qu'il s'impose. Mosjoukine y joue un rôle central et la réussite de Volkoff est désormais inséparable de celui qui domine alors le monde des acteurs français. Ce film offre en effet à ce dernier l'occasion de déployer toutes les facettes de son talent puisque son personnage, injustement condamné au bagne dont il s'évade,

outre que son histoire se développe sur un long temps qui le ramènera vieillissant chez lui, est conduit à se déguiser fréquemment. Mais la part de la mise en scène et de la mise en image compte également beaucoup dans la réussite de ce film qui paraît renouveler un genre fort méprisé. Volkoff sait ménager des « morceaux de bravoure » proprement esthétiques, en particulier par la maîtrise dont il fait montre de jeux d'ombres et de lumières. La collaboration technique des opérateurs – comme Mundviller et Bourgassoff – et des décorateurs russes (Lochakoff) donne une unité très efficace qu'on ne trouve pas toujours dans les films français contemporains. Le film suivant de Volkoff est à nouveau construit autour de l'acteur prodige, Mosjoukine, c'est *Kean désordre et génie* (1923) d'après la pièce d'Alexandre Dumas, centré autour de la question même du « paradoxe du comédien ». Outre cette thématique élevée qui valorise le metteur en scène comme l'interprète, Volkoff adopte en partie dans ce film un style accordé aux courants esthétiques de « l'avant-garde » française. Dans une scène d'anthologie où Kean noie son désespoir dans l'ivresse et la danse en un bouge à marins, il recourt avec brio au montage rythmique : la musicalité de la séquence s'appuie sur un montage court, un morcellement du corps s'efforçant de donner un équivalent visuel à la gigue endiablée de l'acteur. Ce morceau de bravoure fait entrer Volkoff au « panthéon » du cinéma pur ou presque : Fernand Léger et Germaine Dulac citent la séquence comme exemplaire. *Les Ombres qui passent* en 1924, toujours avec Mosjoukine (qui co-signe le scénario), est la dernière production Albatros de Volkoff. Le film est nettement en retrait par rapport au précédent et semble mêler au mélodrame « à la russe » à la fois les fétiches d'une modernité du type Paul Morand (automobiles, trains et voyages) et une propension au grotesque qui tente le comédien dont les « modèles » sont Fairbanks et Chaplin. Volkoff sollicité par Ciné-France-Films où l'a précédé Noe Bloch (administrateur d'Albatros), quitte la « colonie » russe pour une collaboration avec Germaine Dulac sur *Âme d'artiste* puis une co-réalisation de *Napoléon* avec Abel Gance et Tourjansky. En réalité Gance réduira le rôle des deux Russes à celui de « collaborateurs » voire d'assistants et la faillite de la production laissera Volkoff quelque peu amer. En entrant alors chez Ciné-Alliance puis à l'UFA au gré de coproductions européennes, il lie désormais son nom au film historique à grand spectacle et à l'orientalisme : *Casanova*, *le Diable blanc*, *la 1002e nuit*, tous construits sur Mosjoukine qui offre un festival de ses dons de Fregoli, alternant la superbe et l'humiliation. *Casanova* (1927) est sans doute le plus brillant de cette dernière période. Costumes, fêtes vénitienes, plaines et palais russes offrent un feu d'artifices d'effets décoratifs tandis que les astuces alchimiques, les cavalcades et les duels à l'épée rehaussent du piquant de l'aventure les péripéties de l'irrésistible amant. Le savoir-faire de Volkoff est ici à son comble : déjà dans *la Maison du mystère* puis dans *les Ombres qui passent* il affectionnait les ombres chinoises, les transparences et de très maîtrisés effets plastiques d'ombres et lumières. Ici, bien secondé par Bilinsky, il accompagne les prouesses de Mosjoukine jusqu'à une séance de *Casanova* en travesti, essayant pour la souveraine russe Catherine II, les robes qu'il vient lui proposer.

- 19 Volkoff qui ne parvient pas à acquérir la nationalité française après deux tentatives essaie de monter une maison de production en 1931, Gloria Films, avec des financiers baltes qui l'escroquent et dont il ne reste qu'un film qu'il a produit, réalisé par Vladimir Strijevski, *Sergent X*. Puis il retrouve Ermolieff en Allemagne, tourne encore un remake sonore de *l'Enfant du carnaval* et une *Sheherazade* avant de se rendre en Italie où il meurt pendant la Deuxième Guerre mondiale, laissant inachevé son dernier film, *Amore imperiale*.

Filmographie

- 20 *L'Angoissante Aventure* (REAL. J. Protazanoff. Scénario, 1920) ; *L'Échéance fatale* (1921) ; *La Maison du mystère* (1922) ; *Le Brasier ardent* (REAL. Mosjoukine. Super-vision, 1923) ; *Kean désordre et génie* (id.) ; *Les Ombres qui passent* (1924) ; *Âme d'artiste* (REAL. G. Dulac. Collaboration, 1925) ; *Napoléon* (REAL. A. Gance. Collaboration, id.) ; *Casanova* (1927) ; *Sheherazade* (1929, All.) ; *Der weisse Teufel/le Diable blanc* (1930, All.).

VUILLERMOZ Émile (1878-1960)

- 21 En 1929, le journaliste Henri Béraud écrit qu'« Émile Vuillermoz est un de ces esprits infiniment rares et précieux qui, toute leur vie durant, devancent de quelques années les contemporains », avant d'ajouter : « Demain, l'on pourrait bien proposer à Vuillermoz son propre enseignement. Ce ne serait pas la première fois. Cinéastes et debussystes l'ont bien montré. Mais Vuillermoz ne s'en est même pas aperçu. Il est dans son jardin solitaire. »
- 22 Ce n'est qu'une soixantaine d'années plus tard que l'importance primordiale d'Émile Vuillermoz dans la reconnaissance du cinéma comme art, nécessaire à sa légitimation auprès des milieux intellectuels, fut non seulement affirmée, mais aussi démontrée avec rigueur. C'est lui, en effet, qui publia, dès novembre 1916, dans le journal *Le Temps*, les premières véritables chroniques du film qui aient paru dans la presse quotidienne.
- 23 Ce simple fait d'avoir pris l'initiative de consacrer au cinéma une chronique régulière indépendante dans la presse d'information générale (et qui plus est dans un journal jouissant d'un grand crédit) conférait au « cinquième art » la légitimité qui lui manquait encore. La preuve était apportée qu'un intellectuel le prenait réellement au sérieux, puisqu'il allait jusqu'à considérer qu'il fallait prendre les films pour objet de recension, jusqu'à considérer que même les plus faibles d'entre eux, et plus seulement quelques « événements » comme *L'Assassinat du Duc de Guise*, *Forfaiture* ou *Intolérance* étaient dignes de se voir analysés et discutés. Il n'est à cet égard pas indifférent que cet acte fondateur ait été accompli par un journaliste qui était à la fois une personnalité extérieure au monde cinématographique et une personnalité dont la réputation était déjà établie dans un autre domaine, puisqu'Émile Vuillermoz était déjà dans les années 1910 l'un des critiques musicaux les plus célèbres de la presse parisienne. Son impact s'en trouvait renforcé.
- 24 De surcroît, Émile Vuillermoz ne se contentait pas de passer en revue les films nouveaux. Il examinait à peu près tous les aspects du spectacle nouveau, la plupart du temps avec une grande pertinence. Les rapports entre musique et cinéma ont bien sûr retenu tout particulièrement son attention, « La Musique des images » est ainsi par exemple le titre qu'il donna à une conférence prononcée au Vieux-Colombier. Il s'est également intéressé de près aussi bien aux problèmes techniques (de l'invention du cinéma à l'adoption du parlant), économiques (de la production à l'exploitation et aux conditions de projection des films) et institutionnels (du statut du cinéma à la censure), qu'à leurs implications esthétiques (par exemple l'intérêt qu'il y aurait à effectuer des tournages en extérieurs, souligné en 1917, ou la querelle des sous-titres), etc.
- 25 Dans les années vingt, Émile Vuillermoz continue à écrire dans *le Temps* de brèves chroniques hebdomadaires. Toutefois, c'est désormais dans *Cinémagazine* (à partir de 1921), dans *Comœdia* (1922-1923), mais surtout dans *L'Impartial français* (à partir de 1924) et, dans une moindre mesure, dans *La Revue des vivants* (à partir de 1927) qu'il donne ses articles les plus riches. Le discours sur le cinéma d'Émile Vuillermoz, qui a désormais acquis une grande réputation dans les milieux cinématographiques – au moins dans les

cercles cinéphiliques (en témoigne la reprise fréquente de ses articles dans la presse spécialisée), aux activités desquels il participe en franc-tireur solidaire, mais sans doute aussi au-delà –, ne connaît pas alors de profonds renouvellements. Il véhicule au fur et à mesure du temps toutes sortes d'idées que l'on pourrait dire reçues, tout simplement parce qu'elles sont littéralement devenues des lieux communs tant elles ont été reprises, au point d'imprégner le discours général de la critique française. Cependant, son propos demeure soutenu par un style éblouissant, qui le distingue de celui de la plupart de ses confrères, malgré sa facture apparemment très classique. La richesse des analogies et la diversité des images, la profusion des néologismes, le souci pédagogique et cette propension inouïe à « rendre poétiques jusqu'aux discussions les plus techniques sur les procédés de synchronisation de la musique et de l'image », malgré la rapidité d'écriture propre au journaliste, ont valu à Émile Vuillermoz d'être qualifié à juste titre de « styliste hors pair ». C'est cela aussi qui a rendu nécessaire sa reconnaissance.

WAHL Lucien (1874-1967)

- 26 Le journaliste Lucien Wahl est principalement, et presque exclusivement, connu pour avoir réclamé l'inauguration de « la critique des cinématographes » en 1911, dans *Le Petit Bleu*, journal parisien d'informations générales, modeste par le tirage mais influent dans les milieux politiques et financiers. Le texte de cet appel, très précoce et non suivi d'effet, fut repris en 1922 dans *Cinéa*, revue dont l'existence témoignait que les « auteurs » et « opérateurs » (appelés depuis peu « cinéastes » par certains) étaient sortis de l'anonymat et que leurs films étaient désormais « analysés », « discutés », « soupesés » par « des aristarques », comme l'avait souhaité Lucien Wahl onze ans plus tôt. Lui-même officiait alors dans *Cinéa*, où il rendait compte des films. Doit-on déduire de cette participation à la revue conçue par Louis Delluc pour soutenir le mouvement d'avant-garde naissant que Lucien Wahl appartenait à cette mouvance ? Peut-être, mais pas forcément.
- 27 En effet, durant toute sa carrière de critique – qu'il interrompit en 1938 pour aller se réfugier en province, quand il sentit que, la guerre venant, ses origines pourraient lui valoir de sérieux ennuis –, Lucien Wahl prêta simultanément sa plume à des supports multiples et de toutes tendances, le contenu de ses articles ne semblant guère dépendre des titres auxquels il collaborait :
- 28 – des journaux quotidiens : *L'Information*, journal spécialisé dans les affaires économiques (et notamment boursières), où il inaugura l'une des premières chroniques cinématographiques indépendantes en juillet 1920, puis *le Journal des Débats*, *L'Intransigeant*, mais aussi *Le Quotidien* et *L'Œuvre*, classés à gauche, où il écrit sur le cinéma à partir du milieu des années vingt, et enfin *Le Populaire*, organe de la SFIO, de la fin des années vingt à la fin des années trente ;
- 29 – des revues politiques et/ou littéraires : en particulier *La Connaissance*, à partir de juillet 1920, *La Renaissance politique, littéraire, artistique* – pour laquelle il mena en 1921 une vaste enquête sur « L'Avenir du cinéma français », la « crise » de ce dernier suscitant déjà bien des inquiétudes –, *Le Molière* et les *Chroniques du jour* (numéro spécial prenant la défense de « Charlot », vol. 73, n° 7/8, 31 décembre 1926).
- 30 Souvent sollicité par la presse spécialisée pour répondre à diverses enquêtes (notamment dans *Mon Ciné* ou *Cinémonde*), Lucien Wahl collabore surtout aux revues *Cinémagazine*, puis *Pour Vous*. À l'instar de ses chroniques de *L'Information*, les « Libres propos » qu'il donne chaque semaine à *Cinémagazine* tout au long des années vingt

constituent une mine d'informations : tous les sujets touchant au monde du cinéma pouvaient y être abordés, Lucien Wahl privilégiant cependant la discussion des opinions de ses confrères (y compris provinciaux ou étrangers) et le relevé le plus exhaustif possible des occurrences du cinéma dans les romans ou essais qu'il recevait en tant que critique littéraire (principalement de *L'Information*).

- 31 En revanche, s'il donne quelques articles à la presse corporative (notamment *La Cinématographie française*), il semble qu'il n'y ait jamais écrit de façon régulière, ce qui tend à confirmer son absence d'inféodation à l'industrie cinématographique, très vite reconnue par ses pairs et jamais prise en défaut. Aussi Lucien Wahl était-il presque inmanquablement cité comme l'un des rares « véritables critiques », Jean Mitry l'associant par exemple, en 1927, à Léon Moussinac, René Jeanne et Émile Vuillermoz pour les opposer aux « marchands de publicité » qui prospéraient à ses yeux dans la grande presse. Comme Jean Epstein le lui écrit en 1946, Lucien Wahl mena, dans ses articles mais aussi au sein des ciné-clubs (CASA, Club Français du Cinéma), un « long », « loyal », « intelligent combat en faveur du cinéma-art », libéré aussi bien des censures économiques qu'institutionnelles.
- 32 Ses comptes rendus étaient de facture très classique, puisque Lucien Wahl s'attachait à replacer les films dans leur contexte, à en résumer l'intrigue, à évaluer l'apport du réalisateur et le jeu des acteurs, avant d'émettre un jugement circonstancié. Il n'adoptait jamais dans ses textes un style flamboyant propre à faire valoir leur auteur aux dépens des films considérés, mais, au contraire, entendait *rendre compte* avec sobriété, honnêteté, rigueur – ce qui, à défaut de méchanceté, n'excluait pas l'ironie.
- 33 Enfin, et sans doute est-ce là son principal mérite, Lucien Wahl se montra soucieux des conditions d'exercice de son métier, dès le début des années vingt (par exemple dans un article intitulé « La critique aussi est difficile », paru dans *Cinéa*, n° 29, 25 janvier 1921). Aussi a-t-il dressé en 1925, dans *Les Cahiers du mois* (n°16/17), un inventaire des questions, aussi élémentaires que fondamentales, qui se posaient au critique de films. Est-il nécessaire de « connaître les classiques de l'écran » pour parler des films nouveaux ? Peut-on avoir quelque « intérêt, direct ou indirect, dans des entreprises cinématographiques » ? « Doit-il parler des films à ses lecteurs quand ces films sont présentés au public ou quand ils viennent de l'être aux membres des corporations du cinéma » ? « Doit-il parler de tous les films ? » « Ne doit-il parler que des films ? » « Se charge-t-il de conseiller au lecteur d'aller voir tel ou tel film ? » « Faut-il être sévère ou doux ? » L'article de Lucien Wahl se concluait ainsi :
- 34 « Quant aux auteurs, les sincères se rendent compte de la sincérité d'autrui. Ceux qui ne se livrent pas au bas commerce, je veux dire à la flatterie facile des laids instincts, prennent d'autant plus en considération les compliments des critiques qu'ils les savent désintéressés. Parmi les auteurs qui fabriquent de la marchandise sur commande et en tas, plusieurs ne manquent ni d'intelligence, ni d'esprit et ne mésestiment pas les critiques, ils déplorent que des circonstances les obligent à un métier sans art, voilà tout. D'autres, enfin, méprisent la critique, mais, lorsqu'un mot les blâme, ils récriminent. Le fait est rare, car la place manque, en général, aux critiques pour s'étendre sur des produits trop vils. »
- WULSCHLEGER Henri (?-1939)
- 35 On ignore les origines et la formation d'Henri (parfois orthographié Henry) Wulschleger. Son nom apparaît pour la première fois comme réalisateur d'une série comique produite par le *Cosmograph* et interprétée par Zinel, *Snob*, dont 21 films sont

tournés par Wulschleger en 1913-1914. En 1918, on retrouve Wulschleger comme opérateur – et sans doute plus – d'un film mis en scène par les comédiens Maurice de Féraudy et Gaston Leprieur, *Après lui*.

- 36 Dans les années vingt, Wulschleger est le collaborateur attitré d'Alfred Machin dans les studios Pathé de Nice que le cinéaste belge rachète en 1921 pour fonder sa propre société de production, Les Films Alfred Machin. Les deux hommes signent ensemble *Pervenche* (1921) – Wulschleger est également opérateur sur ce film –, *Bêtes... comme les hommes* (1923), *Moi aussi j'accuse* (id.), *L'Énigme du Mont Agel* (1924), *les Héritiers de l'oncle James* (id.), *le Cœur des gueux* (1925), *le Manoir de la peur* (1927), *Fakirs, fumistes et cie* (id.). Dans cette période, Wulschleger co-signe également un film avec Nicolas Rimsky, *le Nègre blanc* (1925), produit par la société Albatros dans ses studios de Montreuil.
- 37 Après avoir arrêté sa collaboration avec Machin (qui meurt en 1929), Wulschleger poursuit seul sa carrière. En 1929, il écrit avec Alberto Cavalcanti l'adaptation du *Capitaine Fracasse* et assiste le cinéaste dans la mise en scène du film, initialement prévu pour Maurice Tourneur à son retour des États-Unis.
- 38 Dans les années trente, Wulschleger reprend sa carrière de metteur en scène et devient un spécialiste des comédies militaires parmi lesquelles on peut relever *Tire au flanc* (1933), *Sidonie Panache* (1934) où, aux côtés de Bach, Antonin Artaud joue le rôle d'Abd-El-Kader, *le Train de 8 h 47* (1934), ainsi que le « classique » *Tout va très bien Madame la Marquise* (1936) avec Noël-Noël et Ray Ventura et ses collégiens.

Filmographie

- 39 *Pervenche* (CO Alfred Machin, 1921) ; *Bêtes... comme les hommes* (co. Machin, 1923) ; *Moi aussi j'accuse* (CO. Machin, id.) ; *L'Énigme du Mont Agel* (CO. Machin, 1924) ; *Les Héritiers de l'oncle James* (CO. Machin, id.) ; *Le Cœur des gueux* (CO. Machin, 1925), *Le Nègre blanc* (CO. Nicolas Rimsky, id.) ; *Le Manoir de la peur* (CO. Machin, 1927) ; *Fakirs, fumistes et Cie* (CO. Machin, id.) ; *Le Capitaine Fracasse* (CO. Alberto Cavalcanti, 1929).