



Thèse en cotutelle pour l'obtention du doctorat en  
Études cinématographiques et audiovisuelles

Marién GÓMEZ RODRIGUEZ

**L'ESPAGNE ET L'IMAGINAIRE ESPAGNOL DANS  
LES FILMS FRANÇAIS DES ANNÉES VINGT :**

**UNE SOURCE DE MODERNITÉ  
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Sous la direction de M. Vicente J. BENET et M. Laurent VÉRAY

Soutenue le 11 février 2022

**L'ESPAGNE ET L'IMAGINAIRE ESPAGNOL DANS LES FILMS  
FRANÇAIS DES ANNÉES VINGT :**

**UNE SOURCE DE MODERNITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE**

\*\*\*

**ESPAÑA Y EL IMAGINARIO ESPAÑOL EN EL CINE FRANCÉS DE  
LOS AÑOS VEINTE:**

**UNA FUENTE DE MODERNIDAD CINEMATográfica**

Memoria presentada por Marién Gómez Rodríguez para optar al grado de doctora en régimen de  
cotutela por la Universitat Jaume I y por la Universidad Sorbonne Nouvelle



Programa de Doctorado en Historia y Estudios Contemporáneos  
Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I



ED 267 – ARTS ET MÉDIAS  
EA 185 – IRCAV

Marién GOMEZ RODRIGUEZ

Vicente J. BENET

Laurent VÉRAY

Castelló de la Plana, enero 2022

Para el desarrollo de esta tesis doctoral no se ha obtenido ninguna financiación.



\* Estas tres primeras páginas de la tesis han sido modificadas respecto a la versión depositada en la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, con el fin de adaptar el documento a la normativa interna de la Universitat Jaume I.

## **L'Espagne et l'imaginaire espagnol dans les films français des années vingt : Une source de modernité cinématographique**

Inspiration pittoresque de longue date pour les arts français, l'Espagne et son imaginaire prennent une place importante dans la production cinématographique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Après l'émerveillement initial, un changement de regard est manifeste dans la production française des années vingt qui, dépassant l'approche descriptive des premiers opérateurs, trouve en Espagne une inspiration poétique, dramatique et visuelle féconde. La fascination cinématographique pour l'Espagne s'avère d'autant plus stimulante qu'elle coïncide avec un processus de légitimation artistique décisif pour le cinéma en France. Les cinéastes de la génération émergeant après-guerre qui s'engagent pour une reconstruction de la cinématographie nationale, tout en impulsant, à la fois, un renouvellement esthétique, retrouvent dans en Espagne un terrain fécond pour leurs recherches. Tout en restant un territoire exotique et fantasmé, l'Espagne permet l'émergence de certaines thématiques ancrées dans la modernité de l'époque, telles que l'archaïsme, l'excès de la fête, la sensualité féminine ou le mélodrame. De même, du point de vue formel, les paysages, la lumière et les rythmes espagnols deviennent une source d'inspiration et de modernisation stimulante pour l'exploration de voies esthétiques nouvelles. Cette étude vise à analyser l'imaginaire cinématographique de l'Espagne mobilisé par certains cinéastes français des années vingt, en tenant compte du contexte culturel et cinématographique d'où il émerge. Le but est de mettre à jour les enjeux esthétiques que l'Espagne et l'imaginaire espagnol suscitent dans la production cinématographique française des années vingt.

**MOTS CLÉS :** Cinéma, Histoire du cinéma, Imaginaire espagnol, Imaginaire, Espagne, Cinéma des premiers temps, Modernité, Années vingt.

## **Spain and the Spanish Imaginary in 1920s French Cinema: A Source of Cinematographic Modernity**

Long a source of inspiration for the French arts, Spain and its imaginary played an important role in the French cinematographic production of the early twentieth century. Following the initial enchantment with the moving image, a change in approach developed in 1920s French cinema. Surpassing the descriptive approach of the first camera operators, French cinema found in Spain a dramatic and visually fertile source of poetic inspiration. The cinematographic fascination for Spain turned out to be all the more stimulating as it coincided with the artistic legitimation of cinema in France. Filmmakers of the post-First World War generation seeking a national cinematographic reconstruction and calling for an aesthetic renewal found in Spain a rich terrain for their search. While remaining in the realm of fantasy and the exotic, Spain made possible in 1920s French cinema the emergence of certain themes anchored in the modernity of the period, such as archaism, hedonism, female sensuality, and melodrama. Similarly, from a formal point of view, Spanish landscapes, light, and rhythms became a inspiring source of inspiration and modernization for French filmmakers' exploration of new aesthetic paths. This study aims to examine the cinematographic imaginary of Spain deployed by certain 1920s French filmmakers, by considering the cultural and cinematographic context in which it emerged. The goal of the study is to renew our understanding of the aesthetic stakes and goals Spain and the Spanish imaginary generated in 1920s French cinematographic production.

**KEY WORDS :** Cinema, history of cinema, Spanish imaginary, imaginary, Spain, early cinema, modernity, 1920s.

## Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier mes directeurs de recherche, Vicente J. Benet et Laurent Véray, pour leurs conseils et leur soutien tout au long de ces années de doctorat. Leur passion pour la recherche et pour la période étudiée ont été une source de motivation précieuse et nécessaire afin de pouvoir mener à bien mes recherches.

Mes remerciements les plus sincères vont également aux membres du jury, Nancy Berthier, Martin Barnier et Àngel Quintana pour avoir accepté de lire et d'évaluer cette thèse.

Je souhaite remercier très chaleureusement les institutions que j'ai dû solliciter pour mes recherches et qui m'ont toujours accueillie d'une façon généreuse et stimulante. Je pense notamment à la Cinémathèque française, et spécialement à Émilie Cauquy et Monique Faulhaber, pour avoir mis à ma disposition des sources précieuses et décisives pour mes recherches. De même, l'aide et la passion d'Agnès Berthola, des Archives Gaumont Pathé, a été cruciale au début de mon doctorat et je l'en remercie vivement. Les équipes de la Bibliothèque nationale de France, notamment Hervé Grosdoit-Artur du Département Arts du Spectacle, ont toujours été très bienveillantes envers moi, notamment en cette période de pandémie où, malgré la situation exceptionnelle, elles ont su m'accompagner et me permettre de continuer mon travail de recherche. J'aimerais également exprimer ma profonde reconnaissance aux équipes qui m'ont accueillie lors de mes visites aux archives espagnoles, à la Filmoteca de Catalunya, à la Filmoteca Española, à la Filmoteca de Valencia et aux archives du Museo Reina Sofía de Madrid. Leur enthousiasme et leur accompagnement dans mes recherches m'ont permis des découvertes indispensables. Je remercie de même les équipes des archives françaises, les Archives Français du Film (à Bois d'Arcy et à la BnF), l'Espace Chercheurs de la Cinémathèque française et les archives du Musée Galliera.

J'aimerais dire un grand merci au groupe de recherche espagnol « El cine de los primeros tiempos », coordonné par Àngel Quintana, et à ses membres avec lesquels les échanges ont été inspirants et m'ont permis de découvrir de nouveaux terrains de recherche très stimulants. De même pour le groupe Ciné08-19, à Paris, dont le séminaire s'est avéré un lieu d'échanges féconds.

Je ne peux manquer de remercier ceux qui, de façon amicale, sont intervenus au cours de mes recherches. Roman Gubern, dont la rencontre pour parler de mon sujet a été décisive, Vicente Sanchez Biosca, Willy Chacón, Begoña Soto Vazquez, Daniel-Sánchez Salas, Àngel Quintana, ainsi que Pietsie Feenstra. Et j'ai une pensée très spéciale pour Eduardo Rodriguez Merchán dont l'enthousiasme inoubliable m'a accompagné toutes ces années.

Toute ma gratitude va également aux Amis de Musidora, notamment Yvon Dupart et Michel Saussol, ainsi qu'à Marie-Claude Cherqui, pour toutes ces années d'aventures musidoresques. Je les remercie également pour tous les matériaux, films et archives, qu'ils ont mis à ma disposition, ainsi que pour leur confiance.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers Tami Williams et Prosper Hillairet, pour leurs conseils dans cette fin un peu bouleversée de thèse.

J'aimerais également remercier vivement l'association Kinétraces, tous ses membres devenus collègues et amis sans qui ce long chemin de thèse aurait été beaucoup plus âpre.

Mais je tiens à remercier spécialement toutes celles et tous ceux qui m'ont accompagnée pendant ces années de thèse, et notamment au cours de cette période finale, qui s'est avérée plus dure que prévue. Je voudrais exprimer mon éternelle gratitude envers l'équipe de relectrices et relecteurs, également amis, qui m'ont aidée à achever cette tâche ambitieuse de réaliser une thèse dans une langue étrangère. Je remercie vivement pour leurs conseils ainsi que pour leurs encouragements Charlotte Serval, Emmanuelle Champomier, Mélissa Gignac, Manon Billaut, Arthur Côme, Boris Monneau et Laure Astourian.

Je remercie également mes camarades de thèse, Laurent Husson et Élodie Tamayo, dont leur présence à mes côtés, en cette étape finale, a été très réconfortante.

Enfin, j'ai la chance d'avoir un groupe d'amis qui m'entoure et qui me soutient et sans qui tout ce long chemin aurait été impossible. Ainsi mes remerciements les plus chers sont pour Sílvia, Rim, Maria, Irina, Laura Ballarin, Anja, Lucía, Beatriz, Caro, Rachel, Chouchane, Julie, Anna (Txé), Sagrado, Xènia, Lúdia, Coline, Barbara, Sandra, Laura, Aba, Cristina, Roger et Oriol, pour avoir été là, pour l'énergie, la joie et la lumière, dans les moments les plus difficiles. Également à ma famille, pour son soutien inconditionnel.

À tous et toutes, tots i totes, todos y todas, merci.

Y, en especial, a mis padres, por todo.

## **ABREVIATIONS**

BnF : Bibliothèque Nationale de France

CF: Cinémathèque française

GPA : Gaumont Pathé Archives

CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

C.A.S.A: Club des Amis du Septième Art





# SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	p. 5
ABREVIATIONS.....	p. 7
SOMMAIRE.....	p. 9
INTRODUCTION.....	p. 11
<b>PARTIE I : Le rêve de l'Espagne</b> .....	p. 55
<b>CHAPITRE 1. Le cinéma français rencontre l'Espagne</b> .....	p. 59
1.1 Les premières vues cinématographiques de l'Espagne : À la recherche de l'Espagne rêvée.....	p. 61
1.2 L'avènement de l' <i>espagnolade</i> cinématographique .....	p. 74
1.3 L'imaginaire espagnol, un sous-genre de la production française d'après-guerre.....	p. 92
<b>CHAPITRE 2. Une génération fascinée par l'Espagne</b> .....	p. 107
2.1 La génération d'après-guerre .....	p. 108
2.2 L'Espagne, nation latine et sarrasine .....	p. 135
2.3 Des hantises personnelles .....	p. 150
<b>PARTIE II : <i>Du sang, de la volupté et de la mort</i> : Un paysage thématique répondant aux enjeux modernes</b> .....	p. 181
<b>CHAPITRE 3. <i>Du sang</i> : L'archaïsme espagnol : l'origine d'une vision cinématographique extrême et excessive de l'Espagne des années vingt</b> .....	p. 187
3.1 L'Espagne, pays archaïque pour le modernisme cinématographique des années vingt.....	p. 189
3.2 À la pointe extrême de l'Europe : l'Espagne <i>chronotopos</i> pour le primitivisme cinématographique moderne .....	p. 209
3.3 L'Espagne extrême, stimulant de l'excès moderne .....	p. 241

<b>CHAPITRE 4. <i>De la volupté de la fête espagnole</i></b> .....	p. 265
4.1 La fête espagnole.....	p. 267
4.2 La volupté de la femme exaltatrice de la nuit espagnole et catalyseur de sa projection cinématographique moderne.....	p. 280
<b>CHAPITRE 5. <i>De la mort : Le drame espagnol au sein du mélodrame français d'après-guerre</i></b> .....	p. 313
5.1 L'imaginaire espagnol, matière dramatique pour le mélodrame français des années vingt .....	p. 315
5.2 Les passions exacerbées au cœur du drame espagnol.....	p. 325
5.3 La mort, <i>fatum</i> dramatique de l'imaginaire espagnol .....	p. 358
<b>PARTIE III. L'imaginaire espagnol, source d'une esthétique cinématographique moderne</b> .....	p. 365
<b>CHAPITRE 6. La plasticité de l'Espagne, matière pour la nouvelle esthétique cinématographique d'après-guerre</b> .....	p. 371
6.1 La couleur locale de l'Espagne, un stimulant plastique .....	p. 373
6.2 À la recherche d'une esthétique authentique .....	p. 419
6.3. Marcel L'Herbier : pour une plastique visuelle de l'Espagne.....	p. 440
<b>CHAPITRE 7. Le rythme espagnol stimulant pour les recherches formelles cinématographiques des années vingt</b> .....	p. 465
7.1 La <i>corrida</i> : mise en scène du mouvement .....	p. 469
7.2 La fête et ses excès, détonateurs rythmiques.....	p. 487
7.3 Le défi visuel des danses espagnoles stimulant la réécriture du geste chorégraphique.....	p. 511
<b>CONCLUSION</b> .....	p. 545
<b>SOURCES</b> .....	p. 561
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	p. 587
<b>ANNEXES</b> .....	p. 617
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	p. 735

# INTRODUCTION

« Entre-temps une idée m'avait frappée, une idée enchantante : L'ESPAGNE ! Je me rappelais un peu bien tard quelle source inépuisable d'inspiration avait été pour la création artistique française cette Terre de sang, de volupté, de mort... Je voyais passer et repasser dans notre ciel de poésie ces aigles de l'hispanisme : Corneille, Hugo, Gautier, Merimée, Bizet, Charbier, Debussy, Ravel, d'autres encore. (...)

Pourquoi notre cinégraphie ne profiterait-elle pas du même miraculeux avantage ? Pourquoi ne franchirait-elle pas à son tour le Rubicon des Pyrénées ? Non pas pour qu'un réalisateur (en la circonstance moi) s'inspire de l'Espagne et que son talent (?) en fasse des gorges chaudes, mais pour que l'Espagne elle-même, telle qu'elle est, trouve enfin sa place dans les images de films et se représente dans son infinie beauté aux regards du monde. »<sup>1</sup>

Le souvenir passionné que Marcel L'Herbier a de la genèse la plus intime de son chef d'œuvre *El Dorado* (1921), irradie tout au long des pages qui vont suivre. Ma découverte de son film, peu après mon arrivée en France, avec des images magnifiques de l'Alhambra, éclatantes de soleil, mais aussi des ruelles de Grenade peuplées d'Espagnols dont les regards curieux traversaient un siècle par le biais de l'écran, m'ont profondément marquée. Ma famille étant originaire du Sud de l'Espagne, j'étais confrontée à une réalité qui m'est proche, à travers des images d'une puissance à la fois documentaire et plastique que j'avais rarement vue auparavant. Si le filtre du stéréotype artistique dominant, à travers la figure de la danseuse à castagnettes, était manifeste, le résultat filmique s'éloignait quant à lui de tous les films à sujet espagnol de la période que j'avais vus jusque-là. Suite à cette découverte, la lecture plus tardive des mémoires de Marcel L'Herbier accueillant cette confession exaltée, a fini d'éveiller en moi une curiosité qui est sans doute à l'origine de la recherche contenue dans cette thèse.

---

<sup>1</sup> Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p.55-56.

Une curiosité qui fut rapidement amplifiée en constatant qu'il s'agissait d'un enthousiasme partagé par les cinéastes les plus significatifs de l'après Première Guerre mondiale. « Si j'avais le temps, je vous dirais aussi que l'Espagne, qui n'est rien dans le cinéma mondial, pourrait être tout »<sup>2</sup> affirmait Louis Delluc dans son recueil *Photogénie*, publié en 1920, après qu'il ait écrit le scénario de *La Fête espagnole* en 1919, mis en scène par Germaine Dulac. L'actrice passée derrière la caméra, Musidora, réalisa également trois films en Espagne, avant que Jacques Feyder, secondé par la Société Albatros, ne décide d'adapter *Carmen* en 1926. Ces exemples, parmi bien d'autres, traduisent un intérêt de la cinématographique française pour l'univers hispanique en vogue dans les années vingt. Une première approche du sujet réalisée dans le cadre d'un dossier de master en 2011<sup>3</sup>, a mis en évidence l'intérêt du phénomène et a motivé une poursuite approfondie au sein d'une recherche doctorale afin d'en éclairer les raisons principales.

## I. L'imaginaire espagnol au cœur du cinéma français des années vingt

Terre de rêve, terre de mystères, terre de passions, terre de lumière, de joie, de musique, de couleurs et de fête, mais aussi de nuit, d'ombre, de drames et de sang, l'Espagne a été un territoire fantasmé par les étrangers depuis le VII<sup>e</sup> siècle. Une attirance qui s'est intensifiée en France pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à la vogue des voyageurs et écrivains romantiques explorant la péninsule en quête d'expériences exotiques.

Pittoresque, folklorique et historiquement riche, l'Espagne s'érige comme une nation vigoureuse et intense, attrayante et stimulante pour les regards étrangers. Du point de vue artistique, l'imaginaire espagnol envoûte les arts et les artistes français du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, et s'établit comme un fantôme artistique qui traverse les décennies et les transformations qui les accompagnent.

Le cinéma, le plus moderne des arts, né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'échappe pas à l'enchantement de l'Espagne. Dès les premières vues tournées par les opérateurs Lumière, on s'intéresse au pays, et son imaginaire s'installe également au cœur de la naissante fiction cinématographique française au début du XX<sup>e</sup> siècle. Un intérêt qui s'intensifie durant l'entre-deux-guerres, moment où le cinéma français semble trouver dans le rêve de l'Espagne un univers de

---

<sup>2</sup> Louis DELLUC, « La foule devant l'écran », *Photogénie*, 1920, repris dans *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 70.

<sup>3</sup> Marién GOMEZ RODRIGUEZ, *La représentation de l'Espagne dans le cinéma français des années vingt*, Dossier de Master 2 en 2012 sous la direction de Laurent Véray à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 de Paris.

réinvention dramatique et artistique, contenant par ailleurs une dose d'exotisme qui offre une échappatoire à une société traumatisée par la guerre.

Juan Arroy, en 1926, est le premier critique de la période à signaler une vague d'intérêt manifeste pour l'univers hispanique dans le cinéma de l'époque. Au sein d'un article intitulé « L'Espagne photogénique »<sup>4</sup>, publié dans les pages de *Cinémagazine*, il propose un panorama de cette attirance cinématographique pour l'Espagne et de son imaginaire longtemps fantasmé par les arts<sup>5</sup>. Un phénomène qui non seulement est perceptible dans la cinématographie française mais aussi en Amérique, ce qui souligne sa prégnance à l'époque considérée. Un an plus tard, Jean Frick publie dans *Mon Ciné*, « Les films à sujet espagnol »<sup>6</sup>, un article certainement inspiré par celui de Juan Arroy, qui actualise la question de la présence de l'imaginaire hispanique dans le panorama cinématographique français et américain. Ces deux articles, qui ont été pour nous des sources importantes pour la genèse de cette thèse, confirment l'engouement généralisé pour le sujet espagnol, tout en offrant un premier recensement de titres et de cinéastes. Notre intérêt est éveillé par le fait que les cinéastes français intéressés par cet imaginaire espagnol appartiennent à une nouvelle génération artistiquement féconde et unie par l'ambition commune de reformuler les bases esthétiques de l'art cinématographique encore en pleine définition et évolution. Une rencontre fructueuse, qui non seulement a permis la création de quelques œuvres parmi les plus décisives du cinéma muet français, mais qui atteste aussi de l'admiration française pour l'univers espagnol, cette fois-ci renouvelée par le regard cinématographique d'après-guerre.

Cet attrait pour l'Espagne s'avère pour nous d'autant plus intrigant du fait qu'il s'insère dans un moment fondateur de la cinématographie française moderne. Les années vingt en France s'érigent, du point de vue cinématographique, comme une période charnière. La Première Guerre mondiale a été dévastatrice pour l'industrie cinématographique française qui a perdu son hégémonie mondiale en faveur d'une domination manifeste du cinéma américain dans les salles, infléchissant les goûts du public. À la nécessaire reconstruction de l'industrie nationale, les cinéastes français, qui débute leur carrière au lendemain de la guerre, ajoutent un besoin générationnel de définir ce nouvel art paradigmatique de la modernité qui nécessitait, à son tour, d'être modernisé. Une modernisation caractérisée par un renouvellement esthétique qui accorde enfin au cinéma une légitimité et une autonomie vis-à-vis des autres arts. La recherche de l'essence artistique du cinéma, évoluant jusque-là sous les auspices, notamment, des arts narratifs tels que la littérature et le théâtre, est une priorité pour la nouvelle génération émergeant au lendemain de la guerre. Par la même

---

<sup>4</sup> Juan ARROY, « L'Espagne photogénique », *Cinémagazine* n° 13, 26 mars 1926, p. 640.

<sup>5</sup> Voir Annexe 2.

<sup>6</sup> Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole » dans *Mon Ciné*, 28 juillet 1927. Voir Annexe 3.

occasion, cette légitimation permettra de conférer une esthétique propre au cinéma français en lui concédant une personnalité artistique nationale dans le panorama international, capable d'affronter le géant américain.

C'est dans ce contexte que l'attraction cinématographique pour l'Espagne s'avère, d'après nous, particulièrement significative. Pourquoi, dans cette période charnière et décisive pour la cinématographie française, ses cinéastes les plus importants s'intéressent-ils à l'Espagne ? Qu'est-ce que l'imaginaire espagnol apporte à leurs ambitions artistiques ? Comment l'imaginaire espagnol s'articule-t-il avec les formes esthétiques que les cinéastes des années vingt revendiquent pour la modernité cinématographique ? À travers quels thèmes, formes et motifs apparaît l'Espagne cinématographique au cours des années vingt ? Comment cet imaginaire s'entremêle-t-il avec la mise en place d'une esthétique purement cinématographique et spécifiquement française ?

Notre hypothèse principale est que l'imaginaire espagnol permet aux cinéastes français des années vingt d'explorer certaines thématiques et démarches formelles qui accompagnent l'émergence d'une nouvelle esthétique cinématographique marquée par la modernité de l'époque.

Deux idées sous-tendent cette hypothèse et articulent notre recherche. La première est que l'imaginaire espagnol mobilise des thématiques liées à des tendances en vogue dans le contexte artistique, social et cinématographique de la période, comme l'archaïsme, le primitivisme, la fête, la sensualité, l'excès ou l'intensité dramatique. À travers ces thématiques, l'imaginaire espagnol stimule certaines démarches créatrices qui accompagnent l'émergence de ce qui a été défini par l'idée d'une modernité cinématographique durant les années vingt. Au-delà de ces thématiques qui font le lien avec une première idée de modernité, l'imaginaire espagnol tel qu'il est appréhendé par les esprits français du début du siècle offre des espaces de création formelle stimulants pour les recherches esthétiques cinématographiques de l'époque, comme la photogénie<sup>7</sup>, le travail du paysage ou le travail du montage et du rythme. Sa lumière, ses paysages, mais aussi ses rythmes et son folklore mouvementé stimulent un travail plastique à l'écran en résonance avec les nouvelles ambitions esthétiques du septième art, comme le nomme Ricciotto Canudo. Les auteurs qui visent par leurs œuvres à faire évoluer l'expression et l'esthétique du cinéma trouvent en Espagne un terrain fertile. En ce sens, les cinéastes y puisent une matière dramatique, plastique et rythmique qui s'adapte aux

---

<sup>7</sup> Nous reprendrons ici la définition offerte par Léon Moussinac en 1925. L'écrivain, dans le sillage des définitions proposées au début des années vingt par Louis Delluc (*Photogénie*, 1920) et Jean Epstein (*Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, vol. 1, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 137), conçoit la photogénie comme l'« aspect poétique extrême des choses ou des hommes susceptibles de nous être exclusivement révélé par le cinématographe » (Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985 – Première édition de 1925-, p. 23).

nouveaux enjeux esthétiques de leur création et qui stimule l'élaboration d'une expression spécifique pour le nouvel art cinématographique.

La deuxième idée au cœur de notre hypothèse principale est de montrer qu'un changement d'approche de l'imaginaire espagnol eu égard aux deux décennies précédentes se produit dans la cinématographie française des années vingt. L'approche de l'imaginaire espagnol des cinéastes des années vingt, selon une démarche que nous considérerons comme relevant d'un geste « moderne », fait que cet imaginaire se renouvelle par la même occasion : il devient en effet moderne en étant généré par des esprits modernes et sous le prisme de la modernité.

Pourtant, les stéréotypes forgés de longue date dans l'imaginaire français résistent. Ils commandent la représentation de l'Espagne comme ils l'ont fait depuis le XIX<sup>e</sup> siècle ; ils guident le regard des cinéastes. Or, la société et les cinéastes des années vingt ont changé, tout comme leurs représentations cinématographiques. Il en va de même pour leur façon de mobiliser cet imaginaire. Les cinéastes succombent au charme de l'Espagne et à l'héritage fantasmatique de son imaginaire sans pour autant se détacher de leurs ambitions esthétiques personnelles ni de l'époque depuis laquelle ils l'observent. L'imaginaire espagnol est une inspiration : il sert la modernité cinématographique française, la stimule et la sublime grâce à sa force photogénique.

## II. Une approche à découvrir

La présence de l'imaginaire espagnol au sein du cinéma français dans la production des années vingt a été un phénomène remarqué mais jamais problématisé.

Juan Arroy et Jean Frick rendaient compte, en 1926 et en 1927 de cet engouement manifeste de la cinématographie française et américaine pour l'Espagne. Ils proposent un panorama des films et des cinéastes convoquant l'Espagne qui s'avère très général et essentiellement descriptif. Arroy cherche tout de même à lier l'Espagne à la question en vogue, à ce moment, en matière d'esthétique cinématographique : la photogénie. Cette interaction entre l'Espagne et la modernité, qui est au cœur de notre problématique, est ainsi repérée dès 1926. Par exemple, le critique présente *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) comme une « prodigieuse orchestration d'images, de lumières, de rythmes plastiques et photogéniques »<sup>8</sup>. Dans cette même optique, il définit le film *Don Juan et Faust* (Marcel L'Herbier, 1922) comme une « mélodie d'images claires, pures, harmonieuses »<sup>9</sup>, tout en le rattachant aux recherches photogéniques de la musicalité des images : une démarche qui se trouve

---

<sup>8</sup> Juan ARROY, *op.cit.*, p. 640.

<sup>9</sup> *Ibid.*

au cœur des recherches cinématographiques modernes de la période. Cette approche articulant modernité et sujet espagnol sera oubliée par la suite.

La présence accrue de l'univers hispanique dans les films français pendant les années vingt est très rarement relevée dans les études historiques et cinématographiques ultérieures. Lorsqu'il en est question, le phénomène est approché comme un fait lié à l'exotisme du pays, qui correspondrait à la quête d'exotisme de la période. L'une des rares références au sein de l'historiographie du cinéma français des années vingt, est l'ouvrage de Richard Abel, *French Cinema, The first wave 1915-1929* publié en 1984<sup>10</sup>, qui analyse la génération de cinéastes florissant en France pendant et après la Première Guerre mondiale. Sa méthodologie croisant les films avec d'autres sources et archives non filmiques permet une riche analyse à la fois esthétique, historique et intellectuelle de la période. Il éclaire une période peu considérée jusque-là tout en étudiant la génération qui la dynamise, cette « Première Vague »<sup>11</sup> du cinéma français. Dans cette étude, Richard Abel analyse le système de genres qui articule la production française, où il identifie un genre qualifié de « mineur » qu'il signale comme les « Arabian Nights et Colonial Dreams »<sup>12</sup>. Abel intègre l'attraction pour l'univers espagnol comme une variante des univers exotiques et orientaux. Selon l'auteur américain, dans l'immédiat après-guerre, le succès de ces histoires arabisantes aurait stimulé plusieurs variations du genre, parmi lesquelles il place les *films espagnols*<sup>13</sup>.

La simplicité de cette assimilation met en évidence le manque de problématisation de l'attraction pour l'Espagne ainsi que le manque d'analyse croisée entre les films les rattachant à la période sociale et artistique dans laquelle ils s'inscrivent. S'il est vrai que l'imaginaire cinématographique espagnol est parcouru par un fort exotisme et orientalisme, une analyse poussée des films et de leurs auteurs révèle une spécificité à la fois thématique et esthétique qui permet d'envisager une tendance cinématographique à l'écart du paradigme arabisant. Nous pourrions même identifier un sous-genre spécifique marqué par des spécificités folkloriques, culturelles, géographiques et historiques qui composent un imaginaire avec une autonomie dramatique et esthétique propre.

La présence hispanique dans les films des années vingt est également mise en relief par François de la Bretèque dans un article consacré à *Carmen* (Jacques Feyder, 1926) et publié par les *Cahiers de la Cinémathèque* en 1988 :

---

<sup>10</sup> Richard Abel, *French cinema: the first wave, 1915-1929*, Princeton, N.J., Princeton university press, 1984.

<sup>11</sup> Richard Abel reprend cette appellation proposée par Noel Burch et Jean-André Fieschi en 1968 (« La Première Vague », *Les Cahiers du cinéma*, 1968, no 202, p. 20-25).

<sup>12</sup> Richard ABEL, *op. cit.*, p. 151.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 153.



Il faut sans doute voir plus qu'une coïncidence dans l'intérêt que manifestent plusieurs réalisateurs de la même époque pour le monde hispanique : Germaine Dulac (*La fête espagnole*, 1919), Marcel L'Herbier (*El Dorado*, 1921), Musidora (*Sol y sombra*, 1922)... Je laisse d'autres plus compétents interpréter cet engouement sur le plan historique<sup>14</sup>.

Cet appel est resté sans réponse aussi bien sur le plan historique que sur le plan esthétique.

Du point de vue historique, nous retrouvons davantage de réactions à cet engouement de la part des chercheurs espagnols. La présence de cinéastes français en Espagne dès le milieu des années dix et pendant les années vingt transparaît dans les histoires du cinéma espagnoles. Fernando Martinez-Leite est l'un des premiers à signaler le phénomène dans son *Historia del cine español* de 1965<sup>15</sup>. Plus tard, cette migration cinématographique française, ainsi que l'affluence de metteurs en scène français s'intéressant à des aspects de la culture du pays au début des années vingt est également signalée par Roman Gubern<sup>16</sup> ou Julio Perez Perucha<sup>17</sup> dans leurs *Histoires du cinéma espagnol*. Souvent signalé comme un fait presque anecdotique qui relève de l'engouement romantique hérité par les cinéastes français, Julio Perez Perucha est le seul à développer l'approche menée par ces réalisateurs étrangers dans la période qui nous occupe<sup>18</sup>. Bien que la référence se réduise à une dizaine de lignes dans un ouvrage de cinq-cent pages, il pointe tout de même la prouesse de Marcel L'Herbier, dont l'ingéniosité esthétique réussit à faire évoluer le cadre ambiant de l'Espagne en le transformant en inducteur de l'action. Dans son ouvrage *Luces y rejas, Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939)* José Maria Claver analyse également l'intérêt que des cinéastes français entre autres Musidora ont porté au rite taurin dans les années vingt<sup>19</sup>.

Or, en général, ces contributions espagnoles restent tributaires d'une approche essentiellement historique. Nous trouvons des études éventuellement élargies du point de vue de l'histoire culturelle et de l'analyse filmique, comme celle de Vicente J. Benet dans son *Historia cultural del cine español*<sup>20</sup>. L'historien, bien qu'il traite de l'impact de la notion de modernité sur l'évolution esthétique du cinéma, s'en tient à une analyse de la production filmique espagnole, à l'exception des premières vues d'Alice Guy réalisées en 1905.

---

<sup>14</sup> François DE LA BRETEQUE, "Carmen", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49 été 1988, pp. 18.

<sup>15</sup> Fernando MENDEZ-LEITE, *Historia del cine español* (I et II), Rialp, Madrid, 1965, 581 p. et 880 p.

<sup>16</sup> Roman GUBERN, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca española. Instituto de cinematografía y de las Artes Visuales. Ministerio de Cultura, Madrid, 1994. 487 p.

<sup>17</sup> Julio PEREZ PERUCHA [et al.], *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 76.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> José Maria CLAVER, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centros de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012, 581 p.

<sup>20</sup> Vicente J. BENET, *El Cine español: una historia cultural*, Barcelona [etc.], Paidós, 2012.

Des recherches ont bien été menées sur la présence d'opérateurs français en Espagne ainsi que sur la représentation de l'Espagne dans le cinéma français, mais l'analyse porte principalement sur le cinéma des premiers temps<sup>21</sup>. La période d'après-guerre, quant à elle, n'a fait l'objet d'aucune analyse.

Seul un article intitulé « L'image de l'Espagne dans le cinéma des années 20 » écrit par Pierre Guibert rejoint notre approche en abordant le sujet de façon esthétique<sup>22</sup>. Malgré l'apparente similitude avec notre sujet d'étude, Guibert propose une analyse de la présence de l'Espagne dans les films de la période à travers la presse corporative française des années vingt. L'auteur confirme la présence hispanique dans les films français de la période et relève la supériorité hispanique par rapport à d'autres nationalités telles que l'Angleterre ou l'Italie. Pourtant, l'analyse reste très brève et n'est pas mise en relation avec le contexte dans lequel elle s'inscrit. L'auteur repère les sous-thématiques autour desquelles s'articulent les films, qu'il réduit à l'« Arène », la « Terre de maures », « La Frontière », « La Sierra, cœur d'Espagne » et « Un pays sauvage ». Il souligne notamment la vision archaïque, primitive et sauvage que le regard français projette sur l'Espagne. Mais il s'en tient à une approche très descriptive du sujet.

En somme, jusqu'à présent, l'approche de ce phénomène s'est limitée à l'anecdote historique, ou bien a été réduite à sa composante pittoresque du point de vue esthétique. Il restait donc non seulement à interroger cette présence accrue de l'imaginaire espagnol dans les années vingt en lien avec le contexte culturel et cinématographique mais aussi à analyser la relation qui unit l'imaginaire espagnol et la recherche d'une modernité cinématographique française. C'est ce que nous proposons de faire dans cette thèse, qui permettra en outre de renouveler le regard porté sur un corpus précédemment évoqué dans le cadre de monographies et d'histoires culturelles et esthétiques, mais jamais problématisé selon notre approche. Le manque de travaux en profondeur sur le sujet nous permettra d'apporter une nouvelle lumière sur une tendance manifeste de la cinématographie française des années vingt, qui participe de l'étude de cette période féconde de l'histoire du cinéma français.

---

<sup>21</sup> Maria Magdalena BROTONS CAPÓ, *El cine en Francia, 1895 – 1914, El reflejo de la cultura visual de una época*, Santander, Genuève Ediciones, 2014, 310 p.; BROTONS CAPÓ (Magdalena), «La imatge tòpica d'Espanya als films de Pathé i Gaumont» dans QUINTANA (Àngel); PONS (Joan) [Ed.], *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*, Girona, Museu del cinema, 2012, pp.129-138.

<sup>22</sup> Pierre GUIBERT, « L'image de l'Espagne dans le cinéma français des années 20 », dans *Le cinéma français muet dans le monde : influences réciproques*, Toulouse-Perpignan, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1989, pp. 93-102.

### III. Définition d'un champ d'étude : cadres conceptuels de notre recherche

Notre problématique envisage ainsi l'imaginaire espagnol comme une inspiration et une matière cinématographique stimulant des thématiques et des formes liées à la mise en place d'une modernité cinématographique. En ce sens, deux notions fondamentales traversent notre étude et constituent son cadre conceptuel : celle d'imaginaire et celle de modernité cinématographique. Leur rôle fondamental pour notre analyse et leur convocation régulière tout au long des pages qui vont suivre, nous poussent à nous y attarder plus longuement.

#### 1. Un imaginaire comme objet d'étude

Notre recherche s'intéresse à l'évocation d'un imaginaire cinématographique, ce qui nous oblige à définir cette notion avec précision.

##### a) Qu'est-ce qu'un imaginaire ?

Nous aborderons la notion d'*imaginaire* comme un ensemble d'images mentales évoquées par une idée<sup>23</sup>. En suivant cette définition, nous nous référerons à l'imaginaire espagnol comme l'ensemble d'images, de motifs et de récits évoqués par l'Espagne dans les esprits français du début du XX<sup>e</sup> siècle. Inspirés par les approches relevant du champ de la sociologie, nous y incluons également les valeurs, les fantasmes et les idées évoqués par l'Espagne, mais également projetés sur celle-ci, par la société française des années vingt<sup>24</sup>.

Bien que l'acte d'évoquer, de générer une image mentale, enracine la notion d'imaginaire dans un sujet, l'imaginaire est plutôt étudié par les sciences sociales comme une question collective. Les imaginaires se révèlent être des schémas sociaux et culturels qui guident le rapport des collectivités au monde. De ce point de vue, bien que nous analysons des propositions artistiques réalisées par des cinéastes (et donc des sujets individuels) nous partirons du principe qu'il s'agit

---

<sup>23</sup> Pour la définition d'imaginaire nous renvoyons aux ouvrages de Florence GIUST-DESPRAIRIES, *L'imaginaire collectif*, Paris, Éditions Érès, 2003 ; de Denise JODELET (Dir.), *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 ; et de Dominique KALIFA, *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 ; ainsi qu'à l'article de Florence GIUST-DESPRAIRIES, « Représentation et imaginaire », inclus dans Jacqueline BARUS-MICHEL [et al.], *Vocabulaire de psychosociologie*, Érès, « Hors collection », 2002.

<sup>24</sup> La complexité théorique du terme imaginaire fait l'objet de multiples approches d'étude. Pour notre recherche, afin de pouvoir l'intégrer dans le champ des études cinématographiques, nous avons utilisé des approches issues de la philosophie (Sartre, Bachelard, Marx, Weber), de l'anthropologie et la psychologie sociale (Durkheim, Gibert Durand, Moscovici, Guist-Desprairies, Braszko, Jolivet), de la sociologie et de l'histoire des mentalités (Edgar Morin, Pierre Sorlin, Pierre Nora). Plus particulièrement, dans le domaine cinématographique, nous nous sommes appuyés sur les ouvrages de François Amy de la Bretèque, Michèle Lagny, Mîche Cadé et Hans Beltig.

d'un imaginaire largement partagé par la société française de façon générale. Ce fait est déterminant car, malgré la modernité de leurs approches, les cinéastes sont soumis à des acquis culturels hérités d'autres disciplines artistiques et du contexte sociale. Le succès de la représentation qu'ils proposent de l'Espagne dépendra de son ajustement à cet imaginaire accordé comme étant « l'image de l'Espagne » pour la société française.

L'imaginaire collectif se conçoit alors comme un stock d'images présentes dans une société, mobilisé au moment de convoquer une notion précise<sup>25</sup>. Le concept d'imaginaire collectif se lie aux notions d'imaginaire social<sup>26</sup> ou de représentation collective<sup>27</sup>, qui font référence aux représentations qu'une société se fait d'elle-même et du monde dans une période concrète.

Comme les représentations sociales, les imaginaires se perpétuent et évoluent au fil du temps. Ainsi, nous sommes face à un ensemble de schémas collectifs transmis d'une société à une autre et perpétués à travers plusieurs formes iconiques, textuelles ou orales, mais qui témoignent également de l'époque et de la société qui les produit. L'imaginaire se révèle ainsi comme une « réalité

---

<sup>25</sup> C'est notamment le champ de la sociologie qui approche l'imaginaire collectif comme un ensemble d'images évoquées à partir d'une notion donnée, mais partagées unanimement par une collectivité. Bien qu'imaginé et acquis par le sujet-individu, il est approché comme une structure collective et partagée par un groupe. L'imaginaire collectif se présente alors « comme une construction à plusieurs à partir d'une imbrication d'éléments imaginaires individuels sollicités » (Florence GIUST-DESPRAIRIES, « L'imaginaire collectif ou la construction du monde dans les groupes institués », dans Denise BASS [et al.], *Au fil de la parole, des groupes pour dire*, Érès, « Les recherches du Grape », 2005, p. 105). Dans ce sens, l'imaginaire s'assimile aux schémas collectifs qui régissent et structurent une société. Il prend également un rôle identitaire, car le partage d'imaginaires communs crée des liens d'appartenance à ce groupe même.

<sup>26</sup> La notion d'« imaginaire collectif » telle que nous la concevons rejoint également la notion d'« imaginaire social » dans la mesure où elle est définie comme un ensemble de structures qui unifient le groupe et composent son identité. Une approche partagée par l'histoire contemporaine, comme le montre Dominique Kalifa dans *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*, en définissant la notion d'*imaginaire social*, dans le sillage des travaux d'anthropologie historique, comme un « système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire » (L'historien éloigne l'approche menée par l'anthropologie historique des travaux réalisés dans une perspective philosophique ou anthropologique tels ceux de Gaston Bachelard ou de Gilbert Durand - Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 20). Les imaginaires articulent les groupes, les conforment et les définissent. Ils conforment le regard sur le monde d'un groupe, devenant ainsi des « instruments d'appréhension de la réalité » (Florence GIUST-DESPRAIRIES, *op. cit.*, 2002, pp. 235). Ils fonctionnent également comme un système symbolique de groupe.

<sup>27</sup> La notion de « représentation sociale » remonte à Émile Durkheim, fondateur de la sociologie moderne. En 1897, Durkheim est le premier à introduire la différenciation entre représentations individuelles et collectives. Considérant que ces dernières sont instables (éphémères et variables) l'auteur pose la prééminence du collectif sur l'individu : « Les représentations sont partagées par un groupe social essentiellement en termes de contenus qui définissent les modes de pensée communs, des normes, des mythes, réglant et légitimant les comportements des groupes sociaux » (Durkheim cité par Florence GIUST-DESPRAIRIES, *op. cit.*, 2003, p. 45). Ce sera notamment après 1960, grâce aux études de Serge Moscovici que le concept prendra une véritable place dans le champ des sciences sociales, car il considère que « les représentations sociales sont des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal » (MOSCOVICI, 1961, cité par Florence GIUST-DESPRAIRIES, *op. cit.*, 2003, p. 46).

vivante », pour reprendre le terme proposé par Willem Doise<sup>28</sup>, car il témoigne et s'enracine dans la réalité sociale et historique de la société qui le crée. Comme le précise Ruth Amossy, l'imaginaire évolue également au contact du contexte culturel dont il est issu : il s'agit d'une « constitution active, toujours en train de se faire »<sup>29</sup>. L'imaginaire est ainsi un processus actif de construction du monde entretenu par un sujet, au sein d'un groupe, et en constante interaction avec un contexte externe précis et daté.

Ce constat éclaire directement notre problématique. Car malgré le fait de travailler sur un imaginaire, perpétué dans la société française et avec des structures narratives et des codes visuels qui se répètent depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, celui-ci subit une transformation évidente dans les années vingt. D'une part parce que le médium cinéma opère un changement de la représentation elle-même. D'autre part parce que les auteurs français étudiés présentent à leur tour des spécificités individuelles très concrètes. Et enfin, parce que la société d'après-guerre change : les idées, les schémas sociaux qui structurent la vie collective ont évolué, ils ne sont plus les mêmes, ainsi que les fantasmes, les valeurs et les rêves qu'on projette sur l'imaginaire espagnol.

## **b) Un imaginaire artistique**

Approché depuis le domaine artistique, nous nuancerons ce « stock d'images » qui conforme l'imaginaire comme un paysage conceptuel, fournisseur de formes, de figures et de thèmes pour la création artistique. En tant que « réalité vivante », façonnée par le contexte qui le crée, l'imaginaire est également le résultat d'une circulation de représentations culturelles d'époques et d'origines variées.

Face à l'imaginaire espagnol mobilisé par le cinéma des années vingt, nous sommes confrontés à l'acceptation d'une idée de l'Espagne figée dans la société française formée à travers un palimpseste d'images et de références artistiques répandues en France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Une image de l'Espagne dont le germe se trouve dans les grands classiques espagnols du Siècle d'Or, dans les récits des voyageurs qui depuis le XVI<sup>e</sup> siècle rapportent leurs expériences du pays voisin et dans la mémoire des soldats revenant des guerres napoléoniennes. Or, l'image de l'Espagne s'est notamment forgée puis figée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à la littérature et à la peinture romantiques, leur intérêt pour l'Espagne grandissant considérablement après 1830.

---

<sup>28</sup> Florence GIUST-DESPRAIRIES, *op.cit.*, 2003, p. 50.

<sup>29</sup> *Id.*, « Représentation et imaginaire », *op. cit.*, p. 248.

Victor Hugo, Prosper Mérimée, Gustave Doré, Alexandre Dumas, Eugène Delacroix ou Théophile Gautier façonnent le mythe de l'Espagne romantique qui s'installera dans l'imaginaire artistique français, en proposant un territoire riche en drames et en décors pittoresques. Les voyageurs et écrivains romantiques ont succombé à ses possibilités poétiques et visuelles, en développant une importante production artistique et littéraire centrée notamment sur les aspects folkloriques de la culture espagnole où leur rêve exotique était plus pittoresquement accompli. C'est ainsi que, d'une façon assez logique, certains motifs, événements ou thèmes de la culture espagnole ont été privilégiés, en raison de leur différence et de leur aspect pittoresque, devenant ainsi les représentants de toute une société. Le succès de l'ouvrage *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) et surtout de son adaptation opératique réalisée par Georges Bizet en 1875, fixera l'image d'une Espagne folklorique de castagnettes, éventails, bandits, passion gitane, flamenco et *toros* qui déterminera pour toujours la vision française de l'Espagne.

Dans le sillage de cet émerveillement romantique, la culture artistique et populaire parisienne qui depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est de plus en plus attirée par le pittoresque espagnol<sup>30</sup>, achèvera la fixation d'une image de l'Espagne perpétuée dans la société française du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire espagnol se confirme comme un sujet à la mode, de plus en plus exploité par les arts français, notamment la peinture. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la présence de l'Espagne dans le milieu pictural s'intensifiera grâce à l'arrivée de peintres espagnols à Paris, profitant de cet engouement et perpétuant les motifs, figures et thèmes dominants qui forment un imaginaire toujours plus figé. Les peintres espagnols arrivés à Paris à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, comme Ricard Canals, Isidre Nonell, Dario de Regoyos, Joaquin Sorolla, Ignacio Zuloaga, Anglada Camarassa, Francisco Iturríño ou Pablo Picasso apporteront des images de l'Espagne qui acquièrent une légitimité accrue en venant d'un regard espagnol. Les arts scéniques tels que la musique, la danse espagnole, le flamenco ou le théâtre gagneront progressivement de la place parmi les spectacles populaires français en complétant un imaginaire espagnol de plus en plus présent dans la société française. Une « mode de l'Espagne » se répand dans tous les domaines

---

<sup>30</sup> Une attraction mise en évidence par la présence espagnole au sein des Expositions Universelles de 1887 et 1900. À ce sujet, voir Luis SAZATORNIL RUIZ et Ana Belén LASHERAS PEÑA, « París y la españolada », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 35-2 | 2005, mis en ligne le 27 octobre 2010, consulté le 13 octobre 2012. URL : <http://mcv.revues.org/2245>; Manuel VIERA DE MIGUEL, *El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: "postales", fotografías, reconstrucciones*, Thèse doctorale soutenue à l'Université Complutense de Madrid en 2016, p. 363 ; MABIRE, Jean-Christophe, (sous la direction de). *L'exposition Universelle de 1900*. L'harmattan. Paris, 2000. 192p. ; CARRÉ Anne-Laure, CORCY Marie-Sophie, DEMEULENAERE-DOUYERE Christiane, HILAIRE-PEREZ Liliane (Sous la direction de). *Les expositions universelles en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Techniques Publics Patrimoines*. CNRS Editions. Paris 2012.

artistiques et populaires et sera renforcée par la publicité, la presse, les lithographies ou les cartes postales.

Reprenant toujours les mêmes motifs de la danseuse, la gitane, les taureaux et les *toreros*, les éventails, les guitares et les castagnettes, mais aussi les danses et la *corrida*, ils se figent progressivement et toujours selon les mêmes codes visuels, dramatiques et scéniques. À travers plusieurs disciplines artistiques une image de l'Espagne s'établit et module le regard porté sur le pays voisin. Une image forgée dans le sillage romantique mais qui subit des évolutions inévitables du fait des changements sociaux et de la nature de l'expression artistique qui la reprend.

### c) Une stéréotypation inévitable

La reprise constante de l'imaginaire espagnol par le biais de différentes disciplines artistiques et manifestations culturelles pendant près d'un siècle, deviendra rapidement un processus de cristallisation réduisant l'image de l'Espagne à quelques clichés pittoresques et toujours répétés, attrayants pour le public français, mais qui s'avèrent de plus en plus superficiels.

De ce point de vue, la définition de l'imaginaire que nous sommes en train de développer est également traversée par une notion fondamentale en ce qui concerne le cas de l'imaginaire artistique espagnol, celle du *stéréotype*<sup>31</sup>.

À partir du moment où l'imaginaire se concrétise dans des codes figés et partagés par une société, le danger de la répétition ou de la reprise systématique au sein des représentations devient un piège très répandu. C'est Walter Lippmann (*Opinion publique*, 1922)<sup>32</sup> dans les années 20 qui décrit le stéréotype comme une « *picture in our head* [image dans notre tête], des images de seconde main qui médiatisent notre rapport au réel »<sup>33</sup>. Dans ce sens, Ruth Amossy confirme le stéréotype comme « l'équivalent de l'objet standardisé dans le domaine culturel. Il est l'image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait circuler dans les esprits et les textes »<sup>34</sup>. L'automatisation des pratiques culturelles de la société mène à ce qu'Amossy appelle la « hantise

---

<sup>31</sup> Pour une définition analytique et approfondie de l'idée de *stéréotype*, nous renvoyons aux travaux de Ruth Amossy et de Anne Herschberg Pierrot : Ruth AMOSSY, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Éditions Nathan, 1991 ; Ruth AMOSSY, « Du cliché et du stéréotype » dans Gilles MATHIS, *Le cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998 ; et Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2005. Les travaux de Ruth Amossy, notamment, intègrent ses propos dans le domaine culturel et touchent souvent le milieu cinématographique : une approche qui nous offre des outils méthodologiques d'analyse très intéressants pour l'étude des imaginaires cinématographiques.

<sup>32</sup> Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>34</sup> Ruth AMOSSY, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 21.

du stéréotype »<sup>35</sup> qui dérive vers une stéréotypie généralisante et réductrice chargeant la notion d'une connotation péjorative. Car la répétition devient stérile. La notion est associée alors à la standardisation industrielle et à la mécanisation de la production culturelle. Un processus qui mène à une réduction, à une simplification et à une homogénéisation systématique de ces stéréotypes. Du point de vue artistique, la stéréotypie crée des formes culturelles répétées, des types récurrents et des schèmes culturels ou genres qui, fondés sur une simplicité abusive et une répétition constante des thèmes et des schèmes installés dans le fonds artistique collectif, essaie d'atteindre le public de masse.

Notre travail reprend la notion de stéréotype afin de signaler la réduction et la schématisation que l'image de l'Espagne a subies assez rapidement sous le regard français en la resserrant sur ce qui a été appelé l'*espagnolade*. De ce fait, la représentation de l'Espagne est progressivement tombée sous une stéréotypie généralisante et réductrice qui l'a réduite à quelques motifs et passages récurrents relevant du folklore le plus superficiel attirant les regards étrangers. Le résultat a été la fixation d'un imaginaire visuel qui se dessine à travers la danseuse, les castagnettes, les éventails et les *peinetas*, la gitane, la danse, le flamenco et ses guitares, mais aussi les bandits de grand chemin, les enfants des rues, et surtout les taureaux et les *toreros*. Cette vision est toujours rattachée à un territoire arriéré, marqué par les vestiges de l'art hispanique-musulman, et habité par des personnages qui agissent sous l'influence de passions primitives<sup>36</sup>.

De même, l'un des intérêts artistiques de l'Espagne les plus exploités est sa puissance dramatique. Grâce à *Carmen* et à ses multiples approches romantiques et post-romantiques, et surtout grâce à l'œuvre décisive de Maurice Barrès, l'image de l'Espagne en France passe le cap du siècle en s'imbibant d'une dimension tragique, souvent associée à une terre de sang, de volupté et de mort. Une terre aride, rude et extrême qui abrite souvent des histoires passionnelles (d'amour, de jalousie, de vengeance) s'achevant toujours par des morts cruelles.

L'imaginaire espagnol développé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle est, à notre avis, traversé par deux idées fondamentales qui permettent de comprendre ses transpositions artistiques : le regard sur « l'autre » et l'exotisme.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>36</sup> Sur la fixation de l'image de l'Espagne en France, voir Xavier MIRAILLES, *El descubrimiento de España, Mito romántico e Identidad Nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016; Léon François HOFFMANN, *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Publication du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, Presses Universitaires de France, 1961 et Denise BONNAFOUX, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.



Théophile Gautier se lamentait, lors de son voyage en Espagne en 1840, et après avoir assisté à un spectacle de danses espagnoles à Vitoria, que « les danses espagnoles n'existent qu'à Paris »<sup>37</sup>. La célèbre anecdote est décisive pour comprendre l'imaginaire espagnol comme étant une construction française. Le regard romantique qui engendre le stéréotype et l'imaginaire espagnol est un regard étranger, forgé par les esprits français romantiques et visant un public parisien. Les spectacles français évoquant l'imaginaire espagnol adaptent le produit culturel (pièces théâtrales, opérettes et danses) : ils maintiennent la couleur, les rythmes et les sons, certainement, mais adaptés par des artistes français, et selon le goût du public français. Fondé à l'extérieur de ses frontières, l'imaginaire de l'Espagne est traversé d'un principe manifeste d'« altérité ».

Un processus fondé sur la création du « soi » en rapport à l' « Autre » et qui module l'image et les valeurs projetées sur ce dernier<sup>38</sup>. L'altérité permet la projection de fantasmes et de valeurs qui parlent davantage de la société qui regarde, tout en se protégeant derrière une société regardée. En ce sens, Ferran Archilés suggère de s'interroger sur la fonction que l'image de l'Espagne a jouée par rapport à l'(auto) représentation de l'identité française :

Notamment au sein de la culture conservatrice du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle pour laquelle l'image éternelle et essentielle de l'Espagne était une sorte de baume (du moins jusqu'à 1936). Tant que l'Espagne pouvait servir comme "autre" pour la France, la persistance du mythe romantique serait viable. L'image de l'Espagne faisait partie de la construction nationale française, en contre-point<sup>39</sup>.

Cette idée du contrepoint, à cause de l'idée même de l' « altérité », est au cœur de l'imaginaire espagnol. L'Espagne est l' « Autre » sur lequel la France, installée dans une croissante modernité, peut projeter une approche archaïsante, folklorique et même exotique qui lui permettent de s'affirmer en tant que centre de la modernité occidentale au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour notre travail, c'est une idée décisive, car l'imaginaire espagnol s'érige comme un « Autre » dont la distance avec le « nous » du regard permet des projections plus libres et intenses du point de vue de la violence et du drame. Tout en étant culturellement « proche », l'Espagne contient les doses d'altérité nécessaires pour projeter des valeurs et des sentiments qui ne trouvent pas leur place dans la société française.

---

<sup>37</sup> Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981, p. 59.

<sup>38</sup> À ce sujet nous conseillons l'ouvrage de Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

<sup>39</sup> Ferran ARCHILES, « ¿Materia de España? Imaginarios nacionales y persistencia del estereotipo español en la cultura francesa (1898 – 1936) », *Annis* [article en ligne], 2018, Publié le 10 mars 2018, p. 2. [C'est nous qui traduisons].

C'est précisément cette idée de l'altérité qui a permis l'installation de l'autre grande notion traversant l'imaginaire espagnol : l'exotisme<sup>40</sup>. L'Espagne baigne dans la notion d'exotisme par ses coutumes folkloriques et pittoresques, mais aussi par son histoire. Pour le regard romantique, l'exotisme espagnol est modulé par le filtre de l'orientalisme dominant au moment de l'élaboration de son mythe, vers la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un orientalisme qui restera rattaché à l'imaginaire espagnol et modulera son approche pendant des décennies<sup>41</sup>. Or, à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, nous repérons un abandon progressif de l'orientalisme arabisant, notamment dans les années vingt. Néanmoins, l'idée de l'exotisme, compris comme un « autre » pittoresque différent et racialement spécifique, est maintenue.

L'exotique est ce qui est en dehors de soi, ce qui est étrange et étranger, lointain et différent<sup>42</sup>. C'est à travers ce regard filtré par l'« altérité » et qui modulera la représentation de l'Espagne que les représentations espagnoles sur la scène parisienne, ainsi que dans les films à sujet espagnol, sont cataloguées comme « exotiques », un adjectif souvent rattaché à l'imaginaire espagnol et à ses manifestations culturelles.

Se greffant sur un autre souvent lointain, l'exotisme se forge par l'absence de connaissance directe de la société regardée. Ceci le rapproche davantage de l'idée d'imaginaire : c'est une image qu'une société se crée d'une autre, sans rentrer dans une profondeur anthropologique ou sociale. L'autre intéresse en tant qu'autre étranger et, surtout, différent. L'éloge de l'exotisme se fonde ainsi sur une méconnaissance qui débouche presque immédiatement sur une superficialité manifeste. De ce fait, l'exotisme exalte les traits pittoresques et tombe rapidement dans un stéréotypage réducteur. C'est ce même phénomène qu'on observe en ce qui concerne l'Espagne pendant les années vingt.

#### **d) Un imaginaire cinématographique**

La notion d'imaginaire approchée depuis l'optique de l'histoire des représentations est fondée sur des images et elle véhicule des images. Cette définition fondée sur l'image impose une relation très spécifique au cinéma<sup>43</sup>. Le médium cinématographique, comme le montre François

---

<sup>40</sup> Dans son ouvrage de référence, Tvezan Todorov affirme l'« "Exotisme" est donc synonyme d'"altérité" » (Todorov, *op.cit.*, p. 365).

<sup>41</sup> Nous renvoyons à l'ouvrage fondateur de l'orientalisme écrit par Edward Saïd et préfacé par Tvezan Todorov : *L'Orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

<sup>42</sup> Voir également l'ouvrage d'Anne DECORET-AHIHA, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, CND, 2004, p. 9.

<sup>43</sup> « Il paraît établi aujourd'hui que l'alliance du cinéma et de l'imaginaire n'a fait que cristalliser les ambiguïtés d'un ordre dont l'évidence semble tenir d'abord à la relation privilégiée qu'il noue avec l'image » (Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, « Le saisissement de l'imaginaire » dans Michèle LAGNY, Marie-Claire ROPARS, Pierre SORLIN,

Amy de la Bretèque dans son ouvrage sur l'imaginaire médiéval au cinéma, peut contribuer à reprendre, à perpétuer et même à créer des imaginaires dans la société contemporaine<sup>44</sup>.

En tant que produit culturel enraciné dans son contexte de production, le cinéma subit les imaginaires et les stéréotypes dominants et se soumet à leurs codes. Les cinéastes reçoivent un héritage culturel, et lorsqu'ils tâchent de le mettre en scène, ils sont déterminés par celui-ci. Ceci les fait participer à sa perpétuation. Or, lorsque cet héritage doit s'adapter à la nouvelle expression artistique, il subit une inévitable évolution.

Au-delà de la définition sociologique de l'imaginaire qui encadre conceptuellement notre recherche, nous voulons mettre en avant le fait que nous nous trouvons face à un geste artistique. Dans ce cas, bien que l'imaginaire agisse également comme un fournisseur de formes, de thèmes et de valeurs, qu'il faut maintenir afin de connecter avec l'imaginaire du spectateur, l'imaginaire est avant tout une inspiration artistique. Nous approchons ainsi l'idée de l'imaginaire espagnol comme comprenant les références artistiques et dramatiques que les cinéastes mobilisent pour travailler cinématographiquement sur l'Espagne. Bien que le cinéma ait socialement eu tendance à une stéréotypation dégradante et réductrice, les cinéastes que nous abordons, dans les années vingt, se réfèrent à l'imaginaire artistique hérité du XIX<sup>e</sup> siècle et à toutes les œuvres artistiques qui l'ont forgé.

Or, malgré leur ambition de dépasser le stéréotype populaire, les cinéastes se trouvent face à un imaginaire largement codifié par les autres arts narratifs et visuels, ce qui module leur approche. Son arrivée tardive, du point de vue de l'histoire des représentations et des images, fait que le cinéma doive gérer un grand stock d'images, de références plastiques, de structures dramatiques et de mythes figés depuis longtemps dans l'imaginaire espagnol français.

La photographie, et plus tard le cinéma, inaugurent l'ère de l'image qui va complètement modifier les rapports de l'homme au monde, ainsi que son imaginaire. Si les médias sont déterminés par les stéréotypes présents dans la société, et qu'ils les perpétuent, ils en proposent aussi de nouveaux à leur tour. Jaques Aumont parle également de « migrations » des images<sup>45</sup> : des formes, des thèmes, des motifs, narratifs et iconiques passent de la littérature et des autres arts vers le cinéma comme récepteur ; les images circulent également d'un film à l'autre, les images des films se retrouvant hors de ces derniers. Hans Belting parle aussi d'images « intermédiales » ou

---

« 4 - L'image, L'imaginaire – 4 », *Hors cadre (Le cinéma à travers champs disciplinaires)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1986, p. 30).

<sup>44</sup> Voir l'ouvrage de François Amy de la BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Éditions Champion, 2004.

<sup>45</sup> Jacques AUMONT, « Migrations », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 7, printemps 1995.

« nomades » qui « campent provisoirement dans chaque nouveau médium institué au cours de leur histoire, avant de s'installer plus loin »<sup>46</sup>.

L'héritage de codes, de symboles, de motifs et de thèmes en somme, d'un regard sur le monde, est un fait inévitable mis en évidence par l'histoire de l'image et qui jouera un rôle capital dans la construction d'imaginaires cinématographiques<sup>47</sup>. En nous intéressant à l'évolution d'un imaginaire visuel et à son renouvellement par le cinéma des années vingt, nous prendrons en compte la migration afin de relever les persistances et les mutations qui s'y jouent. En effet, la migration de l'imaginaire espagnol au cinéma et son adaptation au nouveau langage expressif aura des conséquences sur la représentation, cette fois-ci, « cinématographique ». Un nouvel imaginaire se met en place : l'imaginaire *cinématographique* espagnol avec des codes renouvelés de représentation issus des particularités expressives du nouveau médium. L'intérêt de notre travail réside dans l'idée d'identifier comment les cinéastes reprennent cet imaginaire fantasmé par les arts ainsi que les stéréotypes figés, afin de les adapter au cinéma tout en les enracinant dans leur époque et dans les recherches esthétiques qu'ils mettent en place.

## 2. La notion de modernité

### a) Une définition complexe

Le deuxième grand concept qui traverse notre problématique est celui de la modernité. Pour définir cette notion complexe, nous nous appuyons notamment sur l'ouvrage d'Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, où il tente de repenser l'idée de « modernité », qu'il définit d'emblée comme « une essence mystérieuse, un esprit du temps, une valeur, un ensemble de valeurs »<sup>48</sup>. Conscient de la difficulté de sa définition, Meschonnic affirme qu'« il n'y a pas de sens unique de la modernité, parce que la modernité est elle-même une quête du sens »<sup>49</sup> ancrée dans un temps précis.

Cette particularité proposée par l'analyse de Meschonnic s'avère déterminante, car elle fixe la modernité dans le temps présent<sup>50</sup> (le temps où se réalise cette « quête du sens »). Ainsi, chaque présent historique interprète la « modernité », d'où le recours fréquent à cette notion tout au long

---

<sup>46</sup> Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 273.

<sup>47</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 177.

<sup>48</sup> Henri MESCHONNIC, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard-Essais Folio /Éditions Vernier, 1988, p.24.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>50</sup> « La modernité c'est la vie. La faculté de présent » (Henri MESCHONNIC, *op.cit.*, p. 13)

de l'histoire. Le « moderne » change en fonction de l'époque, en fonction du présent qui le génère. Ainsi, la modernité s'avère, ajoute Laurent Véray, qui mobilise cette notion pour qualifier le travail de certains cinéastes dans les années vingt, « éphémère et transitoire, car étroitement liée à une époque »<sup>51</sup>.

Du point de vue artistique et culturel, nous trouvons un consensus assez généralisé qui accepte la modernité comme une rupture « avec le passé, rupture avec la société, rupture avec les traditions techniques – le métier. La modernité, en art et en littérature, on en est convaincu, se définit par la rupture »<sup>52</sup>. Nous comprendrons le moderne comme une convulsion du présent qui apporte de nouvelles idées, de nouveaux regards, de nouvelles approches qui sont souvent en opposition à ce que l'on faisait auparavant. Dans cette même direction, Laurent Gervereau signale que « le mot "moderne" est expressément employé pour désigner les nouvelles tendances »<sup>53</sup>. C'est également une idée proposée par Meschonnic pour qui le « moderne » est également ce qui fait la nouveauté. La « modernité » est ainsi définie comme une rupture, un changement, qui associé au « nouveau » se lie également à la notion de progrès et d'avancement.

### **b) La modernité dans le contexte des années vingt**

Parce que nous adhérons à l'idée d'une notion de modernité rattachée au présent qui la produit, placé dans la période de l'entre-deux-guerres, le moderne se lie directement aux idées nouvelles associées au progrès, à l'avancée technologique, à l'industrialisation et à la mécanisation qui provoqueront un renouvellement des modes de vie et de fonctionnement de la société au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Du point de vue social et culturel, les années vingt sont marquées par la détente, l'optimisme et le débridement : la société française cherche à surmonter le souvenir de la guerre en profitant des plaisirs de la paix retrouvée. Malgré l'importante crise économique, sociale et culturelle vécue au lendemain de la Première Guerre mondiale, le rétablissement de la situation se fait à une vitesse fulgurante. Pendant les années vingt, la France participe à un mouvement de prospérité générale qui se prolongera jusqu'au traumatique krach boursier de 1929.

---

<sup>51</sup> Laurent VERAY, « Rose-France (1918) : de l'influence symboliste aux prémices du modernisme cinématographique » dans Laurent VERAY (Sous la direction de), *Marcel L'herbier l'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, p. 16.

<sup>52</sup> Henri MESCHONNIC, *op.cit.*, p.67.

<sup>53</sup> Laurent GERVEREAU, « De l'art pour tous, réflexions sur l'art français et allemand des années vingt » dans *La course moderne : France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992, p. 62.

Nous assistons à une période de modernisation impliquant des changements et des mutations politiques, économiques, sociales et artistiques<sup>54</sup>. C'est aussi une décennie marquée par l'apparition de nouveaux courants, idées et mentalités qui, inévitablement, entraînent de nouveaux regards sur le monde.

Vitesse, prospérité, mouvement sont les prémisses de la nouvelle société et deviennent synonymes de l'« Esprit Moderne »<sup>55</sup> qui envahit cette époque : l'esprit du présent, du nouveau, de ce qui doit « renouveler » la société afin de la distinguer du passé. On veut oublier la guerre, mais aussi la société qui a débouché sur cette guerre. Arts nouveaux et rythmes nouveaux doivent restructurer la nouvelle société. Le « moderne » se présente ainsi comme la voie à suivre pour avancer en renouvelant les valeurs et les modes régissant la société et ses techniques. C'est sous ce signe moderne que les historiens Serge Berstein et Pierre Milza affirment que « sans en prendre clairement conscience, la France change de siècle dans le cours des années vingt »<sup>56</sup>.

L'ambiance frénétique de l'époque est encore plus accélérée par le progrès technique qui participe à cette ambiance de vitesse et de machinisation au rythme trépidant : les années vingt sont la décennie de l'« homme pressé »<sup>57</sup>. « On s'était acharné à tout démontrer au plus vite »<sup>58</sup>, signale Pascal Ory. Il y a une perception, communément partagée au début du XX<sup>e</sup> siècle, de la vie moderne comme processus d'accélération du rythme de l'existence sous l'action de l'industrialisation<sup>59</sup>.

Dans ce contexte, selon Laurent Guido et Henri Meschonnic, le rythme est l'élément définitoire de la modernité des années vingt : il permet d'embrasser les phénomènes les plus disruptifs de la « vie moderne » sous des perspectives multiples<sup>60</sup>. L'esprit festif et débridé et l'irruption de cette nouvelle culture divertissante et expansive, qui se traduit par un fleurissement de dancings, de fêtes et d'événements festifs, s'empare de la vie, notamment nocturne, de cette période appelée populairement les « Années folles »<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> Voir l'ouvrage dans ORY, Pascal et BARROT, Olivier [sous la dir.] *Entre deux guerres. La création française 1919-1939*, p. 30.

<sup>55</sup> Nous prenons ce concept de Jean Tedesco, développé dans «Le Cinéma, expression de l'esprit moderne », *Cinéma pour tous*, n° 82, 1<sup>er</sup> avril 1927, p.9-11 et *Cinéma pour tous*, n° 84, 1<sup>er</sup> mai 1927, p.9-11.

<sup>56</sup> Serge BERSTEIN et Pierre MILZA, *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, 1. 1900-1930*, Paris, Éditions Perrin, 1990, p. 9.

<sup>57</sup> Jean CLAIR, *Les années 20. L'âge des métropoles*, Gallimard/Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991, p. 20.

<sup>58</sup> ORY, Pascal. «De l'espace entre deux guerres» dans Pascal ORY et Olivier BARROT, [sous la dir.] *Entre deux guerres. La création française 1919-1939*, p. 582.

<sup>59</sup> Laurent GUIDO, *L'Âge du rythme*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2007, p. 14.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>61</sup> Nous utilisons ce terme dans l'optique des historiens Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, qui pensent les Années Folles comme « une course effrénée aux nouveautés ou celle d'une volonté de jouir de tous les instants en ces temps de paix et de prospérité retrouvées. Phénomène particulièrement visible à partir de la deuxième moitié de la décennie, cette "folie" qui s'empare alors des arts est la caractéristique que les observateurs ont le plus souvent retenue pour

La détente de l'après-guerre, est également caractérisée par l'essor des loisirs urbains et d'une culture populaire. La ville devient le lieu frénétique, industriel, qui héberge les nouveautés technologiques. Ville cosmopolite, Paris continue pendant cette période son rôle de premier plan dans la diffusion de la modernité. Elle est le centre de la fête citadine, incarnée par ses théâtres, cabarets, dancings, music-halls, café conc'. Au sein de cette nouvelle culture populaire, le cinéma apparaît comme divertissement de masses. L'activité culturelle parisienne est frénétique avec la multiplication de spectacles, la naissance de revues et l'éclosion de mouvements artistiques. L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, célébrée en avril 1925, vise à réaffirmer Paris comme capitale moderne et grande puissance artistique, tout comme l'avaient fait les Expositions Universelles de 1889 et 1900.

Du point de vue artistique, Paris devient, pendant ces « Années folles » une ville-phare et un centre d'attraction d'artistes et d'intellectuels. L'arrivée d'artistes étrangers et les échanges artistiques seront décisifs pour la confirmation de Paris en tant que ville moderne.

### **c) La modernité du cinéma et la modernité cinématographique**

La notion de modernité qui traverse la France des années dix se lie très rapidement au cinéma, naissant au milieu de ce bouleversement de progrès technique et de rythmes industriels<sup>62</sup>. Le cinéma s'érige ainsi comme étendard de la modernité. C'est ce qu'observe Léon Moussinac en 1925

Dans le grand trouble moderne, un art naît, se développe, découvre une à une ses lois propres, marche lentement vers sa perfection, un art qui sera l'expression même, hardie, puissante, originale, de l'idéal des temps nouveaux <sup>63</sup>.

Cette idée est partagée par René Clair : « le ciné permet de traduire fidèlement la psychologie de notre temps. On pourrait même dire que l'art cinématographique a été trouvé par instinct, afin de doter l'époque de son unique moyen d'expression »<sup>64</sup>. Ricciotto Canudo, qui en 1911 affirmait déjà que le Cinéma était la « résultante parfaite de la richesse scientifique moderne »<sup>65</sup>, déclare

---

qualifier la période » (Pascale GOETSCHER, Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France, De la belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 57). Toutefois, Serge BERSTEIN et Pierre MILZA (*op.cit.*, p. 392) signalent la nécessité de relativiser l'étendue de cette appellation. Il s'agit d'une période que nous devons associer aux minorités cultivées et économiquement aisées : « *Années folles* donc pour un petit nombre, et années de détente pour beaucoup » (p. 392).

<sup>62</sup> La naissance du cinéma est historiquement identifiée à la date de la première séance publique et payante réalisée à Paris par les Frères Lumière, le 28 décembre 1895.

<sup>63</sup> Leon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1983, p. 7.

<sup>64</sup> René CLAIR, *cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, p. 39-41.

<sup>65</sup> Ricciotto CANUDO, « La naissance d'un sixième art, essai sur le Cinématographe » (1911) repris dans *L'Usine aux images*, Paris, Nouvelles Éditions Ségquier, 1995, p. 36.

également quelques années plus tard que « la vie moderne, rapide de rythme, très étendue d'esprit, demande des expressions nouvelles à l'art qui la représente, à l'art vraiment digne de ce titre pour nous incomparable : moderne »<sup>66</sup>. Jean Tedesco revendique également le cinéma comme l'« expression de l'esprit moderne », qui devient, en effet, « la plus puissante expression de notre temps »<sup>67</sup>.

Le cinéma est ainsi confirmé par les théoriciens, cinéastes et critiques de la période comme la forme artistique la plus appropriée pour saisir l'évolution du monde moderne au début du XX<sup>e</sup> siècle. De tous ces enthousiasmes sur l'essence mécanique et moderne du cinéma, se dégage l'idée que ce dernier permettra de renouveler le regard sur le monde. Un renouvellement qui, étant filtré par cette expression moderne, le modernise tout en le mettant en phase avec l'air du temps.

Afin d'éviter des confusions, nous devons faire une distinction entre ce que nous pourrions appeler le « moderne cinématographique » et le « modernisme cinématographique ».

D'une part, le « moderne cinématographique » ferait référence à la modernité contenue dans l'invention du cinématographe par ses caractéristiques techniques. Lui-même étant machine, le cinéma se lie à la « modernité » car il intègre les idées qui lui sont associées, à savoir, l'innovation, le progrès technique, la mécanique, le mouvement, la vitesse. La reproduction de l'image qu'il offre est également une image de la réalité « moderne » car mécanique, et donc techniquement avancée. Le médium cinéma s'avère ainsi être un dispositif « moderne » par ses caractéristiques physiques.

D'autre part, nous trouvons la notion de « modernisme cinématographique » qui ferait référence à l'art cinématographique exprimé par le dispositif cinéma. C'est dans ce sens que les cinéastes français, dans l'après-guerre, proposent un changement, une rupture, un progrès et cherchent la nouveauté. Ils cherchent à faire évoluer l'art cinématographique, à lui redonner un sens dans le nouveau contexte social et artistique. Il évolue avec le temps et la société qui le génère. Le « modernisme cinématographique » s'intègre dans l'ordre esthétique et vise à trouver ou à intégrer de nouvelles tendances en matière d'expression visuelle. Il s'agit d'une « modernité » que nous repérons de façon généralisée dans les arts, notamment les arts picturaux, qui avait démarré au début du siècle avec le cubisme et qui se poursuit avec l'irruption d'autres « ismes ». La modernité cinématographique propose à son tour de nouvelles esthétiques et de nouveaux rythmes. C'est une

---

<sup>66</sup> Ricciotto CANUDO, « Préface à l'Autre aile » (1922), *op.cit.*, p. 116.

<sup>67</sup> Jean TEDESCO, « Le Cinéma, expression de l'esprit moderne », *Cinéma pour tous*, n° 82, 1<sup>er</sup> avril 1927, p. 9 ; Voir également, un deuxième article sur cette question, « Le Cinéma, expression de l'esprit moderne » publié le 1<sup>er</sup> mai 1927 dans *Cinéa*.



décennie où l'on expérimente, où l'on cherche, décompose, propose pour trouver une évolution du langage artistique et définir sa spécificité par rapport aux autres arts.

C'est dans ce deuxième sens que nous plaçons notre problématique, en partant du principe que l'imaginaire espagnol permet l'émergence de thèmes et de formes qui accompagnent la modernité cinématographique. C'est à cette définition que nous nous référons lorsque nous utilisons l'expression de la « modernité » du cinéma.

Nous reprenons ainsi la définition proposée par Laurent Véray, dans le sillage des idées exposées par Meschonnic, du modernisme cinématographique en tant que « geste artistique marquant un changement audacieux, en décalage avec tout ce qui l'entoure »<sup>68</sup>. Il s'agit, encore une fois, d'une rupture proposant des nouveautés par rapport au contexte où elle s'insère. Laurent Véray se place également dans le sens de Youssef Ishaghpour qui ajoute :

Il y a modernité cinématographique, à partir du moment où le cinéma perd ses certitudes affirmatives, s'interroge et devient questionnant sur son essence, son histoire, sa légitimité, sa capacité d'être l'art majeur de son temps<sup>69</sup>.

Nous retrouvons l'idée de la quête du sens proposée par Meschonnic.

En outre, le mouvement de rétablissement du cinéma français mis place après 1919, est traversé par une recherche essentielle sur l'art cinématographique : la spécificité qui le distinguera enfin des autres arts. Une nouvelle génération de cinéastes, qui avait commencé à s'intéresser au cinéma pendant la guerre et qui se cristallisera pendant les années vingt, venant de milieux et de formations différents, cherche à reconstruire et à redéfinir le cinéma français. Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Jacques Feyder, Jacques de Baroncelli en tête, mais aussi Léon Poirier, Louis Mercanton et René Hervil, Raymond Bernard les suivant de près, s'engagent dès 1919 à élever le niveau artistique, esthétique et intellectuel du cinéma français. Ils veulent donner au cinéma le statut artistique qu'il mérite. Pour ce faire, ils cherchent à proposer de nouveaux enjeux esthétiques pouvant définir le cinéma en tant qu'art et proposer un langage spécifique.

Nous sommes face à une nouvelle génération avec de nouvelles inquiétudes esthétiques et artistiques, d'où la modernité de leur propos. Car ces cinéastes, en cherchant de nouvelles voies, veulent un changement, une rupture ; ils se laissent séduire par les nouvelles tendances artistiques,

---

<sup>68</sup> Laurent VERAY, *op. cit.*, p. 16.

<sup>69</sup> Youssef ISHAGHPOUR cité par Laurent VERAY, *ibid.*

tout en cherchant à faire évoluer l'art cinématographique. La recherche esthétique s'intègre ainsi dans l'enjeu « moderne » qui irradie le domaine culturel de l'époque.

#### **d) L'imaginaire espagnol rattaché à la modernité**

Notre hypothèse est que le cinéma des années vingt, en pleine réinvention esthétique et imprégné de la modernité de l'époque, trouve dans l'imaginaire espagnol une source d'inspiration et une matière première à la fois dramatique et plastique pour l'accomplir.

L'imaginaire espagnol, « matière vivante » adaptée à la société française qui le véhicule, s'adapte ainsi à l'époque et s'offre comme un terrain thématique qui croise certains domaines intéressants pour la modernité cinématographique. Nous avons identifié et regroupé ces thématiques autour de trois grands axes. L'Espagne est tout d'abord perçue comme une terre archaïque. Cette représentation permet de faire émerger une des grandes thématiques que nous identifions en tant que source moderne depuis les premiers fauvistes : le primitivisme. L'Espagne et son imaginaire évoquent ensuite un deuxième grand thème en vogue dans l'effervescence sociale de l'après-guerre : la fête et la montée des plaisirs. Ce thème est lié à l'excès. La fête, les plaisirs et l'excès nourrissent les enjeux des nouvelles esthétiques artistiques des années vingt, et retrouvent un terrain stimulant dans l'imaginaire espagnol naturellement associé à ces thématiques. Enfin, la modernité cinématographique d'après-guerre tournée vers les grands mélodrames trouve dans le drame espagnol et ses passions exacerbées une matière dramatique fertile.

De surcroît, l'imaginaire espagnol s'érige également en tant que matière stimulatrice de recherches formelles. D'un côté, elle devient une source plastique suggestive, par sa couleur locale et par sa tradition artistique. D'un autre côté, l'imaginaire espagnol s'offre également comme une matière rythmique. Cette double approche permet de mettre en évidence les possibilités de l'imaginaire espagnol pour façonner une esthétique cinématographique moderne visant une légitimité artistique. C'est ainsi que l'imaginaire espagnol rencontre les ambitions artistiques et modernes auxquelles les cinéastes aspirent pour créer une nouvelle expression cinématographique française.

## IV. Construction d'un objet d'étude

Une fois le cadre conceptuel défini, nous allons circonscrire notre objet d'étude.

### 1. Bornes chronologiques

Un premier repérage de tous les films évoquant l'Espagne réalisés au cours de la période muette nous a rapidement permis de constater des changements évidents opérés après la Première Guerre mondiale. De même, nous avons constaté une croissance évidente de la production convoquant l'Espagne.

La période que nous allons étudier est délimitée par deux films : *La Fête espagnole* de Germaine Dulac à partir d'un scénario de Louis Delluc en 1919, et *La Bodega* de Benito Perojo en 1930. Malgré les évolutions identifiées au sein de cette de cette période, celle-ci présente une homogénéité du point de vue cinématographique et une unité esthétique.

Le film *La Fête espagnole* apparaît comme un jalon décisif pour le cinéma de la période, remarqué par la presse, les théoriciens et les cinéastes du moment pour sa modernité. L'écriture du scénario par Louis Delluc, l'un des initiateurs du renouvellement cinématographique de l'après-guerre, et la mise en scène par Germaine Dulac, cinéaste liée aux mouvements d'avant-garde, assurent la pertinence de ce film en tant que moment inaugural de notre cadre d'étude.

Nous avons décidé de nous limiter à la période du muet. Après l'étude du corpus large initial, nous avons identifié entre 1919 et 1930, une approche de l'imaginaire espagnol manifestant des enjeux esthétiques partagés malgré la pluralité des styles personnels. Or, l'approche esthétique développée pendant la période muette est profondément bouleversée par l'irruption des systèmes de synchronisation sonore. L'étude des films réalisés avec des systèmes d'enregistrement sonore à la prise de vue en France, dont *La Maison de danses* de Maurice Tourneur en 1932 est le premier à puiser dans l'imaginaire espagnol, témoigne d'un changement dans l'esthétique mobilisée qui implique une réadaptation méthodologique trop importante pour que l'on puisse en tenir compte dans les pages de cette étude.

Pour cette raison, notre cadre se referme en 1930. Cette date est délimitée par le film *La Bodega* de Benito Perojo qui clôt notre corpus d'étude et notre période d'analyse. Bien que la copie de ce film disponible actuellement à la Filmoteca Española soit sonorisée, Roman Gubern signale que le film a été pourtant tourné en version muette au début de l'année 1929<sup>70</sup>. Ceci l'intègre encore

---

<sup>70</sup> Roman GUBERN, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca española. Instituto de cinematografía y de las Artes Visuales. Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p. 173.

dans les logiques de conception visuelle propres à l'esthétique muette de la fin des années vingt. Comme l'indique l'historien du cinéma espagnol, le film a été sonorisé a posteriori dans les Studios de Billancourt, afin de s'adapter, tardivement, aux nouvelles techniques en vogue à l'époque<sup>71</sup>. Notre but étant de cerner une tendance esthétique repérée depuis *La Fête espagnole*, afin de mener une analyse croisée nous nous intéressons davantage à ce film du point de vue de son travail visuel.

Bien que notre étude ait pour cadre la décennie des années vingt, elle ne débute pas strictement après la guerre. Travaillant sur l'imaginaire d'une époque, il était nécessaire de remonter dans le temps afin d'illustrer et justifier ce en quoi cet imaginaire s'avère distinct. Notre hypothèse principale est de montrer que pendant la période étudiée se produit un changement d'approche cinématographique vis-à-vis de l'imaginaire espagnol, au gré des préoccupations des cinéastes modernes. De ce fait, un renouvellement de cet imaginaire et de son traitement cinématographique se met en place. Pour le prouver, un détour par les premières approches cinématographiques de l'Espagne s'impose, et il nous permettra d'illustrer notre problématique ancrée dans les années vingt.

## 2. Définition du corpus

Notre objet d'étude convoquant un imaginaire cinématographique, lui-même défini comme un « ensemble » d'images évoquées par une idée, il exigeait naturellement un corpus pluriel. Nous avons ainsi procédé à un assemblage thématique des films évoquant l'Espagne au cours des années vingt.

Dans cette perspective, notre méthodologie a été éclairée par les travaux de Michel Cadé dans *L'écran bleu, La représentation des ouvriers dans le cinéma français* et ceux d'Amy François de la Bretèque dans *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, qui portent sur l'étude d'un imaginaire émanant d'un ensemble de films choisis à cet effet. Ces ouvrages montrent les possibilités d'un corpus constitué autour d'une thématique afin de mener une analyse historique des représentations cinématographiques, relevant à la fois de l'histoire culturelle et des études cinématographiques.

L'approche thématique dont notre étude se réclame également, semble avoir rencontré, selon Michel Cadé, des réticences du point de vue des historiens. C'est grâce à la voie éclairée,

---

<sup>71</sup> Le film est sonorisé avec des disques phonographiques qui apportaient de la musique tout au long du récit filmique, du son pour certaines scènes ponctuelles (des scènes de foule), et quatre chansons dont deux chantées par l'actrice principale, Conchita Piquer.

depuis les années 1970, par les travaux de Marc Ferro<sup>72</sup> ou Marcel Oms<sup>73</sup>, que Cadé et De la Bretèque défendent la légitimation historique acquise par les analyses de séries de films de différents réalisateurs et appartenant à des époques distinctes autour d'une même thématique.

### a) Constitution du corpus

Pour déterminer la composition de notre corpus nous avons procédé, dans un premier temps, au recensement de tous les films français convoquant l'imaginaire espagnol entre 1919 et 1930. Nous avons restreint notre recherche au point de vue français afin de limiter notre objet et, surtout, afin de pouvoir nous concentrer sur le regard porté par un pays sur un autre.

En partant d'une première liste proposée dans un article de *Mon Ciné* de 1928 intitulé « Les films d'inspiration espagnole », qui proposait 11 titres français ayant pour sujet l'Espagne dans les années vingt, nous avons procédé au repérage de tous les films évoquant l'Espagne dans la décennie concernée. Lors de cette première étape, les répertoires proposés par Raymond Chirat dans le *Catalogue des films français de long métrage : films de fiction 1919-1929* édité par la Cinémathèque de Toulouse en 1974 et le *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction 1929-1939* édité par la Cinémathèque Royale de Bruxelles en 1981 ont été des outils précieux. De même, les catalogues proposés en ligne par la Fondation Pathé (d'après le catalogue d'Henri Bousquet) et par Pathé Gaumont Archives nous ont permis de compléter notre corpus de certains titres.

Ce premier repérage nous a permis d'identifier une liste de 39 films réalisés en France entre 1919 et 1930, évoquant l'imaginaire espagnol<sup>74</sup>. Nous n'avons pas pris en compte l'ampleur de cette évocation ni le lieu du tournage (seule la nationalité française du film a été prise en compte) ; toute référence à l'imaginaire espagnol a été considérée.

Cette première recherche a mis en évidence la disparition de la plupart des films inclus dans ce premier corpus large. La fragilité de l'objet d'étude et les pertes subies au fil des ans complexifiaient la composition du corpus. Nous disposons de 23 parmi les 39 titres de la liste, un chiffre non négligeable étant donnée la difficulté de conservation des films de l'époque.

---

<sup>72</sup> Marc Ferro publie dans *Analyse de Film, analyse de sociétés* (Hachette, 1976) des séries de films classées par thèmes.

<sup>73</sup> Marcel Oms est cité comme étant à l'origine de cette approche par Michel Cadé et François de la Bretèque, en raison de sa participation à l'équipe de travail du festival *Confrontation* de Perpignan qui, depuis 1964, rassemblait une cinquantaine de films autour des thématiques diverses comme la Nation Française, la Grande Guerre ou le Moyen Âge au cinéma. Plus tard il confirme cette approche historique d'un corpus de films formé en série autour d'un thème avec son ouvrage *La guerre de l'Espagne au cinéma, Mythes et réalités* publié par les Éditions du Cerf en 1986.

<sup>74</sup> Liste jointe en Annexe 1.

Au cours de la thèse, grâce à l'accès aux Archives Françaises du Film, aux Archives Pathé-Gaumont, aux archives filmiques de la Filmoteca Española et aux archives de l'IVAC et, de façon particulièrement significative, aux Collections Film de la Cinémathèque française, nous avons réussi à visionner les 24 films du premier corpus constitué. Pour les films disparus, nous avons trouvé des éléments dans la presse que nous avons pu consulter à la Bibliothèque nationale de France, à la Cinémathèque française, à la Filmoteca de Catalunya, à la Filmoteca Española et dans les archives de presse de la Cinematek de Bruxelles. Cette recherche nous a permis d'obtenir des documents textuels et iconographiques décisifs. Ils témoignaient de détails du film et, parfois, montraient des images précises du film lui-même. Grâce à la recherche en archives nous avons réussi à retrouver des informations concernant 34 des films de la liste<sup>75</sup>. Plus ou moins descriptifs du film lui-même, en fonction de la nature de l'archive, ceux-ci ont été importants afin de considérer certains des films non existants aujourd'hui dans le corps de notre analyse.

Cette première liste de films confirmant une tendance importante au sein de la production française de la période, travaillée par l'imaginaire espagnol, une sélection s'imposait afin de rendre plus malléable l'objet d'étude. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur les films qui tout en évoquant l'Espagne, proposent des nouveautés dans l'esthétique cinématographique en pleine évolution pendant la période étudiée.

### **b) Les limites du corpus**

Bien que nous sollicitons le corpus large à certains moments, l'analyse de films est resserrée autour d'un corpus restreint. Ainsi, au filtre de notre problématique, nous avons privilégié les films qui convoquent l'imaginaire espagnol et qui sont diégétiquement situés sur le sol espagnol. Dans cette démarche nous avons choisi d'écarter les films tournés au Pays Basque. Son emplacement limitrophe et « partagé » entre la France et l'Espagne en font une région qui, bien que pittoresque, conserve une identité propre et s'éloigne du stéréotype espagnol installé dans l'imaginaire artistique français. Son caractère à la fois français et espagnol lui confère une ambiguïté qui le rend difficile à analyser conjointement avec les centres d'intérêts projetés sur l'imaginaire castillan et andalou.

Dans un deuxième temps, nous avons été malheureusement contraints de nous focaliser sur les films dont une copie est actuellement conservée. Bien que les archives disponibles et que

---

<sup>75</sup> Cinq de ces films n'ont donné aucun résultat après une enquête de tous les lieux d'archives à notre disposition, au-delà de leur présence dans les catalogues consultés. Il s'agit de *Ramuntcho* (Baroncelli, 1918), *L'étoile rouge* de Henri Vorins (1919), *Fille de rien* d'André Hugon (1921) aussi dite *La lumière sous la neige*, *Pour toute la vie* de Benito Perojo (1924) et *Pedrucho* de Henri Vorins (1925).

les traces dans la presse nous permettent parfois de titrer certaines conclusions, il s'est avéré beaucoup plus facile de travailler avec les films dont nous disposons de copies complètes ou partielles. Même si quelques-unes de nos hypothèses puissent être analysées à travers des archives génétiques des films, comme des scénarios et des documents de préparation, l'analyse esthétique est indéniablement plus aboutie à travers les images du film lui-même<sup>76</sup>.

Après une vue d'ensemble, contrastée avec les sources disponibles, nous avons resserré encore notre corpus sur les films proposant une approche esthétique de l'Espagne relevant des inquiétudes esthétiques de la période.

Notre corpus d'étude est ainsi réduit aux titres suivants :

*La Fête espagnole* de Germaine Dulac et Louis Delluc (1919)

*El Dorado* de Marcel L'Herbier (1921)

*Soleil et ombre* de Musidora (1922)

*Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (1922)

*La Tierra de los toros* de Musidora (1924)

*La Galerie des monstres* de Jacque Catelain (1924)

*Carmen* de Jacques Feyder (1926)

*Le Criminel* d'Alexander Ryder (1926)

*La Femme et le Pantin* de Jacques de Baroncelli (1929)

*Danses espagnoles* de Germaine Dulac (1930)

*La Bodega* (Benito Perojo, 1930)

Nous tenons à souligner le fait que nous n'avons pas fait de différence entre les films pouvant être considérés comme « populaires » ou « cultes » durant la période. Comme l'affirme dans la même démarche méthodologique Michel Cadé, « chef d'œuvre, œuvre rare ou film grand public, lorsqu'il s'agit de réunir un corpus autour d'un sujet précis toute œuvre fait sens »<sup>77</sup>. C'est ainsi que nous considérons depuis la même perspective un film comme *El Dorado* de Marcel

---

<sup>76</sup> Après nos recherches nous identifions quelques titres qui selon les témoignages et la presse de la période auraient pu intégrer notre corpus d'analyse filmique : *Ramuntcho* (Jacques de Baroncelli, 1918), *L'Infante à la rose* (Henri Houry, 1921), *Militona, la tragedia de un torero* (Henri Vorins, 1922) et *Aux jardins de Murcie* (Mercanton et Hervil, 1923). Il s'agit de films qui, bien qu'ils ne soient pas désignés comme des chefs d'œuvres, sont signalés notamment par Louis Delluc et par Riccioto Canudo, au-delà de la presse généraliste de la période, pour leurs ambiances réussies ; ce qui nous fait regretter leur absence pour l'analyse esthétique. Dès que les sources disponibles nous l'ont permis, nous avons tout de même tâché de les intégrer aux analyse plus thématiques et narratives. Bien évidemment, l'absence d'images filmiques, ou tout simplement d'images, a empêché un traitement esthétique équivalent à celui porté sur le reste du corpus.

<sup>77</sup> Michel CADÉ, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, p. 34.

L'Herbier qui a rencontré un succès de public et de critique incontestable à l'époque et *La Tierra de los toros* de Musidora en 1924, un film très peu diffusé et dont les moyens de production et les attentes commerciales ne sont pas comparables à la production de Gaumont.

### **3. D'autres sources mobilisées : le rôle incontournable des archives**

La difficulté d'accès à certains films du corpus, que nous présumions depuis la conception du projet<sup>78</sup>, rattachait à notre travail une recherche en archives qui s'érigait comme un complément indispensable à notre objet d'étude, le but étant de pallier l'absence de certains films et de combler quelques-unes de ces hypothèses grâce à des détails de production ou à des écrits personnels

Le recours aux archives permet d'enraciner l'objet d'étude dans son contexte et de mieux étayer la démonstration historique. De surcroît, les documents révèlent la genèse des films, et offrent la possibilité d'élucider, dans certains cas, l'intérêt des auteurs pour l'Espagne.

La limitation au regard français imposée au choix des films a été maintenue pour les autres sources, notamment en ce qui concerne les critiques de films. Bien que l'approche espagnole des films français ait été d'abord considérée et qu'elle s'avérait très riche, l'analyse de ce regard a dû être exclu en raison des dimensions de la thèse.

#### **a) La presse**

La presse de l'époque est une source d'informations riche que nous avons utilisée tout au long de nos recherches. L'accès facilité par des sites de presse numérique comme Gallica en France ou la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional en Espagne en ce qui concerne la presse généraliste a été fécond. De même, la mise à disposition de numéros de revues cinématographiques numérisées par la Cinémathèque française à travers *Cinereferences*, et le *Repositòri Digital* de la Filmoteca de Catalunya, a également été décisive. Mises à part les sources disponibles en ligne, les fonds de presse physique conservés à la Cinémathèque française et à la Bibliothèque nationale de France nous ont permis l'accès aux revues et journaux qui n'ont pas fait l'objet d'un processus de digitalisation.

Grâce à ces lieux d'archives virtuels et physiques, nous avons réalisé un dépouillement de la presse exhaustif autour de trois centres d'intérêt principaux :

La confirmation de l'imaginaire espagnol dans l'offre culturelle et scénique de 1830 à 1930. Dans le but de réaliser un panorama culturel exhaustif, mais aussi avec l'objectif de comprendre les

---

<sup>78</sup> Nous avons pu le confirmer lors de la première recherche de master réalisée en 2011.



différents acteurs qui participaient à la montée d'une « mode espagnole » au sein de la société française, les informations obtenues par la presse généraliste de l'époque ont été riches et déterminantes. Grâce à la plateforme Gallica qui permet des recherches croisées dans leur fonds de journaux et de revues numérisées, nous avons pu réaliser un suivi de la présence de spectacles espagnols, danses, pièces de théâtre, bals thématiques ou *corridos* tout au long du siècle étudié<sup>79</sup>. C'est grâce à la recherche sur la presse de l'époque que nous avons confirmé un engouement croissant pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ce constat donnait une dimension culturelle et sociale décisive au phénomène étudié.

L'obtention d'informations sur les films, leurs tournages, leurs sorties, leur exhibition en salles et leurs auteurs. C'est au sein des journaux et revues spécialisés, comme le journal culturel *Comoedia* et la revue *Comoedia Illustrée*, que nous avons obtenu les informations les plus précises. De même, ils se sont avérés très riches pour le suivi de certains projets cinématographiques. Un dépouillement exhaustif des revues *Cinéa*, *CinémaMagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous*, *Filma*, *Cinéopse* et la *Gazette des beaux-arts* entre les années 1919 et 1930 a été mené sur les fonds physiques et numériques de la Cinémathèque française et sur les fonds physiques de la BnF. Cette recherche rigoureuse s'est avérée féconde tout en éclairant le corpus, le suivi des projets, des tournages et des cinéastes étudiés. Nous avons pu saisir un panorama cinématographique exhaustif encadrant notre période d'étude. Le rôle le plus décisif de ce parcours à travers la presse de l'époque a été de combler des lacunes de notre corpus. Les rapports, souvent très détaillés, nous ont donné des éclaircissements sur l'argument et des détails de mise en scène de certains films désormais disparus.

Des articles de presse sur le phénomène étudié. Le troisième axe selon lequel nous avons interrogé la presse de l'époque a été la recherche de preuves permettant de justifier l'engouement pour l'imaginaire espagnol du point de vue cinématographique. Les articles publiés par Ricciotto Canudo et Louis Delluc dans *Paris-Midi*, ainsi que les réflexions de Juan Arroy ou de Jean Tedesco ont été précieuses. Il s'agit de textes qui poussent la réflexion cinématographique vers des voies plus intellectualisées et qui parfois engagent l'imaginaire espagnol. De même, nous avons spécifiquement cherché des réactions liées à des thèmes mobilisés dans nos recherches comme la question d'un cinéma latin, la photogénie, le rythme, la danse, l'imaginaire espagnol, le primitivisme ou le travail plastique du paysage. Les articles publiés dans la période, bien que relativisés du point

---

<sup>79</sup> Les journaux et revues les plus sollicités ont été : *Comoedia*, *Comoedia Illustrée*, *Le journal amusant*, *Vogue Falbalas et franfeluches*, *le journal des modes présentes, passées et futures*, *L'écho de la mode*, *Paris-Midi*.

de vue historique par leur contemporanéité, ont soutenu nos fondements théoriques pour certains des propos avancés.

### **b) Les archives génétiques des films**

Afin de compléter l'analyse filmique et de combler les manques de certains films incomplets ou disparus, une enquête sur leur genèse a été réalisée dans les archives de la BnF et de la Cinémathèque française. Nous avons mené une recherche approfondie par film, par auteur et par société de production, ce qui nous a permis d'assurer une couverture rigoureuse de tous les films du corpus. Certains documents inédits, sur la genèse des films, des détails de décor, de costume ou des contrats de travail nous ont permis de confirmer et de contraster certaines de nos hypothèses avancées lors de l'analyse des films. Plus particulièrement, les scénarios sont devenus une source très importante afin d'élucider clairement les intentions des auteurs et la projection imaginaire que les cinéastes opèrent sur l'Espagne. Les informations contenues dans les archives du fonds de recherche historique de la Cinémathèque française ont été également précieuses.

### **c) Les archives personnelles**

Les fonds d'archives consultés correspondent parfois aux fonds des auteurs eux-mêmes, ce qui nous a parfois offert des surprises inattendues. C'est le cas d'une revue de tauromachie égarée dans les archives de Louis Delluc à la Cinémathèque française ou des correspondances amicales échangées entre les auteurs, conservées dans leurs fonds donnés plus tard aux archives de la BnF ou de la Cinémathèque française. Sans doute, la trouvaille la plus décisive aura-t-elle été le fonds privé de correspondance personnelle de Musidora conservé au sein de la famille de Musidora. L'accès à ce fonds inédit a été une source féconde pour restituer la genèse de son film *La Tierra de los toros*<sup>80</sup>, ainsi que pour saisir la relation de Musidora avec le pays et l'imaginaire espagnol. Enfin, ce fonds comporte également des photographies personnelles qui éclairent une facette méconnue de l'artiste pendant son périple sur les terres ibères.

---

<sup>80</sup> Voir Marién GOMEZ RODRIGUEZ, « Restitution d'une séance de *La Tierra de los toros* (1921/2017) », AFRHC, 2021 (à paraître) ; Marién GOMEZ RODRIGUEZ, « La tierra de los toros (1924) » publié dans *Musidora, pionnière et reine du cinéma (1916-1926)*, Cahiers Musidora n°3, mars 2019.

#### **d) Des mémoires personnelles et textes de cinéastes**

Enfin, les mémoires personnelles des auteurs ayant été publiés, les recueils de textes de la période et les compilations de textes théoriques de quelques-uns de nos cinéastes principaux<sup>81</sup> ont été également décisifs pour compléter l'analyse des films et les hypothèses dégagées par celle-ci.

Sans oublier notre ancrage dans les études cinématographiques et l'analyse des films, mais en portant une attention privilégiée au contexte social, culturel et professionnel qui détermine notre problématique, il s'est agi de confronter toutes ces sources aux analyses filmiques afin de déceler les symptômes modernes que nous identifions dans l'évocation de l'imaginaire espagnol par le cinéma français des années vingt.

Nous sommes conscients des risques méthodologiques que suppose une étude uniquement ancrée dans l'histoire culturelle. Le goût de l'archive et le souci du détail historique peut générer des dérives fécondes et d'autres plus problématiques dans le cadre d'un travail scientifique. Dès lors, nous nous sommes efforcés d'articuler tous les éléments filmiques, non-filmiques et bibliographiques afin de constituer un objet d'étude homogène et afin de nourrir notre problématique malgré la masse hétérogène d'objets convoqués.

### **V. Approche méthodologique**

Notre recherche s'intègre dans le cadre méthodologique de l'histoire des représentations, devenue une branche constituée de l'histoire culturelle. Apparue au début des années 1980, l'approche culturelle du cinéma est définie par Pascal Ory comme une « histoire sociale des représentations »<sup>82</sup> qui prend pour objet l'ensemble des représentations collectives propres à une société à un moment donné, appréhendées à travers les discours et les pratiques qui les génèrent.

---

<sup>81</sup> Ricciotto CANUDO, *L'Usine aux images*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1995, 382 p. ; Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1985, 349 p. ; Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II/1. Cinéma et Cie*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1986, 447 p. ; Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II/2. Le cinéma au quotidien*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahier du cinéma, 1990, 322 p. ; Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, 343 p. ; Germaine DULAC, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994, 225 p. ; Jacques de BARONCELLI, *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (Textes réunis et présentés par Bernard Bastide), Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996, p. 103

<sup>82</sup> Pascal ORY, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1987, n° 16, p. 67-82.

Inscrite dans cette approche, notre problématique s'appuie sur l'idée que les discours d'une société sont révélateurs d'enjeux sociétaux et idéologiques caractéristiques de la période. Ce positionnement nous fait adopter une méthodologie spécifique qui, en partant de l'analyse filmique de cette représentation, cherche à saisir ce qui relève du moment dans lequel il s'inscrit et qui justifie certains choix thématiques et formels. Nous nous intéresserons ainsi aux représentations cinématographiques elles-mêmes autant qu'au contexte social, culturel et à l'environnement cinématographique qui les accompagne.

Appliquée au domaine cinématographique, l'histoire culturelle du cinéma issue de cette approche préconise la rencontre de différents domaines d'études et d'analyses (la production et les techniques, la réception), rassemblant toutes les pratiques et les discours émanant de l'objet étudié. À la suite du Congrès de Brighton, pendant les années quatre-vingt, une « nouvelle histoire »<sup>83</sup> entraîne un renouvellement des bases théoriques de l'histoire du cinéma et met en évidence la nécessité de mobiliser de nouvelles approches d'étude. De nombreux travaux cherchent à donner une nouvelle visibilité à la période du cinéma muet tout en proposant une nouvelle méthodologie. Celle-ci repose sur de nouveaux instruments théoriques et sur la nécessité de faire dialoguer les sources filmiques avec d'autres sources et matériaux d'archives<sup>84</sup>.

En France, cette approche, en essor depuis les années deux-mille, a été dynamisée par les travaux de Christophe Gauthier sur la naissance de la cinéphilie<sup>85</sup>, ceux de Dimitri Vezyroglou sur le cinéma en France à la veille du parlant<sup>86</sup>, ceux de Martin Barnier sur le passage au parlant et l'histoire du son dans le cinéma des premiers temps<sup>87</sup> ou ceux de Laurent Véray sur le cinéma pendant la Première Guerre mondiale<sup>88</sup> et sur la période des années vingt. En Espagne, cette voie qui cherche à faire dialoguer l'objet filmique avec son entourage socio-culturel rassemble également les travaux de Roman Gubern, de Vicente Sanchez-Biosca ou de Vicente J. Benet dont l'ouvrage *El cine español, una historia cultural*, publié en 2012<sup>89</sup>.

---

<sup>83</sup> Théorisée par André GAUDREAULT, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.

<sup>84</sup> Voir Jacques AUMONT, André GAUDREAULT et Michel MARIE, *Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989 ; Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992. ; Francis LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Arles, Actes Sud, 1994 ; Jean-Jacques MEUSY, *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, Paris, AFRHC, 2017.

<sup>85</sup> Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC, 1999.

<sup>86</sup> Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant : un essai d'histoire culturelle*, CNRS, 2011.

<sup>87</sup> Martin BARNIER, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Cèfal, 2002, 255p.

<sup>88</sup> Laurent VÉRAY, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, AFRHC, 1995.

<sup>89</sup> Vicente J. BENET, *El Cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

Notre objet d'étude étant un imaginaire cinématographique qui est lui-même une représentation modulée par l'époque qui le produit, l'adhésion à ce courant méthodologique nous paraît fondamentale. De surcroît, notre problématique cherche à justifier l'appel à cet imaginaire comme conséquence d'un contexte artistique et social précis. La nécessité de comprendre le contexte dans lequel apparaît le phénomène afin de trouver des justifications sociales ou artistiques à notre problématique s'impose. Pour cette raison, la prise en compte d'une méthodologie qui croise l'analyse filmique avec le contexte culturel définit l'essence même de notre projet.

## 1. Une approche transdisciplinaire

La question de l'imaginaire espagnol, bien qu'approchée depuis les études cinématographiques, nous obligeait à parcourir son spectre qui traverse plusieurs disciplines artistiques et sociales. Dans la perspective de l'histoire culturelle, le maintien d'une approche transdisciplinaire pour l'analyse s'imposait afin de saisir toutes les nuances du sujet, même si notre analyse part initialement des analyses cinématographiques. La transdisciplinarité du sujet impliquant différentes sources et objets d'étude complétant les films nous a amené à mobiliser des démarches propres aux champs de la sémiologie, pour l'analyse cinématographique, mais aussi de la psychanalyse, de la sociologie, de l'histoire de l'art ou de l'histoire culturelle afin de mettre à jour les représentations et les valeurs qui s'y expriment.

L'approche croisée des disciplines a été le parti pris le plus stimulant de notre recherche. Nonobstant, cela a engendré une complexité méthodologique évidente que nous avons tâché de maîtriser à travers une démarche en plusieurs étapes.

Reprendre l'imaginaire espagnol qui avait cours dans la France des années vingt obligeait, du moins du point de vue de la recherche, à retracer la constitution de cet imaginaire, qui remonte au début du XIX<sup>e</sup> siècle, après les guerres napoléoniennes, et qui se fige après 1830 avec l'essor du romantisme. Dans un premier temps, des études générales sur la formation de l'imaginaire espagnol en France pendant les XIX<sup>e</sup> siècle, comme les travaux de Léon François Hoffman<sup>90</sup> et Denise Bonnafoux<sup>91</sup>, ont été décisives. Les apports des historiens espagnols comme Xavier Andreu

---

<sup>90</sup> Léon François HOFFMANN, *Romantisme Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Publication du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, Presses Universitaires de France, 1961, 202 p.

<sup>91</sup> Denise BONNAFOUX, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, 463 p.

Mirailles<sup>92</sup>, de Ferran Archilés<sup>93</sup> ou de Miguel Cabañas Bravo<sup>94</sup> ont été également importants pour nos recherches.

Le succès des premiers voyages romantiques en Espagne manifestés à travers la littérature et très tôt accompagnés d'une représentation visuelle à travers des gravures et des peintures, ne tardera pas à irradier la scène culturelle parisienne. La littérature, la peinture, la sculpture, le théâtre, la musique et la danse sont touchés par l'engouement français pour l'imaginaire espagnol. Ce constat nous invitait à une recherche transversale afin de saisir l'imaginaire artistique qui impactera la génération de cinéastes des années vingt.

Cette première étape de la recherche étendue sur plusieurs disciplines artistiques et fondée sur des sources diverses, notamment bibliographiques, nous a permis de retracer l'évolution artistique de l'imaginaire espagnol et la façon dont il a été façonné en France du début du XIX<sup>e</sup> siècle au début des années trente. Elle nous a également permis de confirmer les mutations que l'imaginaire espagnol, malgré sa fixation sous des formes, motifs et figures de plus en plus stéréotypés, a rencontrées dans d'autres disciplines artistiques. Dans ce sens, nous avons pu confirmer une première évolution majeure qui est proposée par Maurice Barrès dans le domaine de la littérature. Grâce à son style poétique personnel déployé dans *Du sang, de la volupté et de la mort* (1898), l'écrivain français réussit à faire évoluer l'approche descriptive-touristique qui dominait les approches romantiques précédentes, apparues dans le sillage du *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier. Une évolution qui trouve un écho direct avec l'approche renouvelée qu'offriront les cinéastes des années vingt vis-à-vis des premiers portraits de l'Espagne offerts par les pionniers.

L'approche transdisciplinaire obligeait à survoler également les approches parallèles à l'imaginaire espagnol réalisées depuis le champ de la sociologie, de l'ethnologie et de l'hispanisme. L'essor des premiers essais sociologiques qui, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'interrogent sur la race et le peuple espagnol en marge de la visée artistique, nous ont permis de trouver un contre-point à l'image folklorique de l'Espagne proposée par les spectacles à succès et les arts plastiques. Les essais

---

<sup>92</sup> ANDREU MIRALLES (Xavier), *El descubrimiento de España, Mito romántico e Identidad Nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016, 396 p.

<sup>93</sup> ARCHILES (Ferran), “¿Materia de España? Imaginarios nacionales y persistencia del estereotipo español en la cultura francesa (1898 – 1936)”, *Amnis* [en ligne], 2018, Publié le 10 mars 2018, consulté le 16 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/amnis/3265>; DOI: 10.4000/amnis.3265

<sup>94</sup> CABAÑAS BRAVO (Miguel), RINCÓN GARCÍA (Wifredo) (Eds.), *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX* (XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 14-16 de septiembre de 2016), Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2017, 513 p.

à visée anthropologique et sociologique réalisés par Martinenche<sup>95</sup>, Maurice Legendre<sup>96</sup> ou Élie Faure<sup>97</sup> offrent un contrepoint direct à l'image dominante.

Enfin, une recherche poussée sur la période étudiée, à travers des sources bibliographiques et d'autres sources imprimées, nous a permis de saisir un contexte culturel et cinématographique qui a joué un rôle fondamental dans notre problématique. Les travaux sur la période de Richard Abel, Pierre Lherminier<sup>98</sup>, François Albera et Jean A. Gili<sup>99</sup>, Laurent Véray, Christophe Gauthier ou Laurent Guido<sup>100</sup> ont été fondamentaux. Ont été également décisives les monographies<sup>101</sup> et anthologies des auteurs concernés.

La prise en compte d'un contexte culturel, artistique et social à travers plusieurs sources, une vaste bibliographie, préconisant une approche transdisciplinaire, nous a permis de mettre en place un outillage précieux afin d'affronter l'analyse de notre objet d'étude principal : la représentation cinématographique de l'Espagne dans le cinéma des années vingt.

## 2. Le rôle des archives

Comme nous l'avons précisé, l'approche du contexte culturel et cinématographique des années vingt, ainsi que le parcours de ses auteurs les plus importants, a été enrichie grâce à une enquête élargie sur les archives. Cette démarche nous a permis de mener une analyse des films plus complète et approfondie. Une deuxième partie décisive de notre recherche s'est ainsi consacrée au dépouillement des sources complétant le corpus que nous avons détaillé précédemment. Cette

---

<sup>95</sup> Ernest MARTINENCHE, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922, 256 p.

<sup>96</sup> Maurice LEGENDRE, *Portrait de l'Espagne*, Paris, Édition de la revue des jeunes, 1923, 304 p. et Maurice LEGENDRE, *Las Jurdas, Étude de géographie humaine*, Paris, E. de Boccard, 1927, 512 p.

<sup>97</sup> Elie FAURE, *Découverte de l'archipel*, Paris, Le Livre de Poche, 1975, 405 p. (Recueil des textes datant de 1928, 1929, 1930 et 1931).

<sup>98</sup> Pierre LHERMINIER, *Annales du cinéma français : les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, 1136 p.

<sup>99</sup> François ALBERA et Jean A. GILI (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, AFRHC/1895, n°33, juin 2001.

<sup>100</sup> Laurent GUIDO, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot, 2007, 544 p.

<sup>101</sup> Jean A. GILI, Michel MARIE, *Jacques Feyder*, Paris, 1998, 255 p. ; Bernard BASTIDE et François DE LA BRETÈQUE, (dir.), *Jacques de Baroncelli*, Lassay-les-Châteaux, Association Française sur l'Histoire du Cinéma/Les mistons productions, 2007, 271 p. ; Alain CAROU et Laurent LE FORESTIER (dir.), *Louis Feuillade, retour aux sources : correspondance et archives*, Paris, AFRHC/1895, 2007, 316 p. ; Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier : L'art du cinéma*, Paris, AFRHC/1895, 2008, 414 p. ; Tami WILLIAMS, Laurent VERAY, *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, Paris, AFRHC/1895, 2006, 263 p. ; Patrick CAZALS, *Musidora, La dixième muse*, Nancy, Henri Veyrier, 1978, 225 p. ; Roman GUBERN, *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*, Filmoteca española, Instituto de cinematografía y de las Artes Visuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, 487 p.

démarche nous a permis de confirmer les projections personnelles des auteurs ainsi que l'intégration du phénomène dans un contexte cinématographique plus large. De manière générale nous nous sommes efforcés de confronter la représentation filmique à des faits plus objectifs qui tâchent de rendre plus intelligible la signification et la portée du discours proposé.

Malheureusement, la disponibilité de ces archives n'est pas la même pour tous les films, ce qui rend inégale la profondeur des analyses. Ainsi, le riche fonds L'Herbier, disponible à la BnF, nous a fourni de précieuses informations pour notre argumentation. Il en a été de même avec les fonds Louis Delluc, Musidora ou Albatros de la Cinémathèque française. L'absence d'archives concernant les films *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli ou *Le Criminel* d'Alexander Ryder, nous contraint à une approche plus limitée, bien que ces films soient tout aussi importants. Malgré notre méthodologie prenant les archives comme objet d'étude autant que les films, l'inégalité d'archives génétiques disponibles pour chaque projet de film nous a obligé à favoriser l'analyse filmique.

### 3. L'analyse filmique

Notre recherche étant inscrite au sein des études cinématographiques, notre objet d'étude principal s'appuyant sur des films, nous nous concentrerons davantage sur l'analyse de la représentation à travers la mise en scène et l'énonciation. Nous adhérons ainsi à la position de François de la Brèteque qui assure que « faire l'histoire des représentations c'est aussi faire celles des *formes cinématographiques* qui les assument »<sup>102</sup>.

Ainsi, une fois le contexte culturel maîtrisé, l'analyse filmique a pu se déployer. Au vu de la complexité de notre corpus, comme exposé précédemment, nous élargissons l'adjectif « filmique » à toutes les sources disponibles actuellement en relation avec les titres sélectionnés pour notre corpus.

La méthodologie pour l'analyse de la représentation véhiculée par les films est fondée sur une approche sémiologique et iconographique. S'agissant de la représentation visuelle, cette approche s'avère incontournable et nécessaire. L'analyse visuelle nous sert à mettre en évidence les reprises iconographiques de l'imaginaire espagnol figé dans l'imaginaire collectif et renouvelé par les recherches cinématographiques des années vingt. De même, elle nous permettra également de remarquer les ruptures, les mutations et les évolutions qui, dans certains cas, servent d'exemple à

---

<sup>102</sup> François Amy de la BRETÈQUE, *op. cit.*, p. 16 [c'est l'auteur qui souligne].



notre hypothèse comprenant l'imaginaire espagnol comme stimulateur de formes modernes pour le cinéma. L'analyse filmique appliquée aux films est éclairée par des ouvrages fondateurs comme ceux de Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala, Marc Vernet<sup>103</sup> ou Raymond Bellour<sup>104</sup> qui dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix concrétisent une nouvelle méthodologie d'analyse de l'image.

Afin d'articuler l'analyse thématique et croisée entre plusieurs films, notre méthode s'appuie notamment sur les approches proposées par Michel Cadé<sup>105</sup>, François De la Bretèque<sup>106</sup>, et Emmanuelle Plasseraud<sup>107</sup> qui éclairent une méthode d'analyse esthétique d'un imaginaire cinématographique enracinée dans des questions sémiologiques et iconographiques, sans oublier le rattachement culturel et historique de l'œuvre à son contexte de production.

Inspirée par ces approches, on ne trouvera pas dans cette thèse une analyse systématique de l'imaginaire espagnol cinématographique, comme cela pourrait être le cas dans une approche relevant du champ de la sémiologie. Nous avons opté pour cette approche en étant confrontés à l'évidence que le stéréotype mobilisé, ses motifs et figures dominantes (à savoir, la danseuse et ses danses, le *torero* et la *corrida*, les gitanes, les castagnettes, les guitares et les éventails), est perpétué dans les années vingt. Il s'agira de voir la façon dont il est approché et renouvelé selon les besoins esthétiques et artistiques modernes.

Sans pour autant proposer un compte rendu exhaustif des motifs, figures et passages qui conforment l'imaginaire espagnol, l'analyse iconographique et l'identification de motifs et de passages récurrents au sein de la représentation de l'imaginaire espagnol traversent l'analyse filmique tout au long de notre exposé. Nous réalisons des analyses concrètes et des comparaisons iconographiques et thématiques avec les mythes fondateurs, qui sont au cœur de nos

---

<sup>103</sup> Voir Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, *Esthétique du film* (3e édition), Lassay-les-Châteaux, Armand Colin Cinéma, 2012 (1ere édition Nathan : 1983), 244 p. ; Jacques AUMONT, Michel MARIE, *L'analyse des films*, Lassay-les-Châteaux, Armand Colin Cinéma, 2004 (1ere édition : 1988), 234 p. ; Jacques AUMONT, *Le cinéma et la mise en scène*, Lassay-les-Châteaux, Armand Colin Cinéma, 2006, 188 p.

<sup>104</sup> Raymond BELLOUR, *L'analyse du film*, France, Calman-lévy, 1995, 317 p.

<sup>105</sup> Michel CADÉ, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, 270 p.

<sup>106</sup> François Amy de la BRETÈQUE, *op.cit.*, ; François Amy de la BRETÈQUE, « Le regard du cinéma sur le Moyen Âge » dans LE GOFF, Jacques et LOBRICHON, Guy, *Les moyen âge aujourd'hui, Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Actes de la Rencontre de Cerisy-la-salle (juillet 1991), Paris, Le Léopard d'Or, 1997, 283-301 pp.

<sup>107</sup> Emmanuelle PLASSERAUD, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 271 p.

démonstrations. C'est à cette occasion que nous mobilisons certains termes relevant de l'analyse linguistique proposés par De la Bretèque<sup>108</sup> qui nous aident à enrichir notre analyse.

#### **4. Prise en compte d'une évolution technique**

Le phénomène étudié traverse des auteurs se réclamant de mouvements esthétiques différents et des films distincts temporellement entre lesquels les techniques ont évolué de façon manifeste. De ce fait, en ce qui concerne certaines questions techniques, il est difficile de rapprocher un film tel que *La Fête espagnole* de Germaine Dulac en 1919 de *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli en 1929.

Pourtant, nous tenons à relever les intentions renouvelantes et considérées comme « modernes » des films dans leur contexte de production. Ce qui est étonnant, comme nous le verrons par la suite, c'est la modernité annoncée par des cinéastes comme Louis Delluc en 1919 ou Marcel L'Herbier en 1921. Ces cinéastes réalisent des projets qui, non seulement deviennent des paradigmes modernes de la période, mais qui ne souffrent pas de la comparés avec des films dont la technique s'avère supérieure, comme par exemple le film de Baroncelli en 1929 ou *La Bodega* de Benito Perojo en 1930.

#### **5. Une approche thématique**

Notre étude cherche à comprendre les raisons de l'engouement cinématographique pour l'imaginaire espagnol dans une période concrète. Notre problématique portant sur le fait que les cinéastes trouvent dans l'imaginaire espagnol un stimulus pour mettre en place une modernité esthétique cinématographique, la représentation offerte par les films et les ambitions des cinéastes sont notre objet d'étude principal.

Afin de structurer notre étude, une articulation thématique du sujet a été privilégiée. En nous intéressant à l'analyse de la représentation, l'approche thématique nous permet de relever les continuités, les mutations et les ruptures qui sont proposées au sein de celle-ci. Comme le signale Michel Cadé, « on cherchera les éléments récurrents qui contribuent à construire une représentation comme ceux qui, à un moment donné, paraissent en rupture avec ce qui jusqu'à ce point était

---

<sup>108</sup> L'approche de François de la Bretèque est également traversée par l'approche sémiologique du cinéma apparue à partir des années soixante après les travaux fondateurs de Jean Mitry, Christian Metz ou Roland Barthes. Ces auteurs envisagent la mise en place d'une méthodologie d'analyse empruntant des outils à la linguistique afin de doter l'art cinématographique d'une méthodologie sémiologique spécifique et théorisée.

montré, et en marquant l'évolution »<sup>109</sup>. Ce n'est qu'en croisant les films que nous pourrions déceler ce qui revient à la créativité des auteurs et ce qui peut dériver du contexte dans lequel ils s'inscrivent.

Une fois le corpus constitué, nous avons identifié les différents axes d'intérêt qui le traversent d'une façon générale, et que nous considérons en lien avec une certaine idée de modernité cinématographique dans la période concernée. Ceux-ci sont, d'après nous, l'« archaïsme », la « sensualité », la « fête », l'« excès » et le « mélodrame », du point de vue thématique, et la « plastique » de la couleur locale et le « rythme », du point de vue esthétique.

Leur approche à travers différents axes d'étude ne les rend pas pour autant indépendants les uns des autres. Traversant un même imaginaire, les lignes directrices que nous avons identifiées afin d'organiser notre texte, et qui structurent les différents chapitres, se trouvent souvent croisées ou se nourrissent des mêmes principes conceptuels. De même, certains motifs de l'imaginaire espagnol, comme la danse ou la *corrida*, apparaissent appréhendés à plusieurs reprises depuis différentes perspectives d'analyse. Bien évidemment, ces thématiques traversent la plupart des films étudiés, ce qui nous mènera à les solliciter à plusieurs occasions.

## **VI. Reprise de la problématique et plan de la thèse**

Notre problématique vise à l'étude de l'imaginaire espagnol en tant que stimulus créatif pour la cinématographie française des années vingt. Tout en restant un territoire exotique et fantasmé par l'imaginaire collectif, les cinéastes les plus décisifs de la décennie y trouvent la possibilité d'évoquer des thématiques liées à certaines des préoccupations artistiques modernes qui ébranlent la période. De même, cet imaginaire stimule des démarches formelles et plastiques avec lesquelles le cinéma français tente de moderniser son esthétique au cours de la période. Tout en nous intéressant au contexte qui l'accompagne, il s'agira de comprendre comment l'imaginaire espagnol est abordé par les cinéastes comme une matière dramatique, plastique et rythmique capable de catalyser la recherche d'une esthétique cinématographique moderne pendant les années vingt.

Pour développer nos idées, nous avons structuré la thèse en trois parties principales qui s'intègrent dans la logique de notre méthodologie d'analyse.

---

<sup>109</sup> Michel CADÉ, *op. cit.*, p. 30.

La première partie propose une analyse de l'attraction pour l'imaginaire espagnol au sein de la production française des années vingt. Le *premier chapitre* vise à comprendre la relation que le cinéma a entretenue avec l'imaginaire espagnol depuis sa naissance, pour mieux interroger ensuite l'attrait des cinéastes français des années vingt pour l'Espagne. Ce parcours nous permet de confronter la représentation dans les années vingt avec ce qui était proposé avant la guerre. De même, ce premier chapitre est l'occasion de présenter le corpus des films qui intègrent l'imaginaire espagnol et de le replacer dans le contexte plus large de la production cinématographique des années vingt. Nous allons nous consacrer ensuite au groupe de cinéastes qui, après la guerre, dynamise la production cinématographique en France. Le *deuxième chapitre* s'intéresse ainsi à cette génération de cinéastes hantée par l'Espagne. Le but est de comprendre le contexte social et cinématographique qui pourrait favoriser cet engouement. Enfin, nous trouvons nécessaire de voir d'une façon plus concrète les intérêts et la relation personnelle de chaque cinéaste avec l'Espagne ; ce qui justifie l'approche mise en image dans les films.

Cette première partie nous permettra de proposer le cadre socioculturel, cinématographique et personnel dans lequel s'intègre l'analyse des films qui suivra. Elle nous permettra de lancer les hypothèses qui justifient l'approche de l'imaginaire espagnol au sein des préoccupations cinématographiques de l'époque et qui sont traversées, également, par les enjeux de modernisation cinématographique entrepris au sein de celle-ci. Nous obtiendrons ainsi une vue d'ensemble du phénomène étudié de façon générale pendant toute la période muette, mais aussi de façon approfondie pendant la décennie des années vingt.

Ensuite, nous allons nous plonger dans l'étude des films du corpus selon une perspective thématique et dramatique. Afin de structurer la deuxième partie, nous nous sommes appuyés sur la vision que Maurice Barrès projette sur l'Espagne comme étant une terre de *sang*, de *volupté* et de *mort*. Sa vision nous permet de développer deux idées principales. D'un côté, il nous permet de rappeler que l'héritage de l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle module encore son évocation cinématographique au cours des années vingt. De l'autre, ce choix nous permet de relever l'importance concrète que Maurice Barrès, et son ouvrage *Du sang, de la volupté et de la mort*, de 1898, jouent sur la modulation de l'imaginaire espagnol en France, et notamment sur celui de la génération des cinéastes français. L'empreinte de Barrès sur l'imaginaire de cette génération tient sans doute au fait qu'il réussit dans son ouvrage à donner une forme esthétique et poétique nouvelle au mythe romantique. Les lignes esthétiques qu'il propose marquent un tournant décisif qui leur permet d'avoir encore un impact évident sur les créations des années vingt. Une de nos hypothèses est que les cinéastes des années vingt réalisent une opération similaire sur l'imaginaire

cinématographique d'avant-guerre. L'utilisation de l'auteur post-romantique pour structurer thématiquement nos idées nous paraît très attrayante.

De surcroît, les trois idées projetées sur l'Espagne par Barrès coïncident avec les trois axes thématiques que nous avons identifiés pour organiser l'interaction entre l'imaginaire espagnol et la modernité cinématographique. Le *troisième chapitre* de la thèse, penche ainsi vers la notion de l'archaïsme (le *sang*) identifié dans l'imaginaire espagnol et qui permet de connecter avec une ancienneté primitive stimulante pour la modernité technique nord-européenne. Le *quatrième chapitre*, s'intéresse à la fête espagnole et à sa volupté, une thématique qui nous permet d'évoquer des thèmes attrayants pour la modernité artistique du moment tels que l'excès et la sensualité. Le *cinquième chapitre*, dans une optique plus cinématographique, s'intéresse à l'Espagne en tant que terre passionnelle offrant un territoire optimal pour le mélodrame, genre qui semble attirer le plus la cinématographie française des années vingt.

Nous allons nous intéresser dans la troisième partie aux recherches formelles, à la fois plastiques et rythmiques, qui traversent l'imaginaire espagnol, ou, pour le dire autrement, qui sont inspirées par celui-ci. La troisième partie s'intéressant aux formes modernes stimulées par l'imaginaire espagnol s'inspire davantage des notions au cœur de la théorie cinématographique des années vingt, qui modulent la recherche d'une nouvelle esthétique en même temps qu'elles concrétisent la spécificité de son expression artistique : la plastique de l'image, son mouvement et son rythme. Cette double approche structure notre troisième partie.

Le *sixième chapitre* est consacré à l'analyse de la plasticité de l'Espagne du point de vue de l'image cinématographique. Elle s'interroge sur les possibilités visuelles et plastiques que les cinéastes trouvent en Espagne et à travers lesquelles nous sentons jaillir les enjeux esthétiques pointant vers la modernité. Inspirés par la couleur locale de l'Espagne, le travail de la lumière et le recours au tournage sur place leur permettent de développer une plastique très particulière. Au sein de ce travail plastique sur l'Espagne, la figure de Marcel L'Herbier se révèle emblématique : le cinéaste réussit à condenser du point de vue plastique l'âme du pays et à en faire une vraie matière avec laquelle il module une esthétique typiquement espagnole.

Pour achever le spectre de l'inspiration espagnole en ce qui concerne les nouvelles formes cinématographiques, le *septième et dernier chapitre* s'intéresse au mouvement et au rythme. Le montage étant la spécificité de l'art cinématographique (autant que l'image elle-même) sa maîtrise permet une évolution incontournable pour son langage artistique. Il permet également de pénétrer le langage cinématographique de la notion moderne du rythme, très en vogue à l'époque. Il s'agira de voir comment certains passages suggérés, voire obligés, par l'imaginaire espagnol, comme la *corrida*,

la fête et les danses, deviennent des espaces de liberté et de création pour les cinéastes, notamment en matière de montage et du rythme des images : sans doute la spécificité la plus séduisante pour les cinéastes en quête de modernité.

Cette troisième partie veut montrer comment à travers ce travail formel inspiré par l'Espagne, les cinéastes découvrent une « âme » qui devient énergie créatrice et stimulante pour la nouvelle esthétique du cinéma français des années vingt.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**LE RÊVE DE L'ESPAGNE**





« L'Espagne est sans contredit le pays le plus photogénique du monde, si l'on le juge par le grand nombre de films qui s'inspirent de ses coutumes et de ses sites pittoresques. On conçoit qu'une nation possédant un passé si riche en souvenirs historiques et artistiques, fournisse des sujets aux réalisateurs cinématographiques, puisque déjà romanciers, poètes, peintres et musiciens ont puisé largement leur inspiration dans la vie espagnole »

(Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole » dans *Mon Ciné*, 28 juillet 1927)

Fantasme éternel pour l'imaginaire artistique français, source d'inspiration inépuisable depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, après la Première Guerre mondiale, la cinématographie française manifeste un engouement pour l'Espagne à travers une présence accrue de l'univers hispanique dans les films de la période.

Cette partie est consacrée à la compréhension du contexte cinématographique et culturel dans lequel s'intègre notre analyse. L'analyse du contexte, au-delà de nous présenter le phénomène, nous permet d'éclairer les raisons de cette attraction cinématographique pour l'Espagne dans le cinéma des années vingt.

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à la relation qui s'est tissée entre le cinéma et l'imaginaire espagnol tout au long des trois décennies de la période muette du cinéma. Notre étude se concentrant sur la dernière de ces décennies, proposant un changement en ce qui concerne les précédentes : un parcours de la totalité de la période s'avérerait donc nécessaire. Cette exploration des premiers contacts entre le cinéma et l'imaginaire espagnol s'intéressera surtout à la façon dont le dispositif cinématographique a approché le pays Ibère. Nous nous intéressons à la

représentation du pays offerte par le cinéma depuis ses débuts, afin de mettre en évidence les changements opérés dans les années vingt. Car l'attraction cinématographique pour l'univers hispanique naît avec le cinéma et évolue avec lui. Nous tenons à intégrer le phénomène étudié dans le contexte plus large de la période cinématographique muette afin de mettre en évidence la particularité de la période choisie.

Une fois cette évolution confirmée, nous nous plongerons dans la période et la génération qui nous occupe. La particularité de la période étudiée est qu'elle est dynamisée par un groupe de cinéastes dont l'ambition de renouvellement esthétique du cinéma s'avère une entreprise générationnelle répandue à travers plusieurs cinéastes et styles. Ce qui nous a le plus interpellés est le constat que nombre de ces cinéastes se rapprochent de l'Espagne pour la réalisation de leurs films. Une « veine hispanique » émerge ainsi au sein de la reconstruction nationale et cinématographique dans la France de l'après Première Guerre mondiale, qui stimule le développement d'une esthétique cinématographique nouvelle en phase avec la recherche de modernité.

Face à ce constat, avant de rentrer dans l'analyse thématique et esthétique des films qui nous permettent de mettre en lumière notre problématique, nous trouvons indispensable de comprendre le contexte cinématographique, social et culturel dans lequel ils s'intègrent et dont ils sont issus. Ceci nous permettra d'esquisser de possibles raisons de cet engouement généralisé. Nous pourrions également voir les tendances cinématographiques qui accompagnent l'émergence de l'Espagne comme sujet récurrent de la production française. Enfin, une fois l'attirance pour l'Espagne analysée au sein de la génération de cinéastes de cette période ainsi qu'au sein des tendances cinématographiques qui traversent la décennie, nous nous intéresserons aux cinéastes eux-mêmes. Car nous découvrons que l'attirance de l'Espagne répond souvent à une passion personnelle des cinéastes qui doit être prise en compte pour l'analyse des films. Nous pourrions ainsi comprendre les intérêts personnels et artistiques de chaque cinéaste lors de leur évocation de l'Espagne, ainsi que la projection qu'ils y opèrent. Par ce passage, nous prendrons une connaissance individualisée des projets les plus importants de la période conformant notre corpus. Nous pourrions ainsi, par la suite, aborder l'analyse généralisée des films, le but étant d'élucider les thématiques et formes que l'imaginaire de l'Espagne inspire à la génération de cinéastes des années vingt pour la mise en place d'une nouvelle esthétique cinématographique moderne.

## CHAPITRE 1.

### Le cinéma français rencontre l'Espagne

« L'Andalousie est le sol de l'hospitalité. Du dernier berger au plus absolu des aristocrates, tous ont le même faste dans l'accueil au visiteur. Et voilà pourquoi, une fois de plus, l'hôte revient enchanté, enthousiasmé, de ce pays de lumière et de tradition. Cet hôte était le cinéma français »

(Louis Delluc, 1921)<sup>110</sup>

L'intérêt pour l'Espagne et le succès de l'imaginaire espagnol au sein de la culture populaire française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle accompagnent la naissance du dispositif révolutionnant le début du XX<sup>e</sup> siècle : le cinéma.

Celui-ci bénéficie immédiatement d'une popularité très importante et conquiert une place grandissante dans les lieux de divertissement en pleine effervescence avec l'arrivée du XX<sup>e</sup> siècle et sa modernité bouillonnante. Fêtes foraines, cirques, cafés-concerts, music-halls ou cabarets hébergent le cinéma durant ses premières années de vie. Son intégration au sein de cette culture du spectacle populaire naissante influence fortement la production cinématographique, qui tend à en reprendre les codes, tendances et phénomènes à succès. L'objectif étant d'attirer un public le plus large possible, de capter son attention (et de rencontrer un succès économique), au sein d'une offre très vaste et hétéroclite, la logique de l'« attraction »<sup>111</sup> s'impose. Les dynamiques propres aux spectacles de variétés, basés sur des pièces courtes, très visuelles, attrayantes et divertissantes sont assimilées par le nouveau médium.

---

<sup>110</sup> Louis DELLUC, « L'infante à la rose », *Paris-Midi*, 20 septembre 1921, repris dans *Écrits cinématographiques II/2, Le Cinéma au quotidien*, Paris, La Cinémathèque Française et Éditions de l'Étoile/cahiers du cinéma, 1990, p. 252.

<sup>111</sup> Voir André GAUDREAU, *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions, 2008.

L'imaginaire espagnol, riche en sujets et en mouvements pittoresques susceptibles de divertir les premiers spectateurs cinématographiques, a tôt fait de trouver sa place dans l'univers créé par la nouvelle invention. Même avant la naissance officielle du cinématographe, le 28 décembre 1895, l'image en mouvement est déjà attirée par l'exotisme des danses espagnoles. Les danses de la danseuse espagnole Carmencita sont au cœur d'un des premiers enregistrements du Kinétoscope d'Edison. Cette vue animée<sup>112</sup>, réalisée par Dickson et tournée le 16 octobre 1894 au sein du studio Black Maria d'Edison<sup>113</sup>, non seulement démontre l'intérêt et l'attraction pour l'Espagne dans la culture populaire américaine du moment, mais elle annonce une rencontre riche et fructueuse entre les danses espagnoles et l'image en mouvement. De la même manière qu'il avait investi la société moderne du spectacle, l'imaginaire espagnol figure naturellement parmi les motifs proposés par le premier cinéma. Cette rencontre, bien que probablement anecdotique au départ, donne lieu à l'un des binômes artistiques les plus riches, et sera décisive à la fois pour l'histoire du cinéma, et pour la représentation de l'Espagne dans les arts.

La vision cinématographique de l'Espagne implique un nouveau volet dans l'histoire de sa représentation en France. D'un côté, le cinéma offrira un nouveau regard sur l'imaginaire espagnol pour des raisons d'ontologie de l'image, enfin enregistrée et reproduite mécaniquement et en mouvement. D'un autre côté, il permettra de capturer quelques-unes de ses traditions folkloriques à travers une expression esthétique inouïe tout en exploitant son potentiel plastique et rythmique. Une approche esthétique qui se mêlera à la recherche esthétique du cinéma lui-même et qui culminera pendant les années vingt.

Ce premier chapitre traite de la présence de l'Espagne dans le cinéma français depuis sa naissance jusqu'aux années vingt. Nous serons notamment attentifs au regard fluctuant projeté par la société française sur l'Espagne, ainsi qu'à l'image véhiculée en France par le cinéma. Ce parcours illustrera la nature et l'évolution de l'image cinématographique de l'Espagne pendant la période muette, et nous permettra de saisir le contexte dans lequel ont lieu les changements décisifs proposés au cours des années vingt.

---

<sup>112</sup> Intitulé *Carmencita*, ce film est visible sur le site internet de la Library of Congress : <https://www.loc.gov/item/00694116/>

<sup>113</sup> Jose Maria CLAVER ESTEBAN, *Esterotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Fundación Publica Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 30.

## 1.1 Les premières vues cinématographiques de l'Espagne : À la recherche de l'Espagne rêvée

La présentation du cinématographe le 28 décembre 1895 implique tout d'abord une révolution technique qui s'avèrera, très vite, une révolution artistique. Le cinéma s'offre à la société française du tournant du siècle comme un dispositif « moderne », dans l'air du temps, et, par essence, fondé sur la mécanique, le mouvement et le temps. Cette modernité est également bâtie sur le fait qu'elle entraîne une nouvelle approche du monde de la part du spectateur : une appropriation du réel par l'image en mouvement.

Les pionniers du cinématographe expérimentent le nouvel appareil tout en tâchant de saisir la réalité afin de la restituer au public. Sans être encore conscients du pouvoir artistique de la nouvelle invention et de sa future transcendance sociale, ils cherchent avant tout à exploiter la nouveauté technique de l'enregistrement du mouvement ainsi qu'à attirer l'attention du public. Dans cette démarche, l'influence de l'imaginaire figé dans la société du moment est très vite perceptible. Comme nous l'avons exposé dans l'introduction, les images migrent d'un média vers un autre tout en prolongeant des codes et des stéréotypes. Dans les premières années de vie du cinéma, les premiers opérateurs ont une approche esthétique très intuitive envers la nouvelle expression visuelle et ils s'inspirent des codes de représentation des arts visuels les plus proches, à savoir la peinture et la photographie. Cette transposition des images, la migration telle que la conçoit Jacques Aumont, est évidente dans les premières compositions de vues cinématographiques, et est également perceptible dans les sujets traités. C'est par cette migration que l'imaginaire visuel de l'Espagne est immédiatement perpétué selon le stéréotype dominant au sein du cinéma.

Les premiers regards portés par des opérateurs étrangers sur l'Espagne sont ainsi prédéterminés par une approche romantique, tant du point de vue thématique qu'esthétique, fondée sur une vision stéréotypée et folklorique fixée par les arts plastiques et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. La *corrida*, les gitanes, les danses, Carmen et ses types bien marqués ainsi que l'héritage musulman étant au cœur de ce mythe romantique espagnol, ils deviennent la feuille de route des premiers itinéraires cinématographiques. « Le même soir partirons-nous pour Séville espérant y retrouver la "Carmen" idéale »<sup>114</sup> songe Alice Guy lors de son premier voyage en Espagne en 1905. La réalisatrice est un exemple flagrant de cette recherche du stéréotype espagnol. Dans ses

---

<sup>114</sup> Alice GUY, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Paris, Denoël / Gonthier, 1976, p. 94.

mémoires, nous constatons sa déception face à l'évidence d'un pays moderne ou, du moins, en phase de modernisation<sup>115</sup>.

Nous pouvons ainsi voir, dans l'attitude de ces premiers opérateurs, une approche similaire à celle des voyageurs romantiques, qui arrivaient en Espagne à la poursuite d'idées préconçues, tirées de la littérature, de la peinture et de la musique romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. L'historien Angel Quintana apporte des nuances quant aux gestes cinématographiques des premiers opérateurs, qui peuvent selon lui suivre le regard propre à l'*explorateur*, le *voyageur* ou le *touriste*<sup>116</sup>. Dans notre cas, nous reconnaissons celui du *voyageur* qui explore ce qui a été découvert et configuré par la littérature et l'histoire. De plus, s'ils ne rencontrent pas d'emblée cette image stéréotypée, les premiers opérateurs s'efforcent de la rechercher afin de vivre une expérience « totale » de l'Espagne telle que l'imaginaire la dicte. Par cette démarche, nous décelons le risque de tordre cette réalité afin d'y reconnaître l'imaginaire souhaité, et de garantir ainsi la stabilité de ce repère commun<sup>117</sup>. L'imaginaire espagnol constitue, à notre avis, un cas manifeste de confusion profonde entre l'imaginaire et la réalité.

Malgré l'héritage culturel qui guide le regard des opérateurs, nous remarquons une surprise évidente face au « réel » d'un territoire largement romancé. C'est dans cette surprise que nous notons une approche plutôt propre au « voyageur », si l'on reprend la distinction proposée par Angel Quintana. À la différence du touriste, le voyageur, bien que suivant un fantasme construit précédemment, explore le terrain fantasmé. Dans cette exploration et acceptation d'une réalité dissonante par rapport au mythe, les opérateurs Lumière débutent par des enregistrements du port de Barcelone et des vues urbaines de Madrid. Alice Guy filme quant à elle des panoramiques dans Madrid avant de se rendre à Grenade, l'objectif de son voyage. Nous y identifions le regard du cinéaste qui découvre, qui explore, tout en témoignant de ce qu'il voit. Car, en attendant de

---

<sup>115</sup> Dans ses mémoires, Alice Guy témoigne de ce mécontentement notamment lors de son premier arrêt à Barcelone (*ibid.*). Sa frustration est d'autant plus mise en évidence par la joie qu'elle éprouve dans la « reconnaissance » d'aspects attendus car inscrits dans son imaginaire espagnol : « Les Saragonnais ont conservé : *une baine vivace* pour les Français [...] ; une *profonde vénération* pour la vierge du Pilier [...] enfin, *un amour de la danse* » (*ibid.*, p. 91). L'usage de l'italique souligne ces traits du caractère espagnol, figés par les impressions romantiques, que Guy cherche à retrouver.

<sup>116</sup> Afin de compléter cette idée, Angel Quintana propose une distinction entre l'explorateur, le voyageur et le touriste : « Les trois se déplacent, mais tandis que l'explorateur cherche l'inconnu, le voyageur explore ce qui a été découvert et configuré – par la littérature et l'histoire – comme un paradis pour y résider, alors que le touriste cherche ce que l'industrie a déjà découvert et préparé grâce à la publicité, il veut rencontrer ce qu'il connaît et que, généralement, il a connu à travers d'une série d'images du monde » (Angel Quintana, « El imaginario turístico del cine primitivo y su función como documento », dans Juan Ignacio LAHOZ RODRIGO [Coord.], *A propósito de Cuesta, Escritos sobre los comienzos del cine español 1896 – 1920*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010, p. 252. [C'est nous qui traduisons]).

<sup>117</sup> Nous reprenons ici la théorisation de la notion d'imaginaire collectif de Florence Giust-Desprairies, qui expose l'assimilation entre le stéréotype et la réalité elle-même. (Florence GIUST-DESPRAIRIES, *L'imaginaire collectif*, Paris, Éditions Erès, 2003, p. 121).

« reconnaître » le fantasma espagnol, les pionniers rencontrent une réalité très différente qu'ils ne manquent pas de révéler. Un exemple flagrant est l'un des premiers panoramiques qu'Alice Guy réalise dans les rues de Madrid, qui nous montre des Espagnols en costume et coiffés de chapeaux, agglutinés devant l'appareil avec un regard curieux. Elle semble nous dire « voilà, les Espagnols tels que nous ne les avions jamais imaginés », dans leurs costumes citadins proches des modes occidentales du nord de l'Europe.

C'est ainsi que nous associons la *découverte* à l'archétype du voyageur établi par Quintana. En effet, le nouveau médium, sert également à découvrir et explorer des territoires auxquels le spectateur n'avait pas eu accès avant. Il l'a fait à travers le monde entier, notamment grâce à l'ambitieux projet mené par les frères Lumière qui, en envoyant des opérateurs partout sur le globe, cherchent à récolter des images de la planète entière.

### **1.1.1 Les premiers voyages cinématographiques en Espagne : les opérateurs Lumière et Alice Guy débarquent en Espagne**

Le fantasma de l'Espagne imprégnant le contexte culturel dans lequel est né le cinématographe, leur rencontre ne pouvait pas se faire attendre. À l'imaginaire romantique, nous devons également ajouter l'image véhiculée par la culture populaire à travers la production culturelle de l'époque comme les Expositions Universelles, les spectacles de danse espagnole, la littérature populaire, le théâtre à sujet espagnol, les concerts, les guides et récits de voyage, les illustrations, les peintures ou les cartes postales : des éléments de consommation populaire qui créent des attentes exotiques et folkloriques très précises quant au territoire espagnol.

En 1896, peu après avoir présenté leur Cinématographe, les frères Lumière envoient une cinquantaine d'opérateurs partout dans le monde. Le but étant double : d'un côté, montrer leur invention et en revendiquer la paternité, mais surtout, « conquérir le monde » par l'image et nourrir de vues étrangères leurs séances de Cinématographe. Émerveillés par ces possibilités d'enregistrer mécaniquement la réalité, les opérateurs s'élancent pour capter « la vie sur le vif », et les vues en plein air monopolisent la production.

Dans cette initiative ambitieuse, l'Espagne, considérée d'emblée par le cinématographe comme un endroit « exotique » et proche à la fois, devait apporter la note pittoresque aux

programmes Lumière. Ainsi, Alexandre Promio<sup>118</sup> est envoyé à la péninsule en juin 1896<sup>119</sup> afin d'enregistrer des vues sur le sol espagnol. Passant par Barcelone avant d'arriver à Madrid, son but est de nourrir le *Catalogue des vues Lumière* avec des « scènes locales » et de montrer l'Espagne « telle qu'elle est ». Les treize premières vues réalisées par Promio<sup>120</sup> sont principalement des vues urbaines. Comme si le cinématographe, élevé au rang de standard de la modernité technique, ne pouvait qu'exalter les prouesses de la modernité industrielle, ces premières vues offrent une image renouvelée d'un pays aux portes de la modernité grâce à une industrialisation croissante (illustrée par des scènes portuaires à Barcelone et prises au centre névralgique de Madrid). Nous y trouvons également quelques vues à sujet militaire et seulement une *Arrivée des toréadors*<sup>121</sup>. Bien que les historiens aient tendance à vouloir faire le constat, dès premières vues de Promio, d'une vision du pays guidée par l'image de l'Espagne figée (et construite) par l'imaginaire populaire français, ces treize premières vues du cinématographe en Espagne évitent en réalité cette représentation. Nous sommes face à une image plutôt sobre, solennelle, très militarisée et « moderne » d'une Espagne en plein processus d'industrialisation et de progrès urbanistique. Une seule petite touche pittoresque finale s'approche du rite taurin. Or, selon Jean-Claude Seguin, Alexandre Promio aurait tourné une

---

<sup>118</sup> Même si l'historien du cinéma espagnol Julio Perez Perucha signale la possibilité qu'au début de 1896, Francis Doublier ait filmé une corrida en Espagne, commandée par les frères Lumière, la plupart des historiens s'accordent à attribuer à l'opérateur Alexandre Promio le mérite d'avoir réalisé les premiers enregistrements sur le sol espagnol.

<sup>119</sup> Les études sur l'arrivée des opérateurs Lumière en Espagne divergent quant à la date exacte à laquelle Promio se rend dans la péninsule. Miquel Porter Moix évoque la période de mars-avril 1896, avant la présentation officielle du Cinématographe à Madrid le 13 mai 1896 (Miquel PORTER MOIX, « Les débuts du cinéma en Catalogne » dans *L'aventure du cinématographe*, Actes du Congrès Mondial Lumière, Lyon, 1999, p. 162). Pourtant, les recherches historiques réalisées notamment par Julio Perez Perucha et Jean-Claude Seguin démontrent qu'Alexandre Promio n'était probablement pas présent lors de cette présentation madrilène du Cinématographe, qui ne comporterait ainsi que des vues françaises du catalogue Lumière. Promio ne serait arrivé qu'en juin 1896. Bien qu'il passe par Barcelone pour se rendre à Madrid, la présentation officielle du Cinématographe à Barcelone aura lieu bien plus tard, le 10 décembre 1896. Elle sera organisée par Monsieur Villemagne dans l'atelier des frères Napoléon, les photographes les plus importants de Barcelone à cette époque. Elle aurait inclus les vues tournées par Promio avant l'été. La circulation des frères Lumière en Espagne reste toutefois un peu floue par manque de traces. Pour cette raison, ne pouvant pas apporter de nouvelles données sur cet aspect, nous nous appuyons sur les études réalisées auparavant et nous prendrons en compte des images enregistrées entre 1896 et 1898 sur la totalité du sol espagnol.

<sup>120</sup> Nous nous basons sur les recherches réalisées par Jean-Claude Seguin. Le détail des vues espagnoles et de leur date de tournage figure en annexe de son article « Alexandre Promio y las películas españolas Lumière » présenté lors du *VI Congreso de la Asociación española de historiadores del cine*, publié par Academia de las Artes y la Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 11-33., disponible en ligne ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alexandre-promio-y-las-peliculas-espanolas-lumiere--0/html/ff8bfd6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alexandre-promio-y-las-peliculas-espanolas-lumiere--0/html/ff8bfd6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html)). Il y reprend les vues espagnoles recensées dans Jean-Claude Seguin et Michelle Aubert, *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris, Mémoires de Cinéma, 1996. Nous devons y ajouter deux vues en cours de restauration par le CNC, également incluses dans l'annexe de l'article de Seguin.

<sup>121</sup> Jean-Claude SEGUIN, « Alexandre Promio y las películas españolas Lumière », présenté lors du *VI Congreso de la Asociación española de historiadores del cine*, publié par Academia de las Artes y la Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 11-33. (Disponible en ligne : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alexandre-promio-y-las-peliculas-espanolas-lumiere--0/html/ff8bfd6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alexandre-promio-y-las-peliculas-espanolas-lumiere--0/html/ff8bfd6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html)).



série complète de vues sur le spectacle taurin du 14 juin 1896 à Madrid<sup>122</sup>. Des problèmes techniques lors de l'enregistrement ont fait que la seule vue retenue soit celle de l'arrivée des toréadors. Cette malchance fait que, pour la projection de ses vues espagnoles<sup>123</sup>, Promio se contente d'une seule image de l'extérieur de la *plaza*. Sans *toros* ni *torero*, il s'agit d'une image assez inhabituelle dans les représentations taurines circulant en France à la même époque. Une image peu folklorique pour un pays qui avait fait de son folklore son signe de reconnaissance internationale.

Malgré le renouvellement que cette première approche pouvait faire présager, le regard de la culture espagnole filtré par l'imaginaire romantique reparait bientôt, réclamé par le public. Avidé de scènes de plein air, la production Lumière se révèle immédiatement attirée par la *corrida* comme motif espagnol prioritaire. Événement auquel les écrivains romantiques consacrent les descriptions les plus enthousiastes, les plus détaillées et les plus étendues, au même titre que les peintres et les graveurs, la *corrida* est devenue (avec le *torero*), sans doute, l'un des symboles « folkloriques » espagnols les plus rapidement identifiables à l'étranger. De surcroît, elle est l'un des motifs de l'imaginaire espagnol qui peut le mieux profiter de la spécificité du nouveau médium : l'enregistrement de l'image en mouvement montre la *corrida* comme le spectateur ne l'a jamais vue en-dehors de l'arène. Pour cette raison, elle devient en peu de temps l'un des centres d'intérêt les plus prisés et l'un des éléments indispensables au paysage cinématographique de l'Espagne qui est en train de se forger. Le rite taurin sera ainsi à l'honneur du deuxième voyage cinématographique de la production Lumière<sup>124</sup>, réalisé par Francis Doublier à Séville en avril 1897<sup>125</sup>.

Le deuxième grand sujet d'attraction du pays pour le médium cinématographique est sans doute la danse espagnole. Spectacle à succès à Paris, elle peut également être sublimée par la représentation cinématographique permettant enfin son mouvement à l'écran. Bien qu'elle soit absente des premières incursions cinématographiques sur le sol espagnol, elle bénéficie d'un intérêt presque exclusif lors du voyage suivant des opérateurs Lumière en Espagne, en 1898. Douze vues sont tournées par un opérateur inconnu composant une sorte de « petit catalogue » de danses

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Les onze vues espagnoles de Promio sont présentées à Lyon entre le 30 juin et le 5 juillet 1896 et incorporées au Catalogue des vues Lumière en juillet 1896 (Jean-Claude SEGUIN, « Alexandre Promio y las películas españolas Lumière »).

<sup>124</sup> Il y a eu au total quatre voyages d'opérateurs Lumière en Espagne entre 1896 et 1898.

<sup>125</sup> À cette occasion, selon le détail des films fournis par Jean-Claude Seguin, Francis Doublier se rend à Barcelone et à Séville où il tourne neuf vues. Parmi celles-ci, six sont consacrées au spectacle taurin, une à Alphonse XIII, une vue encore dans le port de Barcelone et finalement une vue de Séville. Peut-être pour combler l'erreur (et le vide) des vues enregistrées par Promio, il se concentre spécialement sur le spectacle taurin, cette fois-ci à l'intérieur de l'arène. Outre les *corridas*, le sujet de la tauromachie est élargi par la suite avec des vues de « l'arrière-scène » du spectacle taurin, l'une des nouveautés proposées par cette approche cinématographique. L'enfermement des taureaux, l'école de tauromachie ou le transport des cages sont à l'honneur de quelques vues Lumière ; des moments jusque-là ignorés par les arts.

espagnoles. Dans cette idée de migration de codes visuels que nous avons évoquée précédemment, ces danses reprennent la mise en scène théâtrale à laquelle le spectateur pouvait assister sur la scène parisienne. Pourtant, audacieusement, l'opérateur prend soin de proposer au moins deux angles de prise de vue différents. En ce qui concerne leur traitement esthétique, ces premières danses cinématographiques demeurent attachées au goût parisien. Les costumes typiques d'allure goyesque, les mantilles, les fleurs et les éventails ne manquent pas aux danseuses et danseurs, ainsi que la présence des guitaristes au deuxième plan. L'emplacement choisi, dans l'Alcazar de Séville, avec les arcs mauresques dans le fond, est également remarquable, de manière à transmettre la couleur andalouse locale. Lors de ce voyage, une procession religieuse et les fêtes de la Feria de Séville complètent les vues du folklore espagnol.

Cette composition visuelle des danses est perpétuée pendant ces premières années du cinématographe à travers ces « tableaux dansés » qui rejoignent à la fois le cinéma et les spectacles théâtraux en vogue à l'époque. C'est dans cette logique que nous interprétons la réalisation d'un film de danse espagnole proposé pour l'Exposition Universelle de 1900 afin de montrer le système Phono-Cinéma-Théâtre<sup>126</sup>. Au-delà de confirmer le statut de la danse comme motif indispensable (et à succès) de l'imaginaire populaire espagnol, ce film constitue un exemple manifeste de la stratégie de stéréotypisation au sein de cet imaginaire : il illustre le mélange de motifs et de types espagnols conventionnels qui régnait, déjà, sur la scène parisienne (et spécialement au sein de l'Exposition Universelle de 1900)<sup>127</sup>.



Fig. 1: Terpsichore par Christine Kerf (Clément Maurice, 1900). Photogrammes extraits du film conservé à GP archives et numérisé sur leur catalogue en ligne.

<sup>126</sup> Sur le Phono Cinéma Théâtre nous conseillons l'article écrit par Laurent Mannoni pour le « Catalogue des restaurations et tirages de la Cinémathèque Française » (<https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=117674#autour-du-film>).

<sup>127</sup> Le film est indexé dans les archives en ligne de GP archives sous le titre « Terpsichore par Christine Kerf » et indiqué comme étant un « film appartenant au programme du Phono-Cinéma-Théâtre projeté durant l'Exposition Universelle de Paris en 1900 ». Site de GP archives :

[https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=275527&rang=1&id\\_panier=124265](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=275527&rang=1&id_panier=124265).

L'ensemble offre ainsi une mosaïque de « types espagnols » de toutes sortes et époques confondues (toreros, brigands romantiques, danseuses et *majas*<sup>128</sup> au style goyesque) dansant dans un décor de palais mauresque. Même à travers la nouveauté technique du Phono-Cinéma-Théâtre, médium qui cherche à prôner la modernité, la représentation de l'Espagne s'appuie sur des codes profondément enracinés dans la société française. Bien que le décalage avec l'Espagne « réelle » soit toujours plus évident, l'attrait de cette Espagne artificielle, pittoresque, folklorique et fondée sur des mythes du passé se perpétue<sup>129</sup>.

Bien que Gaumont ait réalisé des voyages ponctuels en Espagne entre 1896 et 1904<sup>130</sup>, c'est en 1905 que nous trouvons une approche intéressante et novatrice. Afin de procéder à la promotion et à la commercialisation du Chronophone en 1905-1906, Gaumont se penche sur la réalisation d'un catalogue de phonoscènes<sup>131</sup>, des films accompagnés de disques qui devaient montrer le fonctionnement du nouveau procédé. Visant le succès commercial de son invention, Léon Gaumont comprend que « pour toucher une audience internationale, un catalogue de phonoscènes doit être équilibré en langues et folklores des voisins européens »<sup>132</sup>. Dans cette optique, il décide d'envoyer Alice Guy tourner quelques phonoscènes en Espagne ; un pays qui « peut être synthétisé musicalement et à l'écran par une danse sauvage et suggestive, le *flamenco* ou la *danse gitanes* »<sup>133</sup>. C'est pour cette raison qu'Alice Guy se rend en Andalousie avec son opérateur attitré Anatole Thiberville

---

<sup>128</sup> Modèle de femme espagnole popularisée par Francisco de Goya.

<sup>129</sup> Il s'agit d'une mise en scène de danses fondés sur cette idée du « tableau » qui se perpétue également dans les danses réalisées par Pathé en 1907 et disponibles sur le catalogue Pathé-Gaumont sous le titre *La malagueña y el torero* et Tango, contenues dans « Danses andalouses » (Pathé, 1907). Sur la genèse de ces films, pendant longtemps attribués à Alice Guy, voir [https://le.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9254&lang=fr](https://le.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9254&lang=fr)

<sup>130</sup> Jean Claude Seguin atteste de cette production sur le catalogue publié sur le site du GRIMH ([https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4461&Itemid=717&lang=fr](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4461&Itemid=717&lang=fr)). Emmanuelle Champomier atteste quelques vues qui auraient été tournées par l'opérateur Léo Lefevre entre 1902 et 1903. Le Catalogue en ligne de Gaumont Pathé Archives inclut également quelques actualités concernant la corrida ou des événements royaux. Il pourrait s'agir des vues indexées par Mme. Champomier lors de ses recherches sur les catalogues Gaumont. Pourtant, leur date semble estimative. La plupart de vues datées de 1900 ou des années précédentes, contenues dans ce catalogue, sont mal datées ou appartiennent à Pathé. Nous ne trouvons pas de vrais exemples d'actualités Gaumont avant le voyage d'Alice Guy en 1905.

<sup>131</sup> Les phonoscènes sont décrites par Maurice Gianati comme des « couples film-disques » destinés à nourrir la production du Chronophone, système de synchronisation mécanique mis au point en 1902. Les phonoscènes sont ainsi des bandes de 40 à 80 mètres associées à un disque. La scène était tournée dans des conditions de *playback*, puis rendue sonore lors de la projection grâce au synchronisme mécanique entre un projecteur et un phonographe. Voir Maurice GIANATI, « Alice Guy et les phonoscènes », dans Laurent MANNONI, Maurice GIANATI (Sous la dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, United Kingdom, John Libbey Publishing, 2012, p. 105-120.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>133</sup> *Ibid.*

en novembre 1905 et réalise quelques-unes des danses les plus intéressantes du cinéma des premiers temps<sup>134</sup>.

Actuellement nous disposons seulement de quatre danses tournées à Grenade<sup>135</sup>, avec des gitanes de l'Albaicin. Ces phonoscènes donnent un accès direct à l'exotisme espagnol, cette fois-ci filmé avec une authenticité inouïe.



Fig. 2 : Danses gitanes à Grenade enregistrées par Alice Guy en 1905. Photogrammes extraits du film conservé à GP archives et numérisé sur leur catalogue en ligne.

Nous observons une approche très humaine chez Alice Guy pour qui les danseuses exécutent les danses. Les gestes en arrière-plan du tableau, notamment ceux du guitariste central qui signale la limite du cadre aux fillettes danseuses, suggèrent des indications précises de mise en scène. Toutefois, nous sommes face à une composition très conventionnelle, en vogue dans les représentations des danses gitanes espagnoles depuis les premiers témoignages romantiques

---

<sup>134</sup> D'après Maurice Gianati, ces danses ont sans doute été tournées en *playback* sur une musique espagnole enregistrée dans les studios Gaumont de Belleville. L'ensemble de vues enregistrées par Alice Guy sont visibles sur le catalogue en ligne de GP archives sous les références suivantes : *Espagne : Madrid* (GR10046), *Espagne : Séville* (1905GR 10047), *Espagne : Grenade* (1905GR 10053) et *Espagne* (2008GDOC 00001) – il s'agit pour cette dernière d'un montage de quelques vues contenues dans les autres références réalisés pour le *Coffret Gaumont, le cinéma premier* (vol.1) édité en 2008.

<sup>135</sup> Elles sont incluses dans les vues intitulées *Espagne : Séville* et *Espagne : Grenade* sur le site de GP archives. Même si elles sont réparties dans ces deux titres, après analyse des images, nous concluons qu'elles ont toutes été tournées à Grenade. L'une des danses a été intégrée à la vue *Espagne : Séville*, mais si nous y prêtons attention, il s'agit des mêmes *cantaorus* et guitaristes que pour les autres. Seul l'angle de vue diffère.

jusqu'au music-hall, à l'édition de cartes postales et à la prise de clichés photographiques : le guitariste au centre (bien apparent pour signifier que nous sommes en Espagne), entouré des gitanes et des enfants, encerclant la danseuse à l'avant-plan qui se déplace face caméra tout en souriant au spectateur. Guy maintient ce cadrage afin de reproduire la belle carte postale espagnole attendue par le public français.

Malgré cette composition conventionnelle, le tournage à l'Albaicin avec la collaboration d'une troupe de gitanes autochtones octroie une authenticité aux images que nous n'avions pas rencontrée auparavant. Les regards des personnages en direction de la caméra, leur effort pour rester dans le cadre et le souci des adultes porté aux enfants pour qu'ils fassent ce qu'on leur a demandé, augmentent l'intérêt documentaire des images. L'exotisme est renforcé par la vérité de ces gens, comme par l'emplacement dans un décor réel. La mise en scène construite pour l'occasion perd de son artificialité grâce aux locaux sollicités pour la scène. Sans doute, un détail banal mais très réussi, est la présence de l'enfant au premier rang qui offre de la spontanéité et une valeur de « réel » à l'ensemble représenté.

Bien que nous mettions en évidence la trace et la recherche de ce stéréotype figé de l'imaginaire espagnol qui se greffe au cinématographe à travers la *corrida* et les danses<sup>136</sup>, le geste de l'*explorateur*, évoqué précédemment, caractérisant ces pionniers cinématographiques, se soustrait à la découverte de surprises sur place, telles que la rencontre avec un pays moins romanesque et folklorique qu'attendu. Nous l'avons déjà relevé à travers l'exemple des premières vues Lumière qui s'attardent sur les villes en plein essor industriel. C'est pourtant Alice Guy qui, malgré sa poursuite du mythe romantique, ne peut pas s'empêcher de dessiner un pays industriel, finalement proche des contrées nord-européennes. Elle ne cache pas la déception initiale provoquée par une Barcelone qui, « très belle mais assez banale, avec ses maisons trop modernes »<sup>137</sup>, ne l'incite pas à la filmer. Une déception qui se répète à Séville : « Les cigarières que nous rencontrâmes avaient, à ne pas en douter, hérité du caractère combatif de l'héroïne mais malheureusement pas de sa séduction. Nous dûmes nous contenter de prendre quelques documentaires : La célèbre Giralda, - La maison d'Adam – le jardin de la sultane et son bain »<sup>138</sup>. Face à l'absence du mythe, elle finit par

---

<sup>136</sup> La société Pathé frères, davantage intéressée par le succès commercial de ses vues animées, comprend également l'intérêt de l'Espagne et y consacre quelques vues entre 1897 et 1899. Comme le montre le détail de la production en Annexe, la *corrida* et les danses (dont nous n'avons pas de preuve suffisante quant à leur tournage sur le sol espagnol et pour lesquelles nous soupçonnons des enregistrements de danses « espagnoles » réalisées à Paris dans un décor et une mise en scène « espagnolisants ») concernent la majorité de cette production, confirmant le statut de « poule aux œufs d'or » de ces éléments parmi les motifs cinématographiques espagnols. Enfin, comme chez les autres pionniers, nous repérons également des vues panoramiques de villes.

<sup>137</sup> Alice GUY, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Paris, édition/Dénoël Gonthier, 1976, p. 90.

<sup>138</sup> Alice GUY, *ibid*, p. 94.

succomber à la modernité évidente de ces endroits fantasmés. Ainsi, à Séville, loin de l'imagerie typique, elle tourne quelques panoramiques montrant l'industrialisation croissante aux alentours du Guadalquivir.

Les images prises à Madrid constituent quant à elles un de ses apports les plus intéressants, par l'actualisation cinématographique de l'image de l'Espagne qu'elles proposent. Nous avons déjà évoqué ces vues urbaines de Madrid représentant une ville moderne où vivent des Madrilènes habillés selon l'air du temps, délaissant les robes à volants et les tenues popularisées par Mérimée. Nous retrouvons également ce type de vues panoramiques descriptives pour les villes de Séville et de Grenade. Toujours très lentes, avec une volonté presque immersive, elles donnent la sensation d'assister à des cartes postales filmées. L'enregistrement mécanique de la réalité et l'honnêteté du regard d'Alice Guy attestent que, en 1905, loin du mythe et des paysages poétisés par les écrivains postromantiques, l'Espagne tente d'accueillir la modernité. Paradigme de l'exotisme espagnol, l'exemple de Séville face au développement industriel est des plus clairs. La vue du Guadalquivir réalisée par Alice Guy illustre les avancées de la modernité à travers la construction de ponts et d'usines installées aux bords du fleuve. Au fond du cadre, nous apercevons la silhouette de la Giralda rappelant un passé mythologique, devancée de façon implacable par la modernité. Cette vision documentaire se révèle pourtant manipulable grâce aux choix de la prise de vues et n'hésitera pas à composer par ailleurs de beaux tableaux espagnols ignorant le béton, les voitures et les bâtiments modernes. Nous avons identifié des cadres beaucoup plus fabriqués cherchant à faire appel à l'imaginaire espagnol présumé chez le spectateur français. Des représentations de l'Espagne centrées sur le folklore populaire et ses sites les plus pittoresques pouvant faire office de beaux souvenirs rapportés des premiers voyages cinématographiques en quête d'un pays maintes fois fantasmé.

### 1.1.2 Cartes postales filmées de l'Espagne

Les premières expériences cinématographiques françaises en Espagne ont ainsi produit un ensemble de vues documentaires des paysages, monuments et traditions espagnols formant une belle mosaïque des principales attractions du pays qui s'offrent à nous comme des « cartes postales filmées de l'Espagne »<sup>139</sup>.

L'absence de développement dramatique et la distance vis-à-vis du sujet enregistré font penser à des images touristiques promotionnelles du pays, mettant en scène les mêmes lieux et les mêmes thèmes nationaux. À force de répétition, ces images acquièrent un statut de cliché : un motif devenu iconique qui se perpétue tout en perdant, par répétition, son contenu réel, son sens original. Non seulement nous retrouvons ainsi dans la représentation cinématographique de l'Espagne une prolongation des images et centres d'intérêt hérités du romantisme, mais nous sommes également face à un nouveau processus de stéréotypisation par le médium cinématographique.

Cependant, nous avons pu constater la résistance de la « machine cinéma » et sa capacité à filmer le réel malgré la volonté ou la recherche d'une mise en scène ou mise en forme de ce réel. À la différence d'autres arts ayant approché l'imaginaire espagnol auparavant, et dans la même optique exposée par Roland Barthes pour la photographie, le cinéma, grâce à sa mécanicité, révèle une relation avec le « Référent » qui n'est plus la même que celle d'autres systèmes de représentation<sup>140</sup>. Il atteste que ce qui a été devant l'objectif « a bien été »<sup>141</sup>, ce qui lui octroie un rôle déterminant pour la création ou la confirmation d'un stéréotype. La confusion entre imaginaire et « réalité » est alors plus brouillée que jamais.

Parallèlement à ces vues purement descriptives, nous trouvons aussi de petites compositions qui, toujours dans la logique de la carte postale<sup>142</sup>, visent la mise en scène des aspects nationaux les plus folkloriques et donc « exotiques » pour le regard français<sup>143</sup>. Nous avons vu les

---

<sup>139</sup> La seule vue où nous perdons un peu cette impression de « carte postale filmée » c'est celle représentant Alice Guy à Grenade, surprise par Anatole Thiberville, entourée d'enfants et lançant un regard furtif à la caméra. Car la présence de la cinéaste sur les images rompt cette distanciation et cette étrangeté propres aux cartes postales. Tout en restant descriptive, cette image serait plus de l'ordre de la photo- souvenir que de la carte postale.

<sup>140</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>142</sup> Richard Abel dans son *Encyclopedia of early cinema*, attribue un rôle important à la carte postale pour la mise en place d'une première représentation du monde car, en tant que mass média, elle module la « façon de voir » du spectateur. De surcroît, elles deviennent un moyen de diffusion de représentations et d'imaginaires décisif. Voir Richard ABEL (Ed.), *Encyclopedia of early cinema*, USA, Routledge, 2005, p. 528-529.

<sup>143</sup> Voir l'article d'Angel Quintana, « El imaginario turístico del cine primitivo y su función como documento », dans LAHOZ RODRIGO (Juan Ignacio) (dir.), *A propósito de Cuesta, Escritos sobre los comienzos del cine español 1896 – 1920*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010, p. 251-257.

exemples des *corridos* et des danses, motifs composés comme des tableaux vivants espagnols, au sein desquels les personnages deviennent des « types », selon les codes dominants, que les Français reconnaissent et aiment redécouvrir sous cet « effet de réel »<sup>144</sup>.

Par ces propos, nous sommes toutefois loin de nier que la représentation visuelle de l'Espagne puisse être fausse ou faussée. L'image offerte part évidemment d'un référent « réel » mais le regard projeté est conditionné par des aprioris collectifs stéréotypés, perpétuant ceux-ci. De surcroît, dans les cinq à dix premières années du cinématographe, nous assistons également à une répétition des mêmes éléments, ce qui accuse d'emblée un appauvrissement et une banalisation de cette représentation. D'un côté, par son approche limitée à certaines zones géographiques espagnoles. De l'autre, par les limitations techniques des premiers appareils, donnant lieu à des plans-séquence avec cadre fixe ou, au grand maximum, de courtes vues panoramiques horizontales. Telles des capsules atemporelles et autonomes, ces vues témoignent d'une réalité extérieure, étrangère, différente, voire étrange<sup>145</sup>.

La naissance du cinéma coïncide avec celle d'une culture touristique à laquelle les nouveaux médias vont participer directement. Les Expositions Universelles, la circulation de photographies et de cartes postales, l'essor de la publicité, et surtout la mise en place d'un réseau de voies ferrées de plus en plus performant, contribuent à la création du désir de voyage et de connaissance d'autres cultures. Le cinéma jouera un rôle décisif dans cette entreprise. Progressivement, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, l'approche documentaire des vues sur l'Espagne fige un regard *romantico-touristique*, héritant du fantasme de l'Espagne romantique du XIX<sup>e</sup> siècle tout en l'actualisant par le désir touristique naissant avec le nouveau siècle. Il ne s'agit plus d'une envie de découvrir un monde longtemps fantasmé. C'est une envie de reconnaissance qui s'installe<sup>146</sup>. En reprenant à nouveau la nuance apportée par Angel Quintana, le *touriste*, à la différence du *voyageur* et de l'*explorateur*, cherche à reconnaître certaines attentes qu'il a préalablement projetées sur un espace<sup>147</sup>. C'est ainsi, que « le

---

<sup>144</sup> Nous reprenons ici l'expression proposée par Jean Mitry pour signifier le fait cinématographique d'enregistrement du réel et ainsi son image fidèle (Jean MITRY, *La sémiologie en question*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 63).

<sup>145</sup> La notion d'orientalisme telle que la définissait Saïd traverse sans doute encore ce regard cinématographique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : on perpétue par ce format de la carte postale filmé, un processus d'altérisation de la réalité observée, analysée et témoignée grâce, désormais, à l'image en mouvement. C'est l'idée de se contenter d'« assister à la scène de l'extérieur », implicite au regard orientaliste et occidental de la réalité, qui, désormais, est perpétuée par le cinéma. (Edward SAÏD, *Orientalisme : l'orient créé par l'occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1997).

<sup>146</sup> Après la surprise et la découverte des pionniers, une ligne de création parallèle au développement de la fiction (que nous verrons plus tard) s'installe en France. Proche de ce que de nos jours nous pourrions rattacher au genre documentaire, une série de vues de l'Espagne est encore très présente dans les catalogues de films de la production Pathé et Gaumont des premiers temps entre 1906 et la Première Guerre mondiale.

<sup>147</sup> Vicente J. Benet soutient également cette idée en affirmant que « le touriste ne veut pas rencontrer l'inconnu, ni cherche une expérience intérieure de caractère romantique, il cherche des images connues, des espaces en rapport à ce qui lui a été annoncé auparavant à travers la publicité » (Vicente BENET cité par Angel Quintana, *op. cit.*, p. 252).



cinématographe est devenu un puissant allié du tourisme »<sup>148</sup> en créant une série d'images qui cherchent à stimuler le désir de déplacement en même temps qu'il poursuit une iconographie touristique de certains espaces à partir d'images préfixées.

En parallèle, l'approche touristique se transforme en un geste de perception et d'« appropriation » nouvelles du monde. Si la photographie a déjà permis d'approcher une « réalité lointaine », le cinéma, lui, art de l'espace et du temps, élimine les distances à la fois physiques et temporelles. Il crée ainsi un espace virtuel, un « pays cinématographique », où des endroits et des monuments, bien que séparés par des milliers de kilomètres, se trouvent désormais réunis sur l'écran ou combinés aléatoirement dans l'imaginaire du spectateur. Si tous les pays étrangers sont concernés par ce phénomène, l'exemple de l'Espagne s'avère particulier, non seulement par cette persistance d'un imaginaire profondément ancré, sinon par la quantité de vues consacrées à ce pays voisin.

L'ensemble de vues proposent une vision très fragmentaire du pays espagnol. Les distances géographiques s'effacent, les motifs et scènes pittoresques, ainsi que les villes et les monuments, se mélangent en créant une Espagne virtuelle qui prend la forme d'une mosaïque visuelle. Les unités ou les fragments, isolés d'abord puis disposés dans un ensemble ou montrés séparément, prennent une nouvelle signification dans le nouveau contexte et crée, sans doute, une perception altérée de la réalité espagnole. L'Espagne s'offre ainsi comme un « tout » folklorique. Nous retrouvons ici la définition d'imaginaire exposée dans l'introduction et réduite à un « stock d'images » évoqué par une idée précise.

La représentation cinématographique participe ainsi, dès ses débuts, à un processus de stéréotypisation évidente. Elle commence à identifier les spectacles folkloriques les plus attrayants pour le cinéma, et là où le nouveau médium pourra exploiter son potentiel pour l'expression du mouvement : la *corrida* et les danses. Ils deviendront les motifs récurrents du paysage espagnol cinématographique, répétés sans cesse dans les catalogues et les programmes. Les rituels religieux et fêtes populaires comme la Semaine Sainte seront aussi très sollicités. Les vues urbaines des villes espagnoles compléteront cet ensemble de « vues » et motifs espagnols dominant le premier cinéma. Nous nous trouvons dans un processus de création d'un stéréotype lorsque plusieurs motifs, types, formes et paysages sont repérés pour leur intérêt pittoresque, extraits de leur contexte et collectés dans un ensemble hétéroclite qui vise la représentation de la globalité d'un territoire. La représentation véhiculée par les premières images de l'Espagne propose ainsi une Espagne fictive, comme l'avait été l'Espagne romantique : un mythe construit en marge du réel selon le goût

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 253. [C'est nous qui traduisons]

étranger dans le seul but de devenir un produit culturel de masse à bénéfices commerciaux sur le sol français<sup>149</sup>.

De même, le cinématographe témoigne du décalage évident entre les attentes exotiques figées dans le stéréotype espagnol et la réalité rencontrée par les opérateurs sur place. L'image cinématographique de l'Espagne offerte par les opérateurs français se construit alors à mi-chemin entre la recherche exotique et folklorique de l'Espagnol (parfois forcée et mise en scène de façon artificielle) et la réalité éveillant à la modernité d'un pays en plein développement industriel. Pourtant, malgré l'opportunité de l'apparition d'un nouveau médium susceptible de modeler une image « nouvelle » et contemporaine du pays, l'Espagne cinématographique persiste à être pour les spectateurs français un territoire pittoresque. Se perpétue ainsi une vision de l'Espagne comme un pays différent, décalé, où le temps se serait arrêté, entretenant l'intensité du folklore traditionnel malgré l'entrée dans le nouveau siècle.

## 1.2 L'avènement de l'*espagnolade* cinématographique

Les changements qui ébranlent l'industrie cinématographique française à partir de 1906<sup>150</sup> modifient substantiellement les tendances de consommation et de production des films. Le cinéma entre dans une nouvelle ère où le système forain perd son monopole et des salles sédentaires urbaines sont mises en place pour améliorer l'expérience cinématographique. Une période marquée par la consolidation des grandes firmes cinématographiques dont Pathé en tête, suivie par Gaumont, concentrent et contrôlent la plus grande partie de la production. Un système industriel tâche de se mettre en place, dont la priorité est de s'adapter aux goûts des spectateurs cinématographiques en plein apprentissage visuel.

---

<sup>149</sup> Estrella de Diego développe cette idée dans son article « Postales de España » en assimilant ce processus avec l'idée des « fantasy cities » proposée par John Hannigan. Elle propose ainsi de comprendre cette opération dans la logique de la société de consommation de masse naissante. C'est la volonté de la « consommation de l'image de l'Espagne » qui poussera la stéréotypisation du pays par l'image. Une stratégie, en même temps, comme nous l'avons vu, fortement encouragée et exploitée par l'essor du tourisme de masse et les campagnes touristiques espagnoles qui commencent à se développer timidement après 1905.

<sup>150</sup> À ce sujet consulter l'ouvrage de Noël Burch, *La lucarne de l'infini, naissance d'un langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

À côté de la tendance non-fictionnelle, qui se poursuit dans une esthétique documentaire par des actualités filmées et des films pédagogiques, complétant de façon minoritaire la représentation de l'imaginaire espagnol à l'écran au cours des années vingt, la fiction se révèle, sans doute, beaucoup plus intéressante pour un dispositif avec des ambitions artistiques.

Après la période des tâtonnements techniques et esthétiques initiaux, on assiste à la naissance d'un langage cinématographique qui revendique le nouveau médium comme écriture artistique, au-delà de l'émerveillement technique des premières années. Le développement d'un langage par l'image commence à se standardiser après 1906 et s'inspire de manière naturelle de modèles artistiques narratifs comme la littérature et le théâtre. En France, le développement narratif du cinéma coïncide avec un processus de sédentarisation de toutes les étapes de la création cinématographique, de la production à la projection. Afin de maîtriser techniquement la réalisation et d'obtenir une efficacité maximale, les tournages se retranchent au sein de studios nouvellement construits, éloignant pendant quelques années l'énonciation cinématographique des prises de vues en extérieur.

Dans ce contexte d'évolution généralisée de l'industrie cinématographique, l'Espagne trouve encore une place au sein des films de fiction. Le fantasme de ce pays voisin est alors plus fabriqué dans les premiers studios français, mobilisant tous les éléments nécessaires (et stéréotypés) hérités des autres arts afin de planter rapidement le décor en sol espagnol.

D'après les références recensées dans les catalogues disponibles actuellement, c'est la société Pathé qui exploite davantage le filon de l'Espagne en tant que décor dramatique dans ses films. La première référence à une intrigue fictionnelle ayant lieu en Espagne figure dans le catalogue Pathé établi par Henri Bousquet<sup>151</sup>. Il s'agit de la scène comique *Une confession en Espagne* produite par Pathé en 1897. Nous repérons ensuite également *Duel au couteau en Espagne* (Pathé, 1901) et *Un voyage en pays de brigands* (Pathé, 1903). Bien que trois titres seulement évoquent l'Espagne dans toute la production de la période précédant l'année charnière de 1906, ils perpétuent manifestement cet engouement pour l'imaginaire espagnol ; or, à cette époque, l'intérêt prioritaire se situait du côté des vues de plein air qui illustraient le progrès technique atteint avec le cinématographe.

Malheureusement, nous n'avons pas accès aux images de ces premières mises en scène « espagnoles ». Pourtant, il est flagrant à quel point les titres de ces premiers films nous permettent de comprendre l'idée de l'Espagne certainement véhiculée par les images : des valeurs dramatiques

---

<sup>151</sup> Le catalogue Henri Bousquet est disponible en ligne dans le catalogue de la Fondation Seydoux-Pathé (<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/index.php>).

directement associées au territoire espagnol. De façon prémonitoire, ces trois titres représentent les trois grandes thématiques qui traverseront la production cinématographique française évoquant l'Espagne : la ferveur religieuse, les passions exacerbées avec une mise à mort à la fin (toujours représentée par un affrontement en duel) et l'assimilation à un territoire de brigands où la contrebande et la délinquance sont des activités habituelles. Une vision de l'Espagne directement héritée du romantisme, et notamment de *Carmen*. Nous le verrons par la suite, mais le roman de Mérimée, suivi de l'adaptation de Bizet, lie la narration émanant de l'imaginaire espagnol à la tragédie et, donc, au drame. Le *fatum*, entendu comme le fatalisme ou la fatalité, planera sur les récits espagnols où des Carmen, des brigands, des toreros et la belle Andalousie avec son folklore populaire ne manqueront jamais au rendez-vous.

Dans un deuxième temps, pendant ces premières années de mise en place du nouvel art cinématographique, nous assistons à une reprise des grandes œuvres littéraires de l'Espagne et des grands personnages de l'histoire espagnole. Les *Aventures de Don Quichotte*, scène comique de Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet en 1903, *Don Juan*, scène dramatique d'un réalisateur inconnu chez Pathé en 1904, une deuxième version comique de *Don Quichotte* ou *Christophe Colomb* de Vincent Lorant-Heilbronn produits tous deux par Pathé en 1904, montrent la tendance à l'adaptation historique et littéraire des œuvres et épisodes historiques espagnols. Il faudra attendre 1907 pour voir une première adaptation de *Carmen* pour un système « ciné-phonographique » chez Pathé<sup>152</sup>. Le goût pour l'adaptation littéraire et la reprise d'événements historiques est une tendance générale du cinéma français. Le legs de la culture espagnole étant riche et vivant en France, l'appel à des références hispaniques s'avérait incontournable.

La présence d'adaptations littéraires ou de films historiques dans la production cinématographique française est sans doute renforcée par l'initiative du Film d'Art après 1908 et au cours des années dix. Une vague d'adaptations de pièces ou d'épisodes historiques très populaires en France, les « films d'art », cherchent non seulement à attirer un public plus exigeant dans les salles de cinéma, mais également à apporter de la « qualité » artistique aux sujets cinématographiques. L'univers hispanique, sa littérature, ses pièces de théâtre, ses grands hommes et son passé historique deviennent une source d'inspiration artistique très riche pour ce mouvement cherchant à ennoblir le cinéma et qui marque un tournant important dans la production de l'époque. *Don Juan* d'Albert Capellani (Pathé, 1908), *Inès de Castro* (Pathé, 1909), une autre version de *Christophe Colomb* par Etienne Arnaud (Gaumont, 1910), *Le Barbier de Séville* (Série d'Art Pathé

---

<sup>152</sup> Voir la fiche dédiée du catalogue d'Henri Bousquet disponible en ligne sur <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/675-carmen>.

Frères, 1910) ou *Don Quichotte* de Camille de Morlhon (Pathé/Films Valetta, 1913) confirment ce recours renouvelé à la culture et à l'histoire espagnole. Ces titres nous montrent également la reprise constante des mêmes œuvres et personnages, preuve de leur succès auprès du public qui ne s'ennuie pas de voir toujours adaptés à l'écran les mêmes sujets.

### 1.2.1 La fiction cinématographique originelle

Mis à part les adaptations littéraires et historiques, l'Espagne s'offre également comme un territoire inspirant des idées originales. Bien que les références à l'Espagne ne soient pas nombreuses pendant la première décennie, nous repérons une croissance importante après 1906. Nous associons ce fait à un essor de la production stimulé par les changements au sein de l'industrie cinématographique ainsi que par la mise en place d'un système industriel (construction de studios, spécialisation professionnelle du personnel, dynamisation de la production) visant l'efficacité.

L'évocation de l'Espagne se divise alors en deux décors possibles hébergeant deux thématiques de fiction très distinctes. Ces deux voies dramatiques constituent le germe de la représentation cinématographique dominante de l'Espagne dans les années vingt.

D'une part, entre France et Espagne, le « non-lieu » de la frontière, géographiquement délimité par les Pyrénées, devient un territoire cinématographique très riche. Nous ne saurions mesurer l'importance du fait qu'il s'agit d'un territoire partagé entre les deux pays. Mi français, mi espagnol, le Pays Basque est la région où les deux identités se retrouvent pittoresquement. De plus, la frontière entraîne une complexité politique et juridique qui a également des conséquences commerciales. Toutes ces nuances s'avèrent stimulantes pour le cinéma des premiers temps<sup>153</sup>. Dans le cas de la frontière franco-espagnole, nous trouvons exemplaires les films *Chiens contrebandiers* de Georges Hatot (Pathé, 1906) ou, *Douaniers et contrebandiers* (attribué à Alice Guy pour

---

<sup>153</sup> Les intrigues autour de la thématique de la « frontière » au sein de la production cinématographique française des premiers temps concernent également d'autres pays : la contrebande étant un sujet fécond pour les premières fictions cinématographiques. La thématique de la contrebande et les intrigues avec les douaniers sont un terrain très prolifique, même au-delà de la frontière franco-espagnole. Plusieurs films, au cours des années dix, utilisent cet espace et les personnages qui lui sont associés pour créer une intrigue mouvementée qui, sans doute, rencontre le succès auprès du public vue la quantité de films recensés dans les catalogues de l'époque : *La Revanche du douanier* (Pathé, 1908), *La Fiancée du douanier* (Pathé, 1908), *Les Cachettes du contrebandier* (Pathé, 1910), *L'Auberge de la montagne* (Pathé, 1910), *La Vengeance du contrebandier* (Pathé, 1910), *Le Contrebandier* (Georges-André Lacroix, Gaumont, 1911), *La Révolte des gueux* (Alfred Machin, Pathé, 1912), *Rigadin bandit* (Georges Monca, Pathé, 1915), pour ne citer que quelques exemples.

la société Gaumont en 1905)<sup>154</sup>, et *Le Douanier séduit* (Pathé, 1906). Ce dernier nous offre un exemple intéressant car, bien que l'intrigue se situe juste à la limite avec la France, soit au point le plus contigu entre les deux pays, elle cherche manifestement à mobiliser quelques *topoi* directement liés à l'Espagne. Nous y identifions en premier lieu les types des brigands « espagnolisés » comme s'ils sortaient d'une mise en scène romantique ou d'une gravure de Gustave Doré. D'autre part, le personnage féminin qui accompagne les brigands, nommé Carmen (car elle est Espagnole), utilise ses armes de séduction pour manipuler le douanier et faire que ses camarades puissent réussir leur coup. La référence à *Carmen* de Mérimée est explicite tout comme la convocation des clichés espagnols, même sur le territoire le plus proche de la France. Les Pyrénées sont ainsi figées comme limite naturelle avec le mythe de l'Espagne, porte d'entrée au rêve romantique espagnol.

Pourtant, la vision de l'Espagne qui intéresse le plus l'industrie et le public français du premier cinéma est celle ancrée dans l'imaginaire collectif : l'image folklorique et andalouse héritière du mythe romantique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le sillage de la référence incontournable de *Carmen* de Mérimée, le drame s'impose comme le genre préféré des sujets espagnols. Des intrigues fondées sur des histoires de sentiments intenses, de passions amoureuses, de triangles impossibles et des résolutions sous forme de duel avec la mort comme issue fin possible. C'est à nouveau Pathé qui propose le premier film dramatique évoquant l'Espagne folklorique et pittoresque. *Un drame à Séville*<sup>155</sup> (Pathé, 1907), écrit par André Heuzé et interprété par Max Linder, réunit tous les ingrédients hérités de la littérature et du théâtre, nécessaires pour la mise en scène d'un drame typiquement espagnol. En effet, il semble poser les bases de ce qui deviendra par la suite le schéma de l'*espagnolade* cinématographique.

*Un drame à Séville* est l'histoire d'un toréro qui découvre sa maîtresse en compagnie d'un autre homme : un conflit amoureux triangulaire qui devra se résoudre par un duel, le grand motif dramatique espagnol exploité par la dramaturgie française. Le *matador* blesse son rival, qui sera pourtant celui choisi par la femme. Le film aura une fin apothéotique lors d'une *corrida* du *torero* protagoniste, avec les deux amants dans les gradins, et la mort du premier attaqué par le taureau. Triangle amoureux, jalousie, *corrida* (et *torero*), duel, mort : tous les éléments dramatiques associés à l'Espagne se retrouvent dans cette fiction pionnière. *Sang espagnol* (Pathé, 1908) reprend cette structure narrative, bien que dans ce film, les protagonistes du duel soient des femmes, dont l'une répond au nom de Carmen. Le résumé du catalogue réalisé par Henri Bousquet, signale que tous

---

<sup>154</sup> Catalogue du GRIMH en ligne sur

([https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4142&lang=fr&Itemid=127](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4142&lang=fr&Itemid=127)).

<sup>155</sup> Les synopsis de tous les films cités sont renseignés dans l'Annexe 4 correspondant à la production Pathé concernant l'Espagne entre 1897 et 1926.

les personnages sont typés en costume « folklorique ». Et l'homme pour lequel la lutte féroce entre les femmes se déclenche est, bien entendu, un *torero* qui, de plus, joue de la guitare<sup>156</sup>. Nous retrouvons ainsi le même schéma dramatique du triangle amoureux incarné par plusieurs figures types. Pourtant, celles-ci paraissent sorties d'un catalogue restreint de modèles de personnages liés à l'imaginaire espagnol. Dans le film Pathé intitulé *La Vendetta* (1909) c'est un contrebandier qui se bat en duel pour Manuela, une belle cigarière.

Des personnages moins marqués mais placés dans un cadre révélateur sont présentés dans *L'Infidèle* (Pathé, 1909). Situé à Grenade, le film met en scène une « belle protagoniste » qui découvre son amant en délit d'infidélité ; une découverte qui déclenche sa rage, la poussant à poignarder sa rivale. Une situation inverse à ce que propose Henri Andréani dans *La Rocadora* (Pathé, 1910) lorsqu'une nuit de bal, Morenito découvre sa prétendante Rocadora accorder ses faveurs à Antonio. La jalousie du premier provoque le duel s'achevant sur une fin inévitablement tragique. La jalousie est également le moteur déclencheur du drame dans *Le Charme des fleurs* de Gaston Velle (Pathé, 1910) lorsque Pedro, un torero, voit sa femme, Carmen, recevant des fleurs d'un autre homme. Nous repérons ainsi la mise en place progressive d'un paysage dramatique fondé également sur des thèmes et des motifs récurrents dont la jalousie, le duel et la passion se confirment comme les plus représentatifs du caractère espagnol.

Nous retrouvons encore la forme du triangle amoureux dans *Pepita* (Pathé, 1910), l'histoire de la fille d'un contrebandier qui doit choisir entre un riche et noble espagnol et Pedro, le vrai maître de son cœur. De même pour *Jacintha la cabaretière* d'Albert Capellani (SCAGL, 1911), un drame portant sur Jacintha et ses deux prétendants, le bandit violent Alonzio et l'amoureux Landry. Le meurtre d'Alonzio par Landry libère Jacintha de sa malheureuse vie de brigande qui peut alors épouser son amoureux libérateur. Albert Capellani se laisse séduire de nouveau par les possibilités dramatiques de l'Espagne dans *Deux filles d'Espagne* (SCAGL, 1911). Une confusion due à la ressemblance entre la Señorita Mercedes et Conchita, une cigarière, provoque la jalousie de Mateo, fiancé à Mercedes, la croyant courtisée par Fernando, l'amant de Conchita. Une bagarre sanglante entre les deux hommes éclate dans une auberge. Capellani permet pourtant une fin heureuse à ce drame espagnol en résolvant le malentendu par une réconciliation.

Si, dans les premières années du cinématographe, l'Espagne est dépeinte comme une destination pittoresque et folklorique, à travers ses danses, ses *corridos* et ses processions filmées sur place tout en adoptant une image « vraie », la nouveauté technique fait présager un renouvellement

---

<sup>156</sup> Magdalena BROTONS CAPÓ, « La imatge tòpica d'Espanya als films de Pathé i Gaumont » dans Angel QUINTANA et Jordi PONS, *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*, Girona, Museu del cinema, 2012, p. 137.

de l'image véhiculée du pays et le développement d'un cinéma narratif paraît apporter de la variété dans sa représentation. Pourtant, le façonnement de son image par la fiction construite et tournée dans les studios se fonde sur le stéréotype folklorique populaire qui lui a été associé dans sa forme littéraire, scénique et picturale et qui la réduit toujours à une série de types, structures et motifs dramatiques : un pays peuplé de toreros, de contrebandiers, de *señoritos*, de *señoritas*, de cigarières ou de belles femmes réveillant les passions effrénées et les jalousies de leurs amants. Les mêmes prénoms sont invariablement sollicités afin de ne pas perdre la référence espagnole : Carmen, Conchita, Mercedes, Antonio, Pedro, etc. De même pour l'emplacement géographique : même s'il s'agit de productions réalisées en studio, la plupart des histoires sont situées dans les villes rurales du Sud de l'Espagne (Séville et Grenade en priorité) ou dans les villages de campagne, réservoirs du folklore et du pittoresque.

Enfin, les danses y tiennent une place dominante : elles s'installent comme le « clou » cinématographique indispensable pour réussir une fiction espagnole satisfaisant le fantasme espagnol français du moment<sup>157</sup>. Elles contribuent à garantir la dose de « couleur espagnole » nécessaire, notamment lorsque le tournage sur place n'est pas encore envisagé pour les fictions, empêchant l'intégration de *corridos*, et apparaissent même au milieu des drames le plus intenses. Le but étant, dans les premières fictions, de détendre le drame, distraire le public et, au passage, de montrer toutes les facettes folkloriques de l'Espagne dans l'imaginaire français<sup>158</sup>.

Bien qu'il s'agisse d'une construction française, nous devons pointer deux modèles d'inspiration qui façonnent manifestement l'imaginaire dramatique et scénique associé à l'Espagne en France, perpétué à travers les premières fictions cinématographiques : la *zarzuela* et le *genero chico*. Née vers le XVI<sup>e</sup> siècle en Espagne et développée notamment tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la *zarzuela* est le genre musical et théâtral espagnol par excellence qui domine la production scénique

---

<sup>157</sup> Voir l'article de Magdalena BROTONS CAPÓ, « La imatge tónica d'Espanya als films de Pathé i Gaumont » dans QUINTANA (Àngel); PONS (Joan) [Ed.], *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*, Girona, Museu del cinema, 2012.

<sup>158</sup> De surcroît, cet envol de l'*espagnolade* coïncide avec un essor des danses exotiques au sein de l'offre théâtrale parisienne. Après le succès des Expositions Universelles, et renouvelées grâce aux airs de modernité insufflés par les Ballets Russes à partir de 1909, les danses exotiques s'installent dans les programmes et deviennent un ingrédient indispensable pour les séances de théâtre populaire. Les danses espagnoles trouvent une place privilégiée dans ce succès des danses exotiques et sont de plus en plus sollicitées. Leur succès est définitivement confirmé après la guerre, par une présence sans précédent dans l'offre de spectacles parisienne. Sur l'évolution des danses exotiques en France, nous recommandons de consulter l'ouvrage d'Anne DECORET-AHIHA, *Les danses exotiques en France 1880-1940* (CND Recherches, 2004). L'auteure propose un détail assez exhaustif de l'intégration des danses exotiques au sein d'une culture scénique en pleine effervescence. Elle analyse la place privilégiée qu'acquière les ballets ibériques et l'« espagnolade », notamment au cours des années vingt.



espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup><sup>159</sup>. La *zarzuela* espagnole donne lieu à un deuxième genre théâtral important : le *genero chico*<sup>160</sup>. Ces deux formes théâtrales sont fondées sur un mélange de parties parlées, chantées et dansées, donc idéalement adaptées aux nouvelles dynamiques scéniques des variétés qui investissent la scène parisienne. En effet, le music-hall se présente comme une « coalition de tous les spectacles »<sup>161</sup> : dans un même programme se succèdent des numéros de chant, des saynètes théâtrales, des danses, du cirque et de la pantomime.

Les deux modèles scéniques espagnols permettent également d'introduire en France l'esthétique *costumbrista*, courant artistique qui rattache l'imaginaire espagnol aux coutumes les plus régionales – c'est l'équivalent en France du « tableau de mœurs pittoresque » – et le lie davantage à des territoires ruraux où les types, les danses et les musiques conservent leurs aspects les plus traditionnels et pittoresques. Ainsi, la plupart des pièces théâtrales à « sujet espagnol » représentées au début du XX<sup>e</sup> siècle sont des adaptations des *zarzuelas* et *genero chico* à succès en Espagne<sup>162</sup>. De ce fait, les ressorts dramatiques qui en sont issus se figent dans la culture scénique naissante, exerçant une influence directe sur les premières fictions cinématographiques.

### **a) La confirmation de l'espagnolade cinématographique**

Le recours systématique à une Espagne cinématographique de plus en plus schématisée, figée dans des codes narratifs et iconographiques récurrents, met en lumière l'établissement progressif d'un sous-genre cinématographique lié à l'Espagne, peu à peu popularisé sous le terme d'*espagnolade*. Cette appellation, déjà utilisée dans d'autres disciplines comme la peinture, la musique,

---

<sup>159</sup> Pour avoir un panorama généralisé de la production théâtrale et de ses différentes variations scéniques en Espagne aux XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècles, nous recommandons l'ouvrage de Serge SALAÜN, *Les spectacles en Espagne 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

<sup>160</sup> Le *genero chico* est un sous-genre de la zarzuela : il est né de la réduction de la zarzuela, qui contenait normalement trois ou quatre actes, à seulement un ou deux actes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>161</sup> LEGRAND-CHABRIER, « Le music-hall », dans *Les spectacles à travers les âges*, Paris, Éditions du cygne, 1931, p. 247.

<sup>162</sup> *Maison de danses*, opérette de Nozière et Charles Müller, d'après le roman de Paul Reboux (Théâtre du Vaudeville en 1909, reprise en 1910, 1911, 1912, 1921, 1923 et 1926 comme l'atteste la programmation publiée dans *Comoedia*) ; *L'amour en Espagne*, opérette-bouffe, au Parisiana en 1909, puis au Moulin Rouge en 1910, représentation qui permet la découverte de La Argentina, à la Gaité Lyrique en 1912, au Théâtre des Bouffes du Nord en 1920, au Théâtre de Grenelle, au Théâtre Montparnasse et au Théâtre des Gobelins en 1921 et encore représentée dans les années trente ; *La femme et le pantin*, adaptée par Gémier en 1910 et représentée au Théâtre Antoine ; *La Jota* de Raoul Laparra en 1910 ; ou *Aux jardins de Murcie* de Feliu y Codina avec composition musicale de H. M. Jaquet, présentée le 25 novembre 1911 au Théâtre de l'Odéon (*La Presse*, 13 janvier 1912) et qui sera reprise en 1919.

le théâtre ou toute manifestation artistique fondée sur l'exaltation des motifs pittoresques de l'Espagne et de sa culture populaire, trouve ainsi sa transposition cinématographique<sup>163</sup>.

L'*espagnolade* cinématographique rattache son image au pittoresque folklorique populaire diffusé par les médias populaires et répète sans cesse, imperturbable, les mêmes codes de représentation et motifs. C'est une image qui a été épurée et schématisée, progressivement, jusqu'à être réduite au minimum. Nous parlons des *manolas* habillées avec des *peinetas*, mantilles et éventails, de *toreros* et *toros*, des mules omniprésentes, et surtout des danseuses sévillanes avec leurs castagnettes, leurs costumes colorés, leurs bouclettes collées au visage et leurs fleurs dans les cheveux. C'est une Espagne surtout andalouse, ensoleillée et joyeuse, où les passions se vivent ardemment. Une Espagne qui danse au son des guitares, castagnettes et *panderetas* et qui ensorcelle à la fois avec les chants déchirés du flamenco et les danses séduisantes de ses (toujours) belles espagnoles. Évoquer l'un de ces motifs c'est évoquer l'Espagne. Encore de nos jours. C'est cette Espagne que réclame le public parisien : la joie, la fête et la lumière.

L'*espagnolade* étant associée à cette vision réductrice, elle s'oriente très rapidement vers une approche caricaturale qui imprègne la représentation cinématographique d'un ton satirique et parodique.

L'absence de copies des premiers films évoquant l'Espagne et les informations limitées nous empêchent d'analyser le ton énonciatif utilisé pour les premières évocations espagnoles. Pourtant, *Une confession en Espagne* (1897), la première fiction d'inspiration espagnole, est indiquée comme une « scène comique » dans le Catalogue Pathé. De même pour *Un voyage en pays de brigands* (1903) ou *Le douanier séduit* (1906). Ainsi, le genre comique semble avoir été une approche répandue dans l'imaginaire espagnol dramatisé. Un ton probablement issu des reprises théâtrales sur les scènes de music-hall et des cabarets. Si au départ il s'alterne avec le ton dramatique ou réaliste en vogue au début du siècle, nous repérons une tendance à la comicité dramatique à travers l'exploitation des clichés liés à l'Espagne après 1909<sup>164</sup>.

C'est ainsi que dans les années dix, nous constatons une deuxième ligne d'approche de l'Espagne, folklorique et placée dans le Sud de la péninsule, utilisant le ton humoristique.

---

<sup>163</sup> L'*espagnolade* apparaît déjà comme stratégie commerciale chez les peintres espagnols de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils acceptent de reproduire une image de l'Espagne forgée par le goût parisien qui se focalise toujours sur les mêmes motifs pittoresques. Cette représentation de l'Espagne est légitimée par le « regard espagnol » de Mariano Fortuny, Federico Madrazo ou plus tard Picasso, Anglada i Camarassa et tout le groupe espagnol de peintres installés à Montmartre. L'*espagnolade* devient une zone de confort qui assure un succès commercial et du public. Elle est par la suite également exploitée dans le théâtre et la musique.

<sup>164</sup> L'absence des films nous empêche de connaître exactement le ton des films précédents. Nous devons donc nous fier aux indications génériques renseignées dans le Catalogue Pathé réalisé par Henri Bousquet.

L'imaginaire espagnol s'intègre ainsi dans le comique français d'avant-guerre, dans des films comme *Mariage à l'espagnole* (Michel Carré, Pathé, 1909), *Corrida mouvementée* (Roméo Bosetti, Pathé, 1911), *Les Escapades de Pepita* (Pathé, 1912), *Max toréador* (Max Linder, Pathé, 1913) ou *Por el amor de la señora* (Henri Gambart, Pathé, aout 1917).

Pourtant, dans le cas de l'*espagnolade*, la frontière entre la comédie et la parodie ou la satire est très fine. La parodie est fondée sur une répétition du stéréotype qui, précisément, se dégrade et se banalise à force d'être repris et simplifié par le biais du comique. Les évocations comiques de l'Espagne que nous venons d'indiquer tombent très rapidement dans une caricature exagérée et ridiculisant les types espagnols. L'artiste de music-hall Little Tich réalise en 1907 une *Danse espagnole* manifestement parodique et inaugure cette tendance. De même pour les intrigues qui sont également parodiques. Par exemple, dans *Mariage à l'espagnole*, au-delà des personnages typés et parodiques même par rapport à l'accent<sup>165</sup>, Michel Carré revisite le motif du duel lorsque « Pépito tire son couteau et un combat burlesque s'engage. Le domestique du Français appelé à la rescousse jette par la fenêtre nos joyeux hidalgos ». Les sketches burlesques mobilisant les types espagnols tels que des hidalgos, des toreros et des femmes espagnoles peuplent les intrigues fondées sur des situations stéréotypées en cherchant le rire à tout prix.

L'exemple ultime parmi ces parodies de l'*espagnolade* est offert par *Les Escapades de Pepita*, qui réussit à intégrer tous les clichés possibles<sup>166</sup>. Une ardente andalouse, un toréro, des hidalgos, des duels, des morts, un amour brûlant, des accents passionnés dans les nuits embaumées de l'Espagne, le son des castagnettes et des tambourins, des danses (capables même de réveiller les morts); le scénario est comme un cocktail espagnol sans aucun souci de réalité. Le seul but est d'interpeler le spectateur par cette évocation burlesque et stéréotypée de l'Espagne : une réalité lointaine et différente, qui facilite l'exercice de la parodie. Si nous avons le moindre doute sur le ton parodique de la mise en scène, bien que nous puissions le deviner par les adjectifs et le ton utilisés dans le résumé, l'affiche réalisée pour le film, conservée dans les archives de la Fondation Seydoux-Pathé,

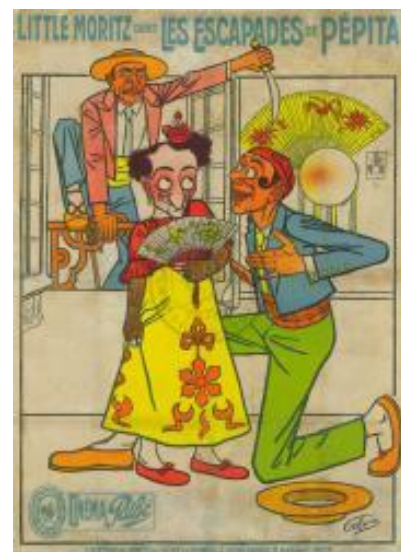


Fig. 3: *Les escapades de Pepita*, 1912  
(Archives Fondation Seydoux-Pathé)

<sup>165</sup> Dans le synopsis, la phrase « Oune petite minoute, y attend quelqu'un... » est indiquée ; nous imaginons qu'il s'agissait d'un intertitre visant à faire « entendre » / imaginer, et par la même occasion ridiculiser, l'accent espagnol.

<sup>166</sup> Consulter le synopsis complet en Annexe 4.

ne laisse pas de place à l'équivoque. Le personnage de Pépita s'avère interprété par un homme<sup>167</sup>. Puis les clichés s'agglutinent : le bandit, les éventails, l'hidalgo/señorito espagnol, et la caractérisation de la femme espagnole pour le personnage principal.

La *corrida* est également une source comique très attractive pendant les années dix<sup>168</sup>. Dans *Corrida mouvementée* de Roméo Bosetti (1911), après ce qu'il a cru être un combat épique contre un taureau, un toréador découvre qu'il s'agissait en fait d'un pauvre mouton, ce qui ridiculise toute la bravoure de son geste. Un des exemples les plus connus est sans doute *Max toréador* de Max Linder (1913). Le film montre un Linder-toréro très passionné qui s'entraîne intensément avec les objets quotidiens les plus absurdes, dans la ville ou avec une vache qu'il fait entrer chez lui, pour accomplir son rêve d'être un grand torero.

La parodie de l'imaginaire espagnol peut parfois être seulement partielle, à travers un personnage ou une évocation ponctuelle. Quelques exemples sont *Zigoto et le collier* de Jean Durand (1911), ou *La Famille Boléro* de Georges Monca en 1913<sup>169</sup>. C'est dans cette tendance au ton satirique, parodique ou caricatural que nous identifions l'équivalent péjoratif du genre de l'*espagnolade*.



Fig. 4: *Zigoto et le collier* de Jean Durand (1911)

L'utilisation de la parodie est très éclairante pour comprendre le stéréotype de l'Espagne et ses motifs dominants, objets de moquerie de la part de la société française. Tant pour les intrigues que pour les personnages, le fait de les parodier est un exercice de distanciation qui ne fait qu'accroître la distance entre les deux cultures. Un effet intensifié par la propension à la ridiculisation et la banalisation systématiques. La tendance à l'*espagnolade* et l'enfermement au sein des studios poussent l'évocation espagnole à une approche simpliste et réduite à un décor pittoresque, peuplé par des personnages de type folklorique et divertissant, animés par des passions exacerbées, où les danses peuvent faire irruption à tout moment.

Cette approche est radicalement différente après la Première Guerre mondiale, comme nous allons l'analyser par la suite. Pourtant, nous ne pouvons nous pencher sur la décennie suivante sans évoquer deux points d'inflexion qui, dans les années dix, annoncent de nouvelles options

<sup>167</sup> Une pratique habituelle dans les films comiques de la période, au de-là même des films parodiques.

<sup>168</sup> Louis Feuillade, sans se référer directement à l'Espagne, réalise également *Un monsieur qui a mangé du taureau* en 1909, ce qui atteste de l'intérêt croissant pour les films évoquant la tauromachie ainsi que la valeur de celle-ci pour la comédie.

<sup>169</sup> *La Famille Boléro*, photographie de plateau, 1913 (Référence : PO0034731 – Archives de l'Iconothèque de la Cinémathèque Française).

esthétiques de la représentation de l'Espagne à l'écran. À savoir la figure incontournable de Louis Feuillade et son travail en Espagne, ainsi que l'apparition des premières collaborations cinématographiques entre l'Espagne et la France, qui apportent un nouveau regard. Petit à petit, l'Espagne devient ainsi un territoire offrant des possibilités plastiques pour le cinéma, envisageable au-delà de ses stéréotypes folkloriques les plus répandus dans la culture populaire française du début du siècle.

### **b) Louis Feuillade, la passion pour l'Espagne**

Nous avons évoqué plus haut le film *Max, toréador* de Max Linder (Pathé, 1913), qui représente un hommage sous forme de comédie à la passion de son réalisateur pour la tauromachie. Au-delà de l'exaltation du toréador qui est une des figures espagnoles par excellence, le film se distingue par l'inclusion de quelques scènes tournées dans les arènes de Barcelone<sup>170</sup>. En adoptant une esthétique à mi-chemin entre les vues des premiers opérateurs prises sur place et l'*espagnolade* comique des années dix, Max Linder réussit à faire évoluer l'image du pays espagnol, en la chargeant d'un « effet de réel » grâce au tournage in situ, décisif pour l'évolution de l'esthétique cinématographique.

Après cette première incursion de la fiction française en territoire espagnol, ce sera chez Louis Feuillade<sup>171</sup>, qui fait du tournage en extérieur une marque de style, que nous trouverons une évolution claire dans l'approche cinématographique de l'Espagne.

L'origine occitane de Feuillade a certainement créé chez lui une attraction particulière pour le Sud et ses coutumes folkloriques, parmi lesquelles la tauromachie s'avère la plus marquée. Afficionado confirmé<sup>172</sup>, il est manifestement proche de l'Espagne et de sa culture, raison pour

---

<sup>170</sup> Julio Perez Perucha indique que ces images ont été filmées lors d'une tournée théâtrale de Linder en Espagne en 1912. Linder en aurait profité pour improviser une novillada dans les arènes de Barcelone, enregistrée par la société Pathé (Louis Gasnier comme réalisateur et l'Espagnol Solà i Fontanals comme opérateur, présents à ce moment-là à Barcelone grâce à la succursale récemment fondée). Ces images ont motivé par la suite la mise en scène du film de Linder en 1913 (Julio PEREZ PERUCHA, *Narración de un aciago destino (1896 – 1930)*, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra [Septima Edición – Primera edición : 1995], 2010, p.75).

<sup>171</sup> En 1907, Louis Feuillade (1873-1925) prend la relève d'Alice Guy en tant que « chef des services du Théâtre et de la prise de vues » pour la société Gaumont. Par la suite, il s'affirme comme un personnage clé dans l'évolution de la production Gaumont des années dix : il en est l'un des principaux réalisateurs et son style moderne, grâce au tournage en extérieur et à sa capacité à saisir les tendances du public, notamment avec la réalisation de *seriales* policiers, devient la marque de fabrique de la société Gaumont.

<sup>172</sup> Afficionado passionné, Louis Feuillade admire l'art de la tauromachie depuis sa jeunesse et écrit dans plusieurs journaux taurins avant de devenir cinéaste.

laquelle il profite, lorsque l'occasion se présente, d'y tourner quelques films à propos de ses traditions pittoresques. Selon Francis Lacassin, c'est en avril 1914, après un projet avorté à Perpignan, que Feuillade décide de traverser les Pyrénées<sup>173</sup> et, profitant des fêtes de Pâques, de tourner quelques fictions en territoire espagnol<sup>174</sup>. Il se déplace alors aussitôt vers Madrid avec sa troupe habituelle<sup>175</sup>, où il tourne *La Neuvaine*, film dont aucune copie n'a été conservée<sup>176</sup>, mais qui contiendrait des scènes tournées au Prado. Après Madrid, Feuillade parcourt l'itinéraire dicté par le fantasme romantique.

Il va d'abord à Tolède, ville du Greco et de Maurice Barrès, où il tourne *Le Coffret de Tolède*. Ce film est le seul conservé dans les archives Gaumont témoignant de son aventure espagnole, et nous permet enfin de comprendre son approche esthétique du pays. Contrairement à ce que le choix de destinations répandues pourrait nous faire croire, ce film illustre comment Feuillade, loin de la vision touristique, tente une dramatisation du paysage que nous n'avions pas vue jusque-là dans les films à sujet espagnol. Il réussit à saisir les possibilités artistiques du tournage en extérieur en en faisant un aspect indispensable de sa propre esthétique cinématographique. La ville de Tolède participe ainsi au développement dramatique de l'intrigue et son paysage prend une place importante dans l'énonciation cinématographique.

La séquence de la vente du coffret s'avère un exemple intéressant. Dans un premier temps, le cadre s'ouvre sur une vue d'un pont historique de Tolède. Le couple protagoniste entre dans le champ quelques secondes plus tard et avance jusqu'à se placer au premier plan, moment où ils sont rattrapés par le marchand/brigand qui leur vend le coffret, élément décisif pour l'intrigue.

---

<sup>173</sup> Nous ne pouvons pas nous empêcher de voir un parallélisme évident entre Alice Guy et Louis Feuillade, maître et élève, les deux entreprenant des voyages en Espagne sous la bannière de Gaumont.

<sup>174</sup> Francis LACASSIN, *Louis Feuillade, maître des lions et des vampires*, Paris, Pierre Bordas et Fils, 1995, p. 170.

<sup>175</sup> René Navarre et Renée Carl, qui témoignera : « Sans perdre de temps, nous prenons le premier train pour Madrid. Confortablement installé dans notre sleeping, Feuillade élabore des nouveaux scénarios exigés par les circonstances. » Et son opérateur, Guérin ajoutera : « Après un confortable voyage en wagons-lits, nous débarquons à Madrid. Tout le personnel était là à huit heures et demie du matin, et à neuf heures et quart, on tournait au Prado... » (Francis LACASSIN, *op.cit.*, p. 171).

<sup>176</sup> Francis Lacassin émet l'hypothèse d'autres fictions qui auraient pu être tournées lors de ce voyage (*Ibid.* pp. 170-175).



Fig. 5: *Le Coffret de Tolède* (Feuillade, 1914). Photogrammes extraits du film conservé à GP archives et numérisé sur leur catalogue en ligne.

Les quelques secondes initiales où il n'y a pas de personnages dans le cadre sont déterminantes pour imbiber l'image de la *couleur locale* espagnole : c'est l'Espagne rurale, pierreuse, aux costumes typiques et où l'âne est encore le principal moyen de transport. L'énonciation filmique se charge de cette ambiance. Ce qui est significatif c'est que ce « fond » espagnol prend également un rôle dans l'intrigue. D'un côté, c'est ce pont en pierre à l'arrière-plan qui met en image la réalité espagnole, ancrée dans les traces du passé, dans l'archaïsme pittoresque de sa couleur locale, présente dorénavant dans le cadre. Mais ce pont en pierre est également l'élément par lequel arrive le marchand pour leur vendre le coffret et qui déclenche ainsi l'intrigue du film.

Feuillade se montre attaché à l'imaginaire romantique et à la nécessité de convoquer les clichés les plus exploités se rapportant à l'Espagne. Nous y voyons, par exemple, l'intervention d'un dangereux brigand, Pepe de Triana. Pourtant, ce personnage, loin d'être stéréotypé, a un vrai rôle dramatique dans la narration. De même, si Tolède est le point de départ, l'intrigue nous conduit (bien entendu) à Séville. Notons ainsi l'intérêt maintenu envers le Sud de l'Espagne. Comme pour les voyageurs romantiques, la destination finale est toujours le Sud espagnol. Pourtant, selon la même logique que pour la partie tournée à Tolède, ce n'est pas le pittoresque qui l'emporte. Après un très court passage dans les Jardins de l'Alcazar (que nous ne voyons qu'en arrière-plan sans aucune accentuation ou détail visuel), Feuillade ne cherche pas à filmer d'autres monuments qui auraient pu être des éléments reconnaissables pour le spectateur. Au contraire, il nous emmène ensuite dans une *Finca* (maison de campagne andalouse) consacrée à l'élevage des taureaux. Un endroit éloigné des clichés folkloriques, mais rattaché à l'imaginaire espagnol grâce à l'élément taurin. Nous repérons cette volonté de montrer « une autre Espagne ». Ou du moins, une volonté manifeste de s'éloigner des « cartes postales » et des visions grotesques qui avaient caractérisé les approches précédentes.

À Séville, Feuillade réalise également *Les Fiancés de Séville*, dans lequel il filme, enfin, sa grande passion : une *corrida*. En l'absence d'images du film, considéré comme disparu à l'heure

actuelle, nous devons nous contenter du résumé offert par Francis Lacassin<sup>177</sup>. D'après celui-ci, ce film a pour cadre la structure dramatique espagnole par excellence : le triangle amoureux. De plus, il est centré sur un *torero* qui, jaloux, essaye de tuer à coup de poignard son rival. Repoussé à cause de cet acte, il décide de se donner la mort dans l'arène en se laissant abattre par le taureau. Tous les ingrédients espagnols sont mobilisés. Feuillade a même filmé une procession à Séville, ainsi que la place de la Giralda ou la rue des Serpents<sup>178</sup>. Pourtant, selon les témoignages des acteurs, ce qui lui tenait le plus à cœur était la véracité de la scène de la *corrida* ; une séquence qui, au-delà de sa passion personnelle, offrait tous les éléments plastiques qui intéressaient son esthétique cinématographique : le mouvement, la lumière naturelle et une intrigue débouchant sur la mort.

Les danses ne pouvaient sans doute manquer, et il tourne aussi un film sévillan dans le « pittoresque quartier de Triana »<sup>179</sup> : *La Petite Andalouse*, pour lequel il engage deux danseuses espagnoles sévillanes<sup>180</sup>. Comme le relève très pertinemment Francis Lacassin, le geste cinématographique de Feuillade en Espagne propose la réalisation « d'histoires contemporaines, profitant de la couleur locale »<sup>181</sup>. En effet, malgré l'absence de copie du film, une photographie conservée dans les archives Champreux, intégrée dans l'ouvrage consacré par Lacassin à Feuillade, montre le souci d'une ambiance authentiquement espagnole. Encadrés dans un décor très sévillan (les orangers dans le fond, le sol en carrelage rappelant les motifs mauresques, les arcs entourant le patio), les personnages sont habillés selon le type andalou en mettant en avant les motifs espagnols : le chapeau et le boléro pour les hommes, les *mantillas*, éventails, costumes sévillans, fleurs et *peinetas* dans les cheveux pour les femmes<sup>182</sup>. Très perspicace pour reconnaître les modes populaires, recherchant sans doute le succès pour son film, Feuillade véhicule les clichés appartenant au regard étranger sur l'Espagne. Pourtant, son esthétique, fondée sur les extérieurs, propose certainement un nouveau regard.

Son pèlerinage espagnol l'amène également à Grenade où, « entre deux corridas, dont une pour le plaisir, Feuillade utilise les décors mauresques et somptueux de l'Alhambra et du Generalife. Mais c'est à Sacromonte, la colline des gitans troglodytes, qu'il tourna, avec leur participation, *La Gitanella* »<sup>183</sup>. Les gitanes (et certainement leurs danses<sup>184</sup>), le passé mauresque et l'Alhambra de

---

<sup>177</sup> Francis LACASSIN, *op.cit.*, p. 171.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> De plus, Lacassin signale que les danseuses sévillanes ont rejoint la troupe pour ce voyage à Grenade, ce qui nous permettrait de confirmer la présence de danses.



Grenade achèvent le tableau espagnol dessiné petit à petit par Feuillade. Tous les aspects de l’imaginaire espagnol auraient ainsi été évoqués par Feuillade durant son aventure espagnole<sup>185</sup>.

Bien que nous n’ayons pas d’images animées de ces films<sup>186</sup>, *Le Coffret de Tolède* et quelques images tournées en Espagne et réutilisées pour le chapitre six de la série des *Vampires*, « Les yeux qui fascinent », nous offrent deux exemples de l’esthétique employée par Feuillade.



Fig. 6: *Le Coffret de Tolède* (Feuillade, 1914). Photogrammes extraits du film conservé à GP archives et numérisé sur leur catalogue en ligne.



Fig. 7: *Les Vampires, Les yeux qui fascinent* (Feuillade, 1916) : Cette séquence a été probablement tournée dans la même hacienda que *Le Coffret de Tolède*, puis recyclée pour ce passage dans l’intrigue des *Vampires*.

L’approche de Feuillade marque ainsi un tournant important en dépassant l’*espagnolade* et le pittoresque folklorique stéréotypé et construit dans les studios pour la représenter l’Espagne. Il envisage une première dramatisation de l’environnement espagnol qui excède sa fonction de décor purement illustratif. Du point de vue esthétique, c’est sans doute le tournage sur place qui marque la différence et définit la modernité de son approche. Il exploite esthétiquement les éléments du paysage espagnol, la tonalité offerte par les pierres ou les grands espaces presque désertiques du Sud.

<sup>185</sup> Les films espagnols de Feuillade sont achevés par le tournage des intérieurs à Paris. *La Gitanella* sort le 18 décembre 1914. *Le Coffret de Tolède*, *Les Fiancés de Séville*, *La Petite Andalouse* et *La Neuvaine*, à cause de la guerre, ne sortent qu’en 1915. Feuillade réalise un dernier film espagnol intitulé *La Zingara*, sorti également en 1915, dont nous ignorons le moment et l’endroit précis du tournage.

<sup>186</sup> Quelques images apparaissent pourtant dans des catalogues Gaumont, dans la presse, et dans des programmes du Gaumont-Palace.

De surcroît, l'usage de décors naturels imprime une authenticité à l'esthétique cinématographique tout en la dirigeant vers ce que nous considérons comme une plastique moderne de l'Espagne, et qui sera reprise par les cinéastes des années vingt. Une authenticité recherchée dans les lieux et dans la figuration – Feuillade embauche de vraies danseuses – afin d'imprimer une *couleur locale* réussie au sein de l'énonciation.

D'ailleurs, en devançant les cinéastes des années vingt, Feuillade exploite le paysage espagnol et ses espaces afin de dynamiser l'esthétique cinématographique qu'il cherche à développer. Par exemple, les images tournées dans la *finca* andalouse offrent de grands espaces ouverts, où les personnages se déplacent à cheval, avec de grandes perspectives qui permettent de saisir leur mouvement. Il veut exploiter ces espaces dégagés afin de rapprocher le cinéma de ce mouvement qui commence à trouver beaucoup de succès à l'écran. Contrairement aux cinéastes d'après-guerre, il s'en tient à une approche très fonctionnelle pour la narration cinématographique. Or, le soleil intense, le pittoresque des motifs et éléments espagnols ajoutés à la maîtrise du langage cinématographique de Feuillade proposent un récit novateur ayant trait à l'Espagne. Feuillade dépasse le simple assemblage d'éléments pittoresques et folkloriques. Le but étant la recherche d'une mise en récit de l'Espagne elle-même : l'exploitation de l'imaginaire espagnol à la fois dramatique et esthétique dans un langage propre au cinéma.

### **c) Les premiers regards espagnols en France**

Si Segundo de Chomón est le premier cinéaste espagnol à travailler en France (pour la maison Pathé par périodes intermittentes entre 1902 et 1910), il n'est pas très concerné par les sujets espagnols qui sont presque absents de son œuvre cinématographique française<sup>187</sup>. Probablement plus soucieux de saisir les besoins de l'industrie française, Chomón décide de s'adapter au goût français en optant manifestement pour la féerie et le fantastique.

Les seuls films concernant l'Espagne de ce cinéaste espagnol sont des vues documentaires réalisées au sein de la Iberico Films, la succursale que Pathé installe à Barcelone en 1912<sup>188</sup>. C'est à ce moment que nous rencontrons le plus grand volume de films espagnols dans le catalogue Pathé. Une seule fiction « espagnole » de Chomón est présente dans le catalogue Pathé : *Superstition*

---

<sup>187</sup> En Espagne, quand il s'installe à Barcelone en 1909 et s'associe à Joan Fuster pour la réalisation indépendante de films, il consacre une grosse partie de la production à l'adaptation de zarzuelas et saynètes en tant que mélodrames folkloriques. Pourtant, c'est un genre qu'il n'a jamais abordé en France.

<sup>188</sup> Julio PEREZ PERUCHA, *op.cit.*, p.44.

*andalouse*, film situé en Espagne, mettant en scène une gitane comme protagoniste et une vengeance comme intrigue principale, mais qui s'avère finalement plus proche de la féerie que de l'*espagnolade*.

Il faut attendre le succès d'*Arènes sanglantes* de Vicente Blasco Ibáñez en 1916 pour découvrir un vrai « regard espagnol » cinématographique sur l'Espagne en sol français. C'est Léon Gaumont, qui témoigne d'un intérêt pour l'Espagne depuis les temps d'Alice Guy, qui décide de distribuer en France le film espagnol. Écrivain espagnol réputé, Blasco Ibáñez, très proche du cinéma, acquiert très vite une renommée internationale importante et ses ouvrages sont adaptés pour le cinéma en Espagne et à l'étranger. En France, il bénéficie d'un succès grandissant et séjourne pendant de longues périodes à Paris. Joan M. Minguet Batllori affirme que l'univers littéraire (puis cinématographique) de Blasco Ibáñez trouve son succès populaire dans l'imaginaire taurin et folklorique issu du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il a réussi à revivifier<sup>189</sup>. C'est probablement aussi la clé du succès que l'écrivain rencontre en France, notamment pendant la deuxième moitié des années dix<sup>190</sup>.

Le film *Sangre y arena*, traduit en France par *Arènes sanglantes*, est produit par la société Prometheus Films, fondée par Blasco Ibáñez lui-même afin de s'auto-financer<sup>191</sup>. Pour la direction technique du film, il engage le metteur en scène français Max André, qui apporte son savoir-faire à la mise en scène. Centré sur l'univers taurin et en s'appuyant sur une esthétique manifestement *costumbrista* ancrée dans la région de Valence, le film réunit tous les clichés pittoresques du stéréotype étranger de l'Espagne, ce qui lui a valu le rejet violent et manifeste d'une grande partie du milieu intellectuel espagnol<sup>192</sup>. En effet, le film de Blasco Ibáñez est fondé sur une vision de l'*espagnolade* séduisante pour le public étranger car il contient les motifs qui ont popularisé l'Espagne hors de ses frontières : l'exotisme, l'univers taurin et les vues de monuments. En effet, Vicente J. Benet insère directement le film dans une logique de production plutôt française ou, en tout cas, étrangère<sup>193</sup>. Sorti au Gaumont-Palace le 23 mars 1917, *Sangre y arena*, le film rencontre un succès

---

<sup>189</sup> Joan M. MINGUET BATLLORI, *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia, Ed. de la Filmoteca, 2008, p. 64.

<sup>190</sup> Voir l'ouvrage de Cécile FOURREL DE FRETTE, Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français, 1914-1918, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

<sup>191</sup> Julio PEREZ PERUCHA, *op. cit.*, p.87.

<sup>192</sup> Malgré son succès parisien, Blasco Ibáñez offre une vision de l'Espagne trop proche de l'*espagnolade*, ce qui provoque le rejet de la critique espagnole du moment. Eugeni d'Ors, célèbre intellectuel espagnol, le qualifie d'« espagnolade sinistre » en 1917. Une polémique qui durera encore des années comme le montre Guillermo Diaz-Paja qui, en 1928, écrira : « *Sangre y arena* est un porte-parole absurde de l'Espagne de *pandereta*, qui, comme on le sait, constitue un plat délicieux pour la voracité de nombreux étrangers ». Même les historiens actuels s'accordent à dire que ce film est « à l'origine de la récurrente *españolada* » (LAHOZ, 1998, cité par MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 40). Minguet Batllori ajoute qu'il ne s'agit que d'une illustration de l'œuvre originale « à travers une succession d'images qui insistent beaucoup sur l'agitation de la "fête nationale" », sans grande valeur filmique (MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 64).

<sup>193</sup> Vicente J. BENET, *El cine español, una historia cultura*, Barcelona, Paidós Comunicació, 2012, p. 49.

important à Paris<sup>194</sup>, où il est cité pour ses beaux clichés<sup>195</sup>. De surcroît, cette *espagnolade* étant réalisée en Espagne et avec l'approbation d'un de ses plus grands écrivains, sa vision est légitimée d'emblée<sup>196</sup>. L'Espagne cinématographique est ainsi confirmée par le regard espagnol comme une terre de toreros, de passions, de personnages typés et de folklore.

Nous retrouvons également la coproduction franco-espagnole *Christophe Colomb* (Gérard Bourgeois, Hispania Film – Éclair, 1916)<sup>197</sup>, intitulée en Espagne *La vida de Cristóbal Colon y el descubrimiento de América* (sorti en 1917)<sup>198</sup>. Bourgeois réalise cette production avec d'« énormes moyens (pour l'époque) »<sup>199</sup> selon Georges Sadoul, pour la société Éclair. Il tourne à Séville, Grenade et Huelva, recherchant les monuments mauresques les plus emblématiques afin de caractériser une Espagne encore islamique et certainement folklorique.

### 1.3 L'imaginaire espagnol, un sous-genre de la production française d'après-guerre

La Première Guerre mondiale marque un point d'inflexion décisif ; notamment du point de vue culturel, comme nous l'avons vu, elle entraîne un changement de mentalité et le surgissement de nouvelles tendances et inquiétudes sociales et artistiques. Après le conflit, une nouvelle période d'expansion, de détente et de frénésie divertissante s'ouvre. La société n'est plus la même ; ni sa façon de regarder le monde, ni les produits culturels qui émergent au sein de ce nouveau contexte.

Du point de vue cinématographique, l'industrie française est ébranlée à tous les niveaux. L'arrêt de la production des firmes françaises pendant le conflit facilite l'essor de l'industrie américaine sur le marché cinématographique français et européen. La France perd ainsi soudain

---

<sup>194</sup> Voir Ventura MELIÀ et Miguel HERRAEZ, *Cartas de cine de Blasco Ibáñez*, Valencia, 1998.

<sup>195</sup> « C'est une page de vie palpitante des toréadors, parmi les plus beaux sites de l'Espagne étrange et romantique » (*Le Petit Journal* et *Figaro* du 23 mars 1917) ; ou encore : « L'intérêt est puissant ; c'est une page de vie, d'une vie fougueuse, violente, divisée en trois parties : la première nous conte une histoire d'amour, la seconde – documentaire – nous montre les plus beaux sites et les mœurs les plus curieuses de l'Espagne ; la troisième enfin nous explique dans tous les détails ce qu'on appelle *Tauromachie*, [...] il ne manque que la couleur » (*Hebdo-Film*, 10 mars 1917).

<sup>196</sup> Blasco Ibáñez bénéficiera ensuite d'une popularité grandissante en France où il se liera d'amitié avec quelques-uns des écrivains et cinéastes les plus importants du moment. Il sera notamment connu pour avoir écrit *Les Quatre cavaliers de l'apocalypse*, ouvrage qui fera l'objet d'une adaptation française par André Heuzé avec le film *Debout les morts !* en 1917.

<sup>197</sup> Pierre LHERMINIER, *Les Annales du cinéma français, les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 696.

<sup>198</sup> Julio PEREZ PERUCHA, *op.cit.*, p.79.

<sup>199</sup> Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma, vol. 4, Le cinéma devient un art 1909-1920*, Paris, Denoël, 1975, p. 105.

son hégémonie cinématographique mondiale en laissant sa place à la production américaine. Celle-ci, éloignée du conflit, profite de ces années pour bâtir une industrie puissante qui engendrera des avancées décisives tant du point de vue technique qu'esthétique et narratif. David W. Griffith, Thomas Ince, Mack Sennett, Charles Chaplin et Cecil B. DeMille, posent pendant ces années les bases d'un nouveau langage cinématographique qui absorbera et dominera les canons cinématographiques mondiaux. La grande usine d'Hollywood se met en route et lance à travers le monde des vedettes qui gagneront partout les sympathies, comme Chaplin, Buster Keaton, Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks ou Mary Pickford, en même temps qu'elle confirme les bases de la nouvelle industrie cinématographique américaine. La suprématie américaine se confirme avec son essor dans les salles européennes pendant la guerre. Une expansion qui changera non seulement le panorama cinématographique en France mais, d'une façon foudroyante, le goût du public et ses habitudes cinématographiques.

Dans ce nouveau contexte cinématographique, l'engouement pour l'Espagne se maintient et s'intensifie tout au long des années vingt. Pour la société française d'après-guerre qui cherche l'évasion et la distraction à tout prix, l'Espagne apparaît comme un territoire exotique joyeux, bigarré et exubérant.

Nous devons préciser ici que l'attrait pour l'univers espagnol, bien que nous nous intéressions dans cette thèse au cas français, n'est pas exclusive à la France, et nous pouvons la remarquer également dans la production américaine. En effet, pendant les années dix et vingt, l'*espagnolade* s'installe également à Hollywood, prolongeant cet ensorcellement hispanique à l'échelle internationale, où sont réalisés quelques films d'inspiration espagnole : *Carmen* de Cecil B. DeMille (1915), *Charlot joue Carmen* de Chaplin (1915) (celui-ci également sur le ton de la parodie), *Carmen of the Klondyke* de Reginald Barker (1917), *The Woman and the Puppet* de Reginald Barker (1920), *Blood and Sand* de Fred Niblo (1922) avec Rudolph Valentino, *Rosita* d'Ernst Lubitsch (1923) avec Mary Pickford, *The Spanish Dancer* d'Herbert Brenon (1923) avec Pola Negri<sup>200</sup>, *Guerrita* de Fred Niblo (1924) ou encore *The Night Club* de Frank Urson et Paul Iribe (1925)<sup>201</sup> en sont quelques exemples.

---

<sup>200</sup> Notons l'intérêt pour l'imaginaire espagnol en tant que source d'inspiration cinématographique de quelques-unes des figures les plus déterminantes dans la naissance de Hollywood pendant les années dix et vingt. Aussi, le fait que les stars les plus importantes du moment sont également sollicitées par cet imaginaire espagnol, telles que Mary Pickford, Chaplin, Pola Negri et Rudolph Valentino.

<sup>201</sup> Juan Arroy, dans son article « L'Espagne Photogénique » paru dans *Cinémagazine* n° 13 du 16 mars 1926, ajoute à cette liste *Smilin' Through* de Sidney Franklin (1922), *The Spanish Jade* de John S. Robertson (1922) et *The Night Club* de Raymond Griffith (1925). Nous n'avons pas réussi à trouver d'indices qui, par rapport à la représentation véhiculée par le film, feraient inclure ces films dans les *espagnolades* américaines. Seul *The Night Club*, dont nous ne disposons pas d'images, inclut un personnage nommé Carmen ; l'action se passant dans un club de danse, nous imaginons qu'il s'agit d'une danseuse espagnole qui, probablement, danse pendant le film.

Nous devons signaler que les films d'inspiration espagnole américains perpétuent les codes du stéréotype né jadis en France avec l'admiration romantique. Cette présence renforce la ligne thématique et esthétique de l'*espagnolade* cinématographique à l'échelle mondiale, et participe d'une façon extrêmement importante à la perpétuation de l'imaginaire espagnol durant les années vingt à travers d'autres films, au-delà de la seule production française, qui rencontrent un grand succès en France. Nous sommes donc face à un engouement cinématographique mondial, mais qui s'avère spécialement intéressant en France par son évolution et par les avancées en matière d'esthétique visuelle que cette production d'inspiration espagnole propose.

Avant de nous plonger dans l'analyse de cet engouement, du point de vue spécifiquement cinématographique, qui est l'objet central de cette étude, nous allons nous intéresser d'abord à l'intégration de l'imaginaire espagnol dans la production cinématographique française des années vingt depuis une perspective générale. Ceci nous permettra de compléter le parcours que nous tentons de dessiner dans ce chapitre et qui montre les changements d'approche du territoire espagnol pendant ces premières décennies de l'art cinématographique ; des changements qui sont intimement liés à l'évolution du langage cinématographique lui-même le long de la période muette.

Ainsi, nous avons vu comment, dans les premières années de vie du cinématographe, l'approche touristique-romantique de l'Espagne s'impose, déterminée par ces « cartes postales » dépourvues de développement dramatique mais forgées pourtant d'après le stéréotype dominant. Plus tard, une intention dramatique commence à s'esquisser. Or, les limitations expressives du langage cinématographique obligent à des traitements schématiques des intrigues, des sujets et des personnages abordés. Des films reprenant l'héritage artistique associé à l'imaginaire espagnol, avec ses types, ses clichés et ses intrigues typiquement « espagnoles », proposent une vision d'une Espagne ne constituant qu'un cadre dramatique stéréotypé devenant, très souvent, une grossière parodie du pays. Il s'agit de films auxquels les cinéastes d'après-guerre se référeront comme à des « films de carte postale », où la localisation n'est qu'une attraction pittoresque et un prétexte pour peupler le sujet de motifs folkloriques sans intention dramatique ni esthétique.

Cependant, après la guerre, les enjeux cinématographiques changent abruptement, ainsi que le monde qui est approché par l'appareil cinématographique. L'irruption de la guerre permet l'arrivée des films américains qui sont un élément formateur sans précédent. Les films de la Triangle, avec Thomas Ince, Sennett et Griffith en tête, mais surtout *Naissance d'une nation* en 1915<sup>202</sup>, révolutionnent l'écriture visuelle à travers une maîtrise poussée du montage, du traitement

---

<sup>202</sup> En France il ne sort qu'en 1920.

du temps filmique et de la typologie des plans utilisés pour narrer les séquences : ils constituent les bases d'un nouveau langage cinématographique.

En même temps, le cinéma français, à la fin de la Première Guerre mondiale, et face à la présence dominante du cinéma américain en France, affronte une refonte nationale. La crise vécue dans l'après-guerre forge une période cinématographiquement très féconde. Dans cet élan, un nouvel objectif est fixé pour les cinéastes français éblouis par les avancées esthétiques américaines : la légitimation artistique du cinéma. En ce qui concerne le cinéma français, nous devons souligner notamment l'impact du film *Forfaiture (The Cheat)* de Cecil B. DeMille en 1916. Un film qui éclaire les possibilités plastiques de l'image pour une énonciation cinématographique au service de la psychologie des personnages. Une approche nouvelle et révélatrice des possibilités de l'esthétique cinématographique et qui aura un effet incontestable sur le nouveau cinéma français surgissant après la guerre. Faisant preuve d'une grande ambition créatrice, les metteurs en scène de la période s'engagent à faire du cinéma un art à part entière. Le cinéma doit retrouver son essence purement visuelle : un langage fait d'images et régi par son principe le plus spécifique, le montage. Ces artistes, de façon plus ou moins radicale, cherchent à détacher définitivement le cinéma des rails narratifs de la littérature et du théâtre afin de trouver une forme narrative spécifiquement cinématographique. Dans ce processus, le croisement de certains cinéastes français avec des mouvements artistiques d'avant-garde européens sera déterminant. Tout en s'éloignant des arts « narratifs », le cinéma s'inspire des recherches formelles artistiques traversant l'Europe au cours des années vingt. Les décompositions rythmiques, le formalisme, le symbolisme et tous les « ismes » en vogue auront une influence manifeste sur le cinéma de l'époque<sup>203</sup> et participe à l'évolution de quelques-unes de ses recherches formelles les plus transgressives.

Par toutes ces expériences, la cinématographie française vit une évolution féconde dans l'après-guerre tout en trouvant différents mouvements, tendances et courants au cours de la décennie.

Dans cette évolution, l'engouement pour l'Espagne persiste et, étonnamment, traverse toutes les étapes du cinéma français des années vingt. L'Espagne se mêle aux recherches artistiques et subit les évolutions que la cinématographie française expérimente au fil des années vingt. De même, l'imaginaire espagnol s'intègre dans le système de genres caractérisant la décennie en France

---

<sup>203</sup> À titre de rappel nous tenons à souligner que cette recherche formelle traversée par les courants artistiques circulant en Europe n'est pas un phénomène qui se limite à la France. D'autres exemples évidents se trouvent dans le cinéma soviétique, fortement marqué par le futurisme, ou le cinéma allemand par l'expressionnisme.

et que Richard Abel détaille dans son étude générique<sup>204</sup> : le mélodrame, le film réaliste<sup>205</sup>, les grandes productions, la fantaisie. Mais c'est surtout au sein du mélodrame réaliste que cet imaginaire trouve son emplacement le plus confortable<sup>206</sup>. L'exotisme, le « sous-genre » caractérisé par Abel comme conte arabe, accuse également la présence de l'Espagne en tant que sujet cinématographique et en fait une destination stimulante pour les drames français d'après-guerre.

Pour la problématique qui nous occupe, en tentant d'intégrer l'appel à l'imaginaire espagnol au sein de la recherche esthétique menée dans les années vingt, nous devons avancer un mouvement qui s'y accorde davantage : l'impressionnisme cinématographique.

Dans les premières années immédiatement après la guerre, un mouvement dit impressionniste émerge qui, selon Georges Sadoul se réclame d'un « impressionnisme d'images »<sup>207</sup>. L'impressionnisme français se concrétise à travers des œuvres subtiles et esthétiquement ambitieuses. Les cinéastes « impressionnistes » seront attirés par la création d'atmosphères et d'états d'âme qui imbibent le récit filmique et qui sont mis en place à travers une expression ou un langage purement visuels. Nous identifions un travail poussé sur la psychologie des personnages qui saisit aussi l'énonciation cinématographique à travers le montage et les images. Les personnages gagnent ainsi en profondeur et leur drame guide le rythme des images. Le rythme du montage, les décors, les cadrages, le jeu des acteurs, tous les éléments cinématographiques s'accordent pour construire une atmosphère. Il s'agit d'un cinéma de sensations qui s'attache à un esthétisme formel très stylisé. Souvent, les cinéastes considérés comme impressionnistes ont été définis par la presse et la critique comme des poètes visuels, ou leur style a été qualifié de lyrique. Au sein de leur entreprise esthétique, l'Espagne, avec son atmosphère à la fois festive, dramatique et sensuelle, s'avère un territoire riche. Elle stimulera quelques-uns des cinéastes intégrant ce mouvement ou l'entourant et impulsera la recherche esthétique qui traverse les différents mouvements de la période.

Tout d'abord, l'Espagne s'offre comme un territoire riche. Bien que pour notre étude nous centrons sur les films évoquant l'imaginaire ancré dans le stéréotype, et donc dans l'Espagne

---

<sup>204</sup> Pour les genres caractérisant la production française des années vingt, voir l'ouvrage de référence sur l'analyse générique de la production française entre 1915 et 1929 : Richard ABEL, *French Cinema, The first wave 1915-1929*, United Kingdom, Princeton University Press, 1984.

<sup>205</sup> Richard Abel le signale comme un genre mais le réalisme devient plutôt une option esthétique qu'un genre cinématographique.

<sup>206</sup> Nous avons déjà indiqué que Richard Abel place le film à sujet espagnol dans le « genre mineur » du « Arabian Nights et Colonial Dreams », la tendance orientaliste au conte arabe ou ce que Georges Sadoul nomme également des fictions inspirées des « Mille et Une Nuits » (Richard ABEL, *op. cit.*, p. 153).

<sup>207</sup> Georges SADOUL, *op.cit.*, p. 477.



romantique, et presque toujours andalouse, nous aimerions dessiner une cartographie de l'Espagne cinématographique des années vingt.

### 1.3.1 La cartographie de l'Espagne cinématographique des années vingt

Avant d'aborder la relation concrète de l'imaginaire espagnol avec les nouvelles formes de modernité cinématographique qu'elle inspire, nous tenons à exposer des nuances dans sa représentation cinématographique qui deviennent plus importantes au cours des années vingt. Cela nous permettra de mieux nuancer le corpus et de comprendre certains choix par rapport aux exemples que nous utiliserons plus loin.

Nous avons déjà signalé la tendance historique à mélanger tous les éléments et manifestations de l'imaginaire espagnol, fait qui effacera, petit à petit, les différences temporelles et régionales du territoire. L'Espagne devient ainsi une sorte d'espace virtuel créé par l'assemblage de ses manifestations et stéréotypes. Pourtant, comme nous l'avons vu, à partir des années dix, quelques nuances dramatiques sont apportées en fonction de la région et de la période dans lesquelles l'intrigue est placée. Elles sont beaucoup plus développées dans les années vingt, où nous pouvons distinguer quatre tendances esthétiques dans l'évocation de l'Espagne, malgré des attributs de caractère, des thèmes, des situations et des images stéréotypées, ainsi que des schèmes narratifs similaires, car caractéristiques de l'« essence espagnole » pour des yeux français.

C'est ce que nous avons appelé les « quatre Espagnes » du cinéma français.

Tout d'abord, héritières de l'œuvre fondatrice *Carmen* de Mérimée, nous rencontrons les deux Espagnes opposées entre Nord et Sud : le Pays Basque et l'Andalousie. Outre ces deux pôles, grâce aux récits romantiques et, notamment, à celui de Maurice Barrès, une troisième Espagne apparaît : c'est l'Espagne castillane, agreste, mystique et aride, placée dans la zone centrale de la péninsule ibérique. Enfin, moins fréquemment, nous trouvons des films qui se détachent des imaginaires romancés et se situent dans une Espagne contemporaine et urbaine. L'emplacement géographique implique l'usage de certaines lignes dramatiques plus que d'autres. Il s'agit d'associations que nous avons déjà signalées pour les premiers films de fiction réalisés dès le début du siècle. Pendant les années vingt, elles peuvent se complexifier légèrement, mais la tendance générale est maintenue.

D'une part, nous repérons donc **l'Espagne basque**. Le Pays Basque étant le territoire partagé entre la France et l'Espagne, il est naturellement un endroit frontière qui unit les deux pays.

Plus froid, vert et escarpé que l'Espagne traditionnellement pittoresque figée dans l'imaginaire collectif, le Pays Basque s'avère être un territoire cinématographique avec une autonomie plastique et même dramatique<sup>208</sup>. La frontière franco-espagnole, figurée plastiquement par les Pyrénées et ses paysages, devient un motif cinématographique. Elle entraîne certains thèmes, tels que la contrebande et l'évasion criminelle possible en Espagne (en raison du vide légal qui existe) après avoir commis un délit en France, privilégiés dans cette région<sup>209</sup> et servant à rattacher les films au genre du film d'aventure, très populaire à l'époque. La figure du contrebandier hérite des valeurs associées au brigand (car vivant « hors-la-loi »), ce qui la connecte à l'imaginaire romantique antérieur. De plus, le Pays Basque offre une richesse folklorique très attrayante : le jeu de la pelote basque, les *pelotaris* et les types régionaux sont presque toujours présents dans les films. Enfin, nous ne pouvons pas négliger le fait qu'il s'agisse d'une région partagée entre la France et l'Espagne, et très facilement accessible en train. Cette proximité est sans doute un aspect décisif, notamment dans la préférence donnée au tournage sur place qui commence à s'imposer après la guerre.

Après quelques films qui dans les deux premières décennies ont pour cadre cette région de la frontière franco-espagnole, le premier film à proposer une esthétique cinématographique de référence rattachée au Pays Basque est sans doute *Ramuntcho* de Jacques de Baroncelli en 1918. Ce film, remarqué par Louis Delluc comme l'initiateur d'une nouvelle esthétique devant éclairer la production française d'après-guerre, ouvre également une voie esthétique à la représentation de l'Espagne, poursuivie au début des années vingt. *Le Chemin d'Ernoa* de Louis Delluc, *La Nuit de la Saint-Jean* de Robert Saindreau et *Pour Don Carlos* de Musidora en 1921, *Gachucha, la fille basque* de Maurice Chailloten 1923 *La Brèche d'enfer*<sup>210</sup> d'Adrien Caillard en 1922, et *Pedrucho* d'Henri Vorins en 1925, confirment cet élan. Une tendance qui, bien qu'elle s'estompe à mesure que la décennie avance, propose encore deux films en 1927 : *Flamenca, la gitane*<sup>211</sup> d'Andréani et *Le Rayon dans la nuit*

---

<sup>208</sup> Nous verrons plus loin les points de contact qui se tissent avec les drames réalistes populaires du Midi qui absorberont une grande part de la production française des années vingt.

<sup>209</sup> « Quiconque, en ce pays de frontière, n'est pas contrebandier, au moins un peu, se singularise comme un collégien qui ne fumerait pas. Non seulement la contrebande n'y est nullement déshonorante, mais elle y est devenue quelque chose comme un sport national, au même titre que le fandango et la pelote. Certes, si l'on fait de la contrebande, c'est bien une question d'argent et de profits, mais encore plus une coutume ancestrale » (« Gachucha, fille basque », *Le Film Complet, Éditions de Mon Ciné*, n° 24, 6 mai 1923).

<sup>210</sup> Bien qu'il soit situé à Perpignan dans « la cadre gracieux des Pyrénées » (Auguste NARDY, « La Brèche d'enfer », coupure de presse, 3 décembre 1922), ce film convoque tout l'imaginaire cinématographique de la frontière, des personnages espagnols et même un cabaret permettant la représentation de danses et types espagnols. Ce film perdu est renseigné dans le *Catalogue des films français 1919-1929* de Raymond Chirat (Reference n° 105 du catalogue). Nous trouvons également un dossier de presse dans le fonds Rondel de la BnF (8-Rk-2318).

<sup>211</sup> Film situé en partie dans la Haute-Navarre en Aragon, sur les Pyrénées, et hébergeant un fort imaginaire romantique avec des brutes et des brigands sauvages habitant les montagnes.

de Maurice Théry, deux films qui croisent la thématique avec les clichés folkloriques « purement » espagnols des gitans<sup>212</sup>.

Malgré la distinction essentielle qui sépare l'imaginaire basque (territoire partagé avec la France) et l'imaginaire espagnol (territoire exotique et « autre »), nous devons signaler un rayonnement du stéréotype espagnol qui irradie les films situés dans la région basque (même du côté français). De même, les prénoms espagnols populaires sont toujours les mêmes : Manolito, Carmen, etc. De par la proximité, et certainement la recherche du pittoresque du pays voisin, les réalisateurs sont tentés de projeter certains éléments de l'imaginaire espagnol cinématographique sur cette région limitrophe. La fête, les processions, les danses espagnoles ainsi que des personnages animés par la jalousie au cœur de triangles amoureux pour une belle Espagnole sont très fréquents.

Un imaginaire qui, bien qu'on le devine au loin dans les films placés dans cette région divisée par les Pyrénées, retrouve toute sa splendeur dès qu'il descend le massif montagneux et se trouve bien intégré en sol espagnol.

À l'opposé du Pays Basque, nous trouvons l'**Andalousie**, région la plus attrayante pour les cinéastes. Le film *La Fête espagnole* de Louis Delluc et Germaine Dulac en 1919 semble incarner cette approche de l'Espagne favorisée par le cinéma français des années vingt : la fête dans le sens le plus large du terme. Fête folklorique, fête religieuse, fête de sentiments, fête du soleil ; fête en tant que bonheur et gaieté, mais fête qui n'exclut pas le drame, car elle est espagnole. Parcourir les titres de ces films réalisés d'après l'imaginaire fantasmé de l'Espagne permet l'évocation du stéréotype folklorique et populaire qui s'attache à elle depuis l'éclosion de la vision romantique. Ses possibilités expressives étant plus voluptueuses, et ses atmosphères plus dramatiquement intéressantes, le cinéma y trouve une source stimulante pour nourrir la production d'après-guerre.

*El Dorado* (1921), de Marcel L'Herbier, *Soleil et ombre* (1922) et *La Tierra de los toros* (1924) de Musidora, *Aux jardins de Murcie* (1923) de Mercanton et Hervil, *Le Criminel* (1926) d'Alexander Ryder, *Carmen* (1926) de Jacques Feyder, *Flamenca la gitane* (1926) d'Henri Andréani, *Le Rayon dans la nuit* (1927) de Maurice Théry, *La Femme rêvée* (1928) de Jean Durand, *La Femme et le pantin* (1929) de Jacques de Baroncelli et *La Bodega* (1930) de Benito Perojo<sup>213</sup> illustrent cette tendance qui est, sans doute, la plus prolifique pour la création française. Danses, toros, flamenco, femmes, soleil, Grenade, Séville ; l'Espagne andalouse et folklorique continue d'être la plus convoitée.

---

<sup>212</sup> Consulter l'Annexe 17 pour plus de renseignements sur ces films.

<sup>213</sup> Voie que suivront, dans les premières années du parlant, *Le Chanteur de Séville* (Yvan Noé et Ramon Navarro, 1930), *L'Enfermement de Séville* (Benito Perojo, 1931), *La Maison de danses* (Maurice Tourneur, 1931), *Nuit d'Espagne* (Henri de la Falaise, 1931) ou *Le Picador* (Jaquelux, supervisé par Germaine Dulac, 1932).

Une Espagne lumineuse et festive qui, en accord avec son essence contrastée, abrite toujours les drames passionnels les plus intenses. Ainsi, *La Fête espagnole* de Delluc et Dulac, cache, bien entendu, un drame de passion amoureuse sous forme de triangle amoureux avec duel à mort à la fin. Ce schéma continue d'être le plus « espagnol » des drames possibles : *Soleil et ombre*, *Aux jardins de Murcie* ou *La Bodega* le confirment. Les drames vitaux des personnages persistent également, à l'image des mères souffrantes et sacrifiées telles que Sibilla dans *El Dorado* ou la mère dans *Le Criminel*, ainsi que l'univers taurin comme territoire dramatique, condensant l'essence espagnole.

Une troisième esthétique dérive de films situés dans une **Espagne castillane**, plus agreste et aride. Elle apparaît ainsi comme un contrepoint de la volupté andalouse et du pittoresque basque. *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier en 1922 et *La Galerie des monstres* de Jaque Catelain en 1924 en sont les exemples les plus évidents. Cette région intéresse moins les cinéastes qui approchent l'Espagne pour son « pittoresque exotique ». Pourtant, dès qu'ils l'explorent, elle s'avère plastiquement très attrayante, notamment par ses possibilités esthétiques liées à la modernité. Cette représentation cinématographique est moins fréquente mais toujours latente car elle témoigne de l'autre face de l'Espagne : le contraste nécessaire. Il n'est pas étonnant que ceux qui l'ont approchée s'avèrent être les auteurs les plus barrésiens de la génération étudiée.

À ces trois Espagnes, le cinéma a la possibilité d'ajouter l'Espagne reconstruite, **l'Espagne du passé**. Dans ce groupe, nous rencontrons, dans un premier temps, des films évoquant l'Espagne impériale et son passé glorieux, dans la lignée du succès commercial des grandes productions historiques des années vingt, centrés notamment sur les épisodes renvoyant au lien franco-espagnol établi par le mariage de Napoléon Bonaparte avec Eugenia de Montijo. Le film *L'Infante à la rose* (Henry Houry, 1921), *Les Opprimés* (Henry Roussell, 1922) et *Violettes Impériales* (Henry Roussell, 1923) en sont les exemples les plus concrets. Ces films fondent leur esthétique sur une époque d'allure médiévale ou chevaleresque, convoquant de grands châteaux et des costumes. L'intérêt des films porte plutôt sur l'intrigue, l'histoire racontée, que sur le travail esthétique de l'Espagne elle-même. Pourtant, les cinéastes tournant souvent sur place, la *couleur locale* ne peut s'empêcher de prendre le devant. Dans certaines séquences, comme par exemple le début de *Violettes impériales*, lorsque nous découvrons Raquel Meller dans les rues de Séville, l'Espagne imbibe l'énonciation cinématographique. Tout comme les extérieurs tournés en Espagne de *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier qui deviennent décisifs pour l'esthétique du film.

Moins glorieux mais également attrayant pour la cinématographie française est le passé espagnol associé au XIX<sup>e</sup> siècle, hérité de la littérature et des voyages de la période. Il s'agit de

l'Espagne des brigands et de l'époque de Carmen et de Goya. Souvent non spécifiés temporellement, comme s'ils se déroulaient dans un temps de légende, ces films évoquent des histoires de bandits. *L'Aigle de la Sierra* de Louis de Carbonnat (Erka Prodisco, 1928) d'après la « vieille légende espagnole d'El Tempranillo »<sup>214</sup> déploie tous les moyens pour mettre en scène un récit d'aventures situé dans la Sierra, territoire rendu célèbre par Mérimée dans *Carmen*. Le peu d'illustrations que nous conservons de ce film grâce au matériel publicitaire de l'époque nous montrent des images fidèles au mythe et à l'iconographie rapportée par les voyageurs romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous incluons aussi dans cette représentation de l'Espagne rattachée au passé les adaptations d'œuvres du Siècle d'Or espagnol (qui intéressent le cinéma depuis sa naissance). Dans cette lignée, nous identifions des films tirés de grands classiques comme *La Gitanilla* d'André Hugon en 1923, basé sur la nouvelle de Cervantes, *Figaro* de Gaston Ravel en 1928, dont le scénario est tiré du *Mariage de Figaro* et *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, ou encore *Don Quichotte* de Georg-Wilhelm Pabst en 1932, adaptant le célèbre roman de Cervantes.

Nous devons ajouter à cette vision de l'Espagne réunissant à la fois le passé, l'adaptation littéraire et l'héritage culturel espagnol, le film de Marcel L'Herbier *Don Juan et Faust* de 1922. L'Herbier manifeste son enthousiasme pour l'héritage culturel espagnol. Envouté par l'Espagne depuis sa jeunesse, il est sans doute l'auteur le plus barrésien parmi tous les cinéastes impressionnistes français. Velázquez, le passé impérial et le mysticisme castillan se retrouvent dans ce film qui, traversé de part en part par le symbolisme embrassant les enjeux artistiques de l'époque, constitue l'un des exemples les plus particuliers de la décennie. Nous y reviendrons. Dans cette même approche, nous trouvons les adaptations majeures de la période qui reprennent deux œuvres fondatrices du mythe, écrites dans le XIX<sup>e</sup> siècle : *Carmen* de Jacques Feyder (1926) et *La femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli (1929). Ces deux films s'intègrent dans ce qu'Abel signale comme une tendance aux grandes adaptations au sein du cinéma français des années vingt.

Un aperçu général de la production consacrée à l'Espagne entre 1919 et 1930 nous permet de dégager ces trois axes d'approche esthétique et thématique. Pourtant, nous rencontrons d'autres films qui convoquent une Espagne que nous n'arrivons pas à placer dans une ligne esthétique précise. Il s'agit de films représentant une **Espagne contemporaine** et moderne qui n'attachent pas autant d'importance au pittoresque espagnol, tels que *La Sin ventura* (1923) d'E.B. Donatien, *Pour toute la vie* (1924) de Benito Perojo, *La Réponse du destin* (1924), d'André Hugon, *La Comtesse*

---

<sup>214</sup> Le film, qui devait initialement s'intituler *El Tempranillo*, est annoncé sous ce titre lors de sa sortie. Nous trouvons du matériel publicitaire pour ce film dans le fonds Rondel de la BnF (Rk 14-59).

*Marie* (1927), de Benito Perojo, *L'Âge d'or* (1930), de Buñuel, *Le Chant du marin* (1931), de Carmine Galone, *PAX* (1932), de Francisco A. Elías. Souvent rattachée à une image plus urbaine de l'Espagne, il s'agit d'une voie moins féconde, car moins pittoresque, mais également présente, avec des productions qui rencontrent moins de succès dans la cinématographie de la période.

### 1.3.2 Un chronotope typé pour la modernité cinématographique

Nous avons précédemment signalé que le recours constant aux mêmes endroits, types et thématiques nous permet d'envisager l'Espagne comme un sous-genre de la production française des années vingt. Son adaptabilité aux mouvements cinématographiques et au système de genres qui caractérisent la production de la période<sup>215</sup> confirme l'existence de ce « sous-genre » traversant la production ; une idée qui résonne avec la notion de *chronotope* proposée par Mikhaïl Bakhtine<sup>216</sup>.

La richesse de l'Espagne et de son passé crée cette carte cinématographique plurielle et diverse, comme le pays lui-même et son histoire. Pourtant, nous tenons à identifier des récurrences qui en font un tout et nous permettent d'envisager l'Espagne comme un paysage unique, offrant plusieurs décors ou esthétiques en fonction de l'emplacement géographique et temporel. En effet, malgré les diverses Espagnes qui se dessinent à partir des films évoquant l'imaginaire espagnol, une vue d'ensemble nous permet d'identifier une sorte de territoire élargi hébergeant des thèmes, motifs et structures dramatiques toujours présents, reliés au stéréotype dominant projeté sur l'Espagne.

Malgré ce premier panorama exhaustif de la représentation de l'Espagne offerte pendant les années vingt, afin de travailler un corpus plus resserré et visant une problématique spécifique, nous allons écarter les approches situées au Pays Basque que nous considérons esthétiquement éloignées de ce que l'imaginaire collectif des années vingt attend de l'Espagne. Également des films comme *Violettes impériales* ou *Les Opprimés* qui se situent dans des territoires espagnols à l'époque impériale, mais qui ne répondent plus géographiquement à l'Espagne qui nous intéresse.

Pour cette étude, nous avons privilégié les films qui s'attachent à l'imaginaire espagnol collectif afin d'en tirer des sources stimulantes pour la modernité cinématographique. Un imaginaire qui, influencé par le regard romantique et la plume de Barrès, se concentre sur

---

<sup>215</sup> Voir Richard ABEL, *French Cinema, The first wave 1915-1929*, United Kingdom, Princeton University Press, 1984.

<sup>216</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 237.

l'Andalousie et, de façon minoritaire, sur la Castille. Dans tous les cas, il s'agit de films qui exploitent le territoire espagnol avec des attentes très spécifiques du point de vue esthétique et dramatique : des attentes évidemment filtrées par le stéréotype lui-même et qui dessinent un espace cinématographique spécifique permettant le surgissement de thématiques précises.

En parcourant les films cités, et notamment les films du corpus restreint répondant à notre problématique, transparaissent des attributs qui éclairent les attentes des cinéastes concernés. L'Espagne devient, de manière généralisée, un paysage spécifique avec des caractéristiques géographiques très particulières et, surtout, avec une intensité de lumière rare dans les autres pays européens. De ce paysage, ainsi que des gens, émane un passé envoutant très lié aux différentes cultures qui l'ont habité, dont les traces maures sont les plus exotiques et ensorcelantes. La présence du passé le lie également à l'idée de ruines, qui sera décisive pour son image cinématographique. L'Espagne est aussi un territoire pittoresque par son folklore et ses mœurs enracinées dans un traditionalisme très marqué ; un fait qui la rapproche d'un stade en quelque sorte primitif, antérieur à la modernité.

L'image du pays dégagée par les films nous permet de la lier à l'idée proposée par Raphaëlle Moine du *lieu cinématographique*<sup>217</sup>, qui renvoie également à l'idée du *chronotope* de Bakhtine : l'Espagne s'ouvre comme un territoire offrant une série de particularités esthétiques et dramatiques qui intéressent la création française des années vingt.

La notion de *chronotope* proposée par l'auteur russe pour l'analyse littéraire est proche de l'idée de genre cinématographique et nous aide à cerner cet espace fictionnel convoquant toujours les mêmes clichés dramatiques et esthétiques. Le *chronotope*, dit Bakhtine, peut être traduit littéralement comme un « espace-temps »<sup>218</sup> : une fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Le *chronotope* réunit les éléments appartenant à divers genres qui sont ainsi remaniés et unifiés pour donner lieu à une nouvelle entité romanesque spécifique.

C'est dans ce sens que nous trouvons pertinent d'appliquer l'idée de Bakhtine au cas espagnol. Le *chronotope* espagnol réunit tous les éléments appartenant originellement à des temps, des régions géographiques et, même, des domaines artistiques divers afin de créer un « univers espagnol cinématographique » unique. L'imaginaire espagnol est un ensemble hétérogène et atemporel de personnages et de motifs « espagnols », parfois très éloigné de la réalité espagnole des années vingt. L'Espagne cinématographique est cet « espace-temps » créé par le mélange de l'héritage romantique, du legs historique, des spectacles à succès à Paris et de l'influence de la

---

<sup>217</sup> Raphaëlle MOINE, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 182.

<sup>218</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 237.

culture et du folklore espagnols arrivés en France, issus de la « mode espagnole » installée à Paris au début du siècle.

Nous nous appuyons ainsi sur la notion de Bakhtine afin de comprendre l'Espagne comme un espace cinématographique répétant toujours les mêmes types, paysages, thèmes et ambiances. Il s'agit d'une géographie associée à une temporalité qui génère un espace filmique fictionnel ; une diégèse très précise qui impose toujours les mêmes structures narratives. « Terre de soleil et d'horizons éclatants, de passions et de combats, de miracles quelque fois. Dans la lumière la plus vivante du monde, éclate magnifiquement sa frénésie passionnée »<sup>219</sup> écrit, par exemple, le critique Juan Arroy pour caractériser succinctement le paysage cinématographique espagnol.

Bien évidemment, le *chronotope* espagnol est traversé par le mythe déterminé par les valeurs que le regard français a voulu lui associer : l'Espagne, « cette terre où le soleil ardent fait flamber les passions »<sup>220</sup>. La seule vision possible, puisque, comme l'analyse le journaliste Jean Frick, « l'essentiel est que le goût des spectateurs soit satisfait »<sup>221</sup>.

Or, nous identifions une différence manifeste entre ce chronotope émergeant des films des années vingt et la représentation de l'Espagne avant la guerre. Ce que nous trouvons intéressant dans ces changements opérés dans la représentation de l'imaginaire espagnol est qu'ils dépassent le statut stéréotypé péjoratif que nous avons signalé sous le terme de *l'espagnolade cinématographique* née dans les années dix. Il s'agissait d'une représentation très réductrice qui reposait sur des éléments essentiellement sémantiques et simplifiés. Le cinéma des années vingt complexifie cet imaginaire. Bien que l'on assiste à un prolongement de ce « sous-genre » cinématographique de *l'espagnolade*, l'intérêt des nouveaux cinéastes d'après-guerre que nous sommes en train d'analyser, loin de vouloir en rester à cette acception dénigrante et stéréotypée de *l'espagnolade*, manifeste un désir d'évolution qualitative important. L'Espagne est progressivement envisagée au-delà de ses particularités folkloriques procurant de la couleur au tableau. Une véritable intention dramatique et esthétique est visée avec l'implantation des intrigues en Espagne. En dépassant l'approche touristique des premières années, et l'approche simpliste et stéréotypée de *l'espagnolade*, l'imaginaire espagnol devient un *chronotopos* stimulant pour le nouveau cinéma : un territoire d'inspiration riche qui permet d'accueillir les nouvelles perspectives envisagées par le cinéma français des années vingt.

L'Espagne s'avère alors être un *lieu cinématographique* typé, avec une couleur locale plastiquement riche et des possibilités dramatiques fécondes. Une destination idéale pour la société

---

<sup>219</sup> Juan ARROY, « L'Espagne photogénique », *Cinémagazine* n° 13, 26 mars 1926, p. 640.

<sup>220</sup> Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole » *Mon Ciné*, n° 284, 28 juillet 1927, p. 8.

<sup>221</sup> *Ibid.*



d'après-guerre par ses possibilités d'évasion et la projection d'exotisme qu'elle offre. De plus, elle est géographiquement et culturellement proche. C'est ainsi que l'imaginaire espagnol devient une matière plastique stimulante pour l'instauration d'une esthétique cinématographique moderne, objectif principal de la génération des cinéastes dynamisant la production de l'après Première Guerre mondiale. Non seulement, l'Espagne permet l'élaboration d'atmosphères précises qui intéressent cette génération d'après-guerre, mais elle leur permet de se rattacher à quelques-unes des préoccupations thématiques et plastiques propres à la modernité cinématographique poursuivie par leurs films.



## CHAPITRE 2. Une génération fascinée par l'Espagne

Le fantasme de l'Espagne et son imaginaire accompagne l'évolution cinématographique des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, en se complexifiant et s'enrichissant après la guerre. Il s'adapte ainsi aux développements de l'art cinématographique français et aux enjeux artistiques des années vingt. Nous venons de voir comment ce pays s'installe comme une destination cinématographique à succès depuis la naissance du cinéma, tout en devenant spécialement attrayante pendant l'après-guerre. Elle devient un territoire riche d'inspirations, qui permet d'accueillir les nouveaux enjeux esthétiques envisagés par le cinéma français.

L'engouement pour l'Espagne devient un phénomène global pour toute une génération en France et l'imaginaire espagnol traverse l'œuvre de la plupart des cinéastes les plus décisifs de la décennie. Ce fait s'avère d'autant plus intéressant qu'il concerne des cinéastes qui participent à la modernité cinématographique<sup>222</sup>. En retour, celle-ci permet au cinéma d'acquérir une légitimité artistique. Ces constats nous poussent à nous attarder sur cette génération « moderne » et à nous intéresser aux raisons de cet engouement pour l'Espagne.

Dans un premier temps, nous allons nous pencher sur la génération de cinéastes elle-même car ce goût partagé pour l'Espagne, en tant que territoire filmique, pourrait répondre à des caractéristiques, à des dynamiques internes et à des enjeux du groupe lui-même. Par ses particularités et par le moment historique dans lequel elle s'inscrit, cette génération présente quelques spécificités qui pourraient faire circuler une attirance partagée pour l'Espagne. Nous

---

<sup>222</sup> Nous renvoyons à la définition exposée dans l'introduction (Voir pp. 28-34).

tenons également à mettre en avant la relation de ses membres avec ce que nous avons défini comme la « modernité », ce qui les pousse d'emblée à chercher des gestes artistiques « modernes » dès lors qu'ils abordent l'Espagne (le travail de la lumière, du paysage, du rythme qu'ils y mobilisent pour la création d'une atmosphère filmique précise et essentiellement cinématographique). Ensuite, nous allons dresser les contours du contexte culturel, social et historique pour mieux comprendre le développement d'un imaginaire espagnol en France. Enfin, au sein de cette génération même, l'approche de chaque cinéaste répond parfois à des intérêts personnels très spécifiques que nous trouvons intéressant d'élucider afin de comprendre les œuvres qu'ils créent. Bien que nous identifions des tendances partagées, nous repérons également des styles très personnels ainsi que des rapports particuliers entretenus par ces différents metteurs en scène avec l'Espagne et son imaginaire.

## 2.1 La génération d'après-guerre

Le lendemain de la Première Guerre mondiale, comme nous l'avons vu en introduction, ouvre une période d'expansion sociale et de fécondité artistique orientée vers les voies de la modernité esthétique. La génération de jeunes née au tournant du siècle et grandie dans l'ambiance de progrès technique et industriel et d'expansion économique et culturelle caractérisant le début du siècle, voit sa jeunesse perturbée par l'irruption de la guerre. La guerre marque les trajectoires personnelles, de près comme de loin, tant pour les hommes mobilisés comme pour ceux qui ont vécu l'évènement en marge. Cependant, le trauma collectif n'éteint pas leur esprit moderne et façonné dans le siècle nouveau ; bien au contraire, les idées fusent et le choc consécutif à la Première Guerre stimule frénétiquement les dynamiques sociales et les ambitions créatrices.

Du point de vue cinématographique, comme nous l'avons aussi souligné précédemment, le cinéma français affronte la refonte morale et industrielle d'après-guerre avec une énergie décuplée afin de donner enfin au cinéma la légitimité artistique qu'il mérite. Il s'agit d'une recherche visant en même temps une redéfinition nationale qui permette à la production française de récupérer la place mondiale qu'elle avait autrefois. Nous voyons ainsi une génération engagée au sein de sa cinématographie nationale, cherchant à l'anoblir, la renforcer et la spécifier artistiquement. Les formules à succès introduites par les films étasuniens pendant la guerre ont laissé le cinéma français impuissant à regagner le public. Le manque prétendu de personnalité artistique et identitaire<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Nous repérons une remise en question généralisée au sein de la cinématographie d'après-guerre, or le rejet du cinéma français précédent doit être relativisé. Les auteurs montrent une méconnaissance manifeste dans leurs écrits du cinéma

engage la nouvelle génération d'après-guerre vers une mobilisation générale derrière Louis Delluc, qui revendique : « Que le cinéma français soit français et que le cinéma français soit du cinéma »<sup>224</sup>. Un cri fédérateur de toute une génération de jeunes cinéastes, acteurs, critiques et théoriciens qui se profile comme une vague moderne de renouveau de la cinématographie nationale.

L'historien Georges Sadoul est l'un des premiers à indiquer l'apparition d'une nouvelle génération de jeunes cinéastes, vers 1920, qui s'engage dans la reconnaissance du cinéma comme un art à part entière. Ils s'orientent vers ce qui a été d'abord appelé l'« impressionnisme cinématographique »<sup>225</sup>, mouvement à travers lequel ils tâchent de poser les bases du nouveau cinéma français<sup>226</sup>. Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Léon Poirier, Raymond Bernard, Jacques Feyder, Jean Epstein adhèrent, petit à petit, à ce mouvement dont Louis Delluc devient le *chef de file* naturel. Il s'agit d'une génération ayant en commun le fait de s'être intéressée au cinéma notamment pendant la guerre, et partageant les mêmes références.

Cette génération a été souvent regroupée sous le terme de « Première vague »<sup>227</sup> du cinéma français, une appellation constituée *à posteriori* afin de se référer à la Nouvelle Vague des années soixante pour dire leur modernité première. Henri Langlois se réfère à cette période comme « l'avant-garde française » qu'il situe entre 1917-1952. Jean Mitry préfère les appeler « la nouvelle école française »<sup>228</sup> : une proposition qui permet d'englober ce mouvement de cinéastes très hétérogène tout en prenant en compte des courants et tendances différents. Dans le même but, en raison des rapports amicaux qui soudaient ce groupe, Pierre L'Herminier évoque également une « famille de cinéastes »<sup>229</sup>. Afin de maintenir cette ouverture, au-delà du groupe rattaché au mouvement « impressionniste » ou d'« avant-garde », nous allons nous référer à ce groupe de cinéastes émergeant à l'aube de la Première Guerre mondiale comme la « Génération d'après-

---

français d'avant-guerre et ainsi de ses apports en matière esthétique. Nous identifions un rejet systématique qui est plutôt de l'ordre de la rupture « moderne » avec le passé, que d'une vraie analyse cinématographique des films en question.

<sup>224</sup> Plusieurs couvertures de la revue *Cinéa* incluent cette devise apparue pour la première fois dans le 17 mars 1922.

<sup>225</sup> Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma, vol. 4, Le cinéma devient un art*, Paris, Denoël, 1975, p. 477.

<sup>226</sup> Voir « Marcel L'Herbier et le cinéma français en 1919 » (Georges SADOUL, *op. cit.*, pp. 477-495) et « Louis et l'impressionnisme français » (Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma, vol 5*, Denoël, 1975, pp. 51-208).

<sup>227</sup> La notion de « La Première Vague » a été souvent reprise pour désigner les premiers cinéastes français ayant mis en place, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, une entreprise d'auto-légitimation du cinéma français. Sous le sillage de la proposition d'« avant-garde française » lancée par Henri Langlois en 1952 (*L'Âge du cinéma*, 1952, no 6, p. 8-15), Noël Burch et Jean-André Fieschi (« La Première Vague », *Les Cahiers du cinéma*, 1968, no 202, p. 20-25) sont les premiers à proposer le terme « Premier Vague » qui sera repris et popularisé par Richard Abel dans son ouvrage de référence *French Cinema: the First Wave, 1915-1929*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1984, 672 p.

<sup>228</sup> Jean Mitry, *Louis Delluc*, Anthologie du Cinéma n° 61, Janvier 1971, Paris, L'Avant-Scène du cinéma, p. 31.

<sup>229</sup> Pierre LHERMINIER, *Annales du cinéma français : les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, p. 769.

guerre » ou la « Génération de 1919 ». Nous adhérons également à l'appellation proposée par l'un de ses membres, Marcel L'Herbier, et qui nous paraît tout à fait inclusive : l'« École de 1919 »<sup>230</sup>. Son caractère globalisant et la permission d'y inclure tous les cinéastes de la période, sans devoir les caractériser selon des choix stylistiques ou formels, nous paraît la plus pertinente pour le sujet qui nous occupe<sup>231</sup>.

Cette génération cinématographique se caractérise également par une écriture théorique et critique féconde. Certains cinéastes accompagnent leur production cinématographique d'une production écrite et théorique parallèle (c'est le cas de Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier ou Jean Epstein, principalement). Ces textes accompagnent et nourrissent leurs propos filmiques et leurs innovations esthétiques. À ceci, nous devons également ajouter la naissance d'une presse spécialisée qui offre un espace vif de réflexion cinématographique. De même, d'autres dispositifs de rencontres cinématographiques créés pendant cette période tels que les conférences, les ciné-clubs ou la participation du cinéma à des salons<sup>232</sup> et des expositions<sup>233</sup>, offrent de nouvelles possibilités de débat et de circulation d'idées pour faire évoluer le nouvel art. Ils aident également à modifier le statut social du cinéma tout en dynamisant la réflexion autour de lui. Mais surtout, ces activités rassemblent souvent les mêmes personnalités décisives de la décennie en en faisant un groupe tout à fait singulier. De surcroît, ces activités permettent de convoquer des personnalités

---

<sup>230</sup> Laurent VÉRAY (dir.), *Marcel L'Herbier : L'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2008, p. 37.

<sup>231</sup> Le mouvement cinématographique caractérisant la production française d'après-guerre, a été, à son tour, divisé en deux étapes en fonction de sa radicalité dans cette recherche formelle. La transition entre ces deux « vagues » de l'avant-garde française des années vingt serait marquée par la disparition de Louis Delluc en 1924. Bien que dans les premières années, le groupe reste soudé autour de cette figure charismatique, nous ressentons une dispersion stylistique et théorique par la suite. L'écart se creuse entre les plus radicaux et les plus conservateurs. C'est à ce moment que l'irruption des avant-gardes artistiques révolutionnant l'art de façon généralisée se fait plus évidente. Le surréalisme et le dadaïsme approchent le cinéma en le poussant vers des formes radicalement antinarratives. Pourtant, la volonté ultime de dignifier l'art cinématographique et de travailler pour l'obtention d'un langage cinématographique « pur » sera maintenue.

<sup>232</sup> Nous pensons notamment au Salon d'Automne célébré au Grand Palais au sein duquel le Salon du Cinéma est dynamisé par Ricciotto Canudo avec le C.A.S.A (Club des Amis du Septième Art). L'édition de 1921, célébrée du 1<sup>er</sup> novembre au 20 décembre, compte avec des interventions de Canudo, lui-même, Jacques de Baroncelli ou León Moussinac, parmi d'autres. Il s'agissait de réfléchir sur l'art cinématographique : par exemple, à cette occasion, les relations entre théâtre et cinéma sont à l'honneur. L'édition de 1922, célébrée également du 1<sup>er</sup> novembre au 20 décembre, est plus structurée du point de vue thématique et propose une analyse de films par « genres et par styles » comme les « chevauchées », les « interprétations plastiques » ou les décors (Programmes des Salons du Cinéma au Salon d'Automne reproduits dans Ricciotto CANUDO, *L'usine aux images*, Paris, Arte éditions/Séguier, 1995, pp. 88-89 et pp.150-151).

<sup>233</sup> L'inclusion du cinéma aux éditions du Salon d'Automne célébrés au Grand Palais dans les premières années de la décennie, ainsi que l'Exposition d'Arts décoratives en 1925 et l'Exposition Cinématographique du Palais Galliera en 1924 deviennent les événements les plus importants pour la diffusion de quelques-unes des réflexions cinématographiques en vogue pendant la période. Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Ricciotto Canudo, parmi d'autres y participent activement en donnant des conférences et en organisant des séances cinématographiques qui cherchent à former une sensibilité envers le nouvel art cinématographique.

autres que les cinéastes qui s'avèrent non seulement importants mais fondateurs de ce renouvellement cinématographique ; comme des critiques et théoriciens tels que Ricciotto Canudo<sup>234</sup> ou Léon Moussinac.

Au sein de cette génération, l'histoire du cinéma attribuée à Louis Delluc la représentation du renouvellement du cinéma français d'après-guerre<sup>235</sup>. À travers ses écrits, ses réflexions théoriques pionnières au sein des journaux, généralistes et spécialisés, Delluc prône ses idées rénovatrices pour ce qui doit caractériser le cinéma et le nouveau cinéma français spécifiquement. Il est le formateur d'une école de jeunes critiques et cinéastes. Léon Moussinac, Ricciotto Canudo, Marcel l'Herbier, Abel Gance, Louis Nalpas, parmi d'autres, réfléchissent à ce que doit être le cinéma moderne et en dressent les contours dans leurs échanges et écrits. Delluc, grâce à ses écrits pour *Paris-Midi*, montre un désir de grouper les forces, jusque-là éparses, de cinéastes tels que Germaine Dulac, Abel Gance, Baroncelli, Georges Lacroix et quelques autres, afin de créer une « école française » avec une identité propre et autonome. Tous ses efforts se consacrent à cette création d'un cinéma français<sup>236</sup>.

Le renouvellement cinématographique, qui a pour but immédiat de construire une cinématographie française compétente et de trouver un langage artistique avec une personnalité spécifique, s'intègre également à la fièvre moderne qui prend cette époque et que nous avons contextualisée dans l'introduction. Ces cinéastes veulent un changement, une rupture ; ils se laissent séduire par les nouvelles tendances artistiques, tout en cherchant à faire évoluer l'art cinématographique.

Ainsi, la légitimation de l'art cinématographique proclamée par cette avant-garde cinématographique enracinée dans l'air du temps est traversée par la notion de « modernité »<sup>237</sup>. La plupart des cinéastes cités s'identifient par leurs écrits à l'âme moderne ou à l'esprit moderne des temps<sup>238</sup>. La modernité se lie au renouvellement cinématographique français des années vingt,

---

<sup>234</sup> Ricciotto Canudo est le pionnier dans cette proclamation du cinéma en tant que septième art avec son essai « La Naissance d'un sixième art - Essai sur le cinématographe » paru en 1911.

<sup>235</sup> « Son rôle fut celui d'un maître à penser, d'un chef de file sinon d'un chef d'école. Il sut mettre en lumière par ses œuvres davantage que par la théorie pure, la spécificité fondamentale de l'expression filmique (...) Ce fut un déchiffreur, un initiateur, laissant à chacun le soin de trouver son style, soutenant par ses écrits tout effort sincère orienté vers une expression réellement cinématographique ou vers la mise en œuvre d'une idée originale » (Jean Mitry, *Louis Delluc*, Anthologie du Cinéma n° 61, Janvier 1971, Paris, L'Avant-Scène du cinéma, p. 4 - 31).

<sup>236</sup> « Nous lui demandons d'être. C'est plus difficile mais c'est INDISPENSABLE. Et cela sera » (Louis DELLUC, « Le cinéma existe », *Comoedia illustré*, 5 novembre 1919).

<sup>237</sup> Nous renvoyons à la définition exposée en introduction (pp. 25 -31).

<sup>238</sup> Ricciotto CANUDO, « Manifeste des Sept Arts », *Gazette des sept arts*, n°2, 1923 et Ricciotto CANUDO, « Préface à l'Autre aile » (1922) repris dans *L'Usine aux images*, op. cit, p. 116 ; Leon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1983 ; René CLAIR, *cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, p. 39-41 ; Jean TEDESCO, « Le Cinéma,

devenant à la fois moteur et horizon de ces recherches esthétiques. Comme l'assure Laurent Gervereau, « jamais on n'aura autant insisté sur la notion de "modernité", sur la conscience d'être moderne »<sup>239</sup>. En effet, la génération de théoriciens et de cinéastes apparue en France dans l'immédiat après-guerre (et même durant car elle a commencé sa formation dans le bouillonnement artistique et d'avant-garde des années dix) coïncide et s'intègre dans une génération charnière entre deux époques. Il s'agit d'une jeunesse qui prend les rênes artistiques de la « nouvelle » société d'après-guerre, reniant souvent le passé au nom de la modernité<sup>240</sup> : « Cet art est trop profondément de ce temps pour confier son avenir aux hommes d'hier »<sup>241</sup>. Comme l'indique Jean Tedesco, « c'est dans leurs cerveaux facilement adaptés que se forme avec netteté ce qu'il est convenu d'appeler l'esprit moderne »<sup>242</sup>.

La modernité de leurs idées est manifestement liée à la jeunesse de ceux qui les tiennent. Il s'agit d'une génération qui partage plus ou moins le même âge, ayant entre vingt et trente ans pendant les années vingt, et qui tiennent à manifester la volonté de rupture avec la génération active avant la guerre : « Place aux jeunes ! »<sup>243</sup> crie Henri Diamant-Berger dans les pages de *Le film* en 1917.

Cette jeunesse est celle du Paris du XX<sup>e</sup> siècle : une société accueillante et célébrant la modernité dont témoigne une bouillonnante culture de plaisirs et de spectacles divers prêts à divertir le public populaire. Tous les cinéastes étudiés ont grandi dans cette ambiance et leurs souvenirs d'adolescence sont liés au bouillonnement moderne traversant les manifestations artistiques et les spectacles parisiens des années zéro et dix. C'est le Paris des spectacles rythmés, du cirque, des mimes, des danses, du catch et des concours de tango. Des spectacles populaires divertissants très courus par ceux qui, par inertie, vont également voir les spectacles de cinématographe.

Un fait décisif qui définit la « Génération de 1919 », émergeant dans les années vingt, née avec le cinématographe. Ces cinéastes prendront la relève de leurs aînés mais leur rapport au

---

expression de l'esprit moderne », *Cinéma pour tous*, n° 82, 1<sup>er</sup> avril 1927, p. 9 ; Voir également, un deuxième article sur cette question, « Le Cinéma, expression de l'esprit moderne » publié dans la revue *Cinéa* le 1<sup>er</sup> mai 1927.

<sup>239</sup> Laurent GERVEREAU, « De l'art pour tous, réflexions sur l'art français et allemand des années vingt » dans *La course moderne : France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992, p. 62.

<sup>240</sup> Dans ce sens, Youssef Ishaghpour affirme que « l'une des principales caractéristiques de la modernité – souvent, sinon toujours, c'est la liquidation du passé. Et en tout cas une mise en relation critique de l'art avec son propre passé » (Youssef ISHAGHPOUR, *Historicité du cinéma*, Tours, Éditions Farrago, 2004, p. 33).

<sup>241</sup> Louis ARAGON, « Du décor (1918) » repris par Daniel BANDA et Jose MOURE [Textes choisis par], *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2008, p. 362.

<sup>242</sup> Jean TEDESCO, « Le Cinéma, expression de l'esprit moderne », *Cinéma pour tous*, n° 82, 1<sup>er</sup> avril 1927, p. 9.

<sup>243</sup> *Le film*, n°89, 26 novembre 1917.



médium cinématographique est d'emblée différent. Bien que souvent leur passion pour le « nouvel art » soit plus tardive<sup>244</sup>, ils s'imbibent du contexte et des spectacles parisiens pendant leur jeunesse. De surcroît, il s'agit d'une génération ayant manifesté des vocations artistiques depuis leur jeune âge et dont la sensibilité se manifeste par une consommation culturelle érudite mais aussi par une attraction indéniable vis-à-vis des spectacles populaires à la mode dans cette ambiance de divertissement. Leur éducation artistique qui coïncide avec leur initiation à l'âge adulte s'effectue dans cette ambiance débridée, ce qui aura un impact décisif dans leur tolérance et leur attirance pour les nouveautés artistiques.

Cette nouvelle génération souhaite se distinguer des metteurs en scène d'avant-guerre. La volonté d'une rupture est évidente et le mépris pour les œuvres considérées de divertissement délibérément populaire (dont Louis Feuillade est le représentant le plus paradigmatique) qui continuent à obtenir les faveurs du public, est manifestement déclarée<sup>245</sup>. La rupture générationnelle signifie un renouvellement et une redéfinition : à leur avis, il faut donner au cinéma un statut qu'il n'a pas su obtenir, et il faut tout remettre en place. Bien que Delluc, Dulac, Gance se montrent radicaux par rapport à ceux qui les précèdent, nous trouvons tout de même des positions plus conciliantes. Marcel L'Herbier ou Musidora, par exemple, expriment une admiration personnelle pour Feuillade<sup>246</sup>, ainsi que plusieurs réalisateurs qui se montrent redevables de quelques-unes des innovations techniques comme le tournage en extérieurs réels et l'esthétique qui s'en dégage.

Probablement par leur âge, et par leurs inquiétudes communes vis-à-vis de l'art, et notamment des attentes quant au nouveau médium moderne, c'est une génération marquée par la sortie du film *Forfaiture* (*The Cheat*, Cecil B. De Mille) en été 1916<sup>247</sup>. Le film ouvre des voies et des perspectives qui seraient spécifiquement cinématographiques ; ce film éblouit toute cette génération, faisant office d'une sorte d'épiphanie pour les esprits les plus réticents au cinéma.

---

<sup>244</sup> Selon ses mémoires, Louis Delluc découvre le cinéma en 1916, avec *Forfaiture* (Cecil B. DeMille, 1916). De même pour Marcel L'Herbier. Musidora, faisant découvrir le nouvel art à Marcel L'Herbier et intégrant les tournages depuis 1914, le connaissait sans doute auparavant. Nous n'avons pas des traces sur la découverte cinématographique des autres auteurs. Or leur approche manifeste un regard novateur modulé par le filtre des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui les écarte esthétiquement des pionniers cinématographiques.

<sup>245</sup> Nous le ressentons notamment de la lecture des *Écrits cinématographiques* de Louis Delluc et ses critiques publiées dans *Paris-Midi*. Il faut également préciser que leur connaissance du cinéma précédant la guerre est très limitée car ils n'ont pas vu les films français de l'époque, absents de leurs écrits.

<sup>246</sup> Marcel L'Herbier manifeste son admiration pour Feuillade dans le documentaire *Les cinéastes, La première vague 1 : Delluc et cie*, (Noël BURCH, Jean-André, FIESCHI, France, 1968. Émission de télévision. 76min. Première diffusion sur l'ORTF : Source INA) ; Musidora se révèle également reconnaissant personnellement et cinématographiquement envers son maître incontestable.

<sup>247</sup> Sur le rôle décisif et incontournable de ce film pour la mise en place d'une nouvelle esthétique et langage cinématographique, ainsi que pour cette génération qui découvre le cinéma pendant les années dix, nous recommandons l'ouvrage de Laurent Véray, *Forfaiture de Cecil B. DeMille*, Paris, Le vif du sujet, 2021.

L'usage des gros plans, le travail plastique de la lumière, des ombres, de la fumée pour la création d'atmosphères et l'ensorcellement exotique de Sessue Hayakawa, permettent la découverte des possibilités artistiques du cinéma pour cette génération, et déclenchent chez les jeunes spectateurs et futurs cinéastes l'ambition d'obtenir un langage cinématographique capable de (re)définir la production française. L'émerveillement vis-à-vis de la jeune cinématographie américaine n'est plus à démontrer. La modernité introduite au cinéma avec les films de la Triangle frappe les cinéastes, « amoureux de l'esprit moderne »<sup>248</sup> ; sous ses traits, le cinéma semble égaler les arts plastiques, le music-hall et le cabaret. Cela a été une révolution pour eux : le cinéma américain leur annonce les prémisses d'un art nouveau.

C'est ainsi qu'en faisant écho à la génération des peintres impressionnistes qui avait modernisé leur art dans le troisième tiers du XX<sup>e</sup> siècle, cette génération d'après-guerre se lance dans la quête d'un langage purement visuel capable de définir le nouvel art moderne et le nouveau cinéma français. Une génération hétéroclite qui, pourtant, partage la même ambition créatrice pour obtenir une « émotion esthétique nouvelle »<sup>249</sup> à travers l'art cinématographique. Une génération moderne et ambitieuse poursuivant de nouveaux enjeux esthétiques qui puissent, selon leurs vœux, détacher l'expression cinématographique des autres arts afin de définir une nouvelle esthétique singulière.

### **2.1.1 Une attirance généralisée**

L'attrait pour l'Espagne s'insère au sein d'un processus d'affirmation d'une identité nationale et artistique, et du développement d'une esthétique s'accordant avec le rôle que le cinéma joue comme instrument de la modernité.

Au sein de l'effort collectif pour définir le cinéma français, le recours à l'Espagne pourrait nous paraître en décalage, « hors cadre » par rapport aux inquiétudes artistiques ébranlant l'époque. Nous pourrions trouver contradictoire le fait de faire appel à un pays étranger alors que les cinéastes aspirent à la mise en place d'un cinéma « français ». Face à la menace américaine, le cinéma hexagonal veut se définir, trouver sa personnalité, son esthétique, son langage en tant que cinéma spécifiquement français. Le voyage vers l'Espagne pourrait mettre en danger l'identification patriotique et charger les films résultants de valeurs plutôt « espagnolisantes ».

---

<sup>248</sup>248 Henri LANGLOIS, « L'avant-garde française », *Cahiers du cinéma*, n°202, juin-juillet, 1968, p.8.

<sup>249</sup>249 Ricciotto CANUDO, « Triomphe du Cinématographe (1908) », repris par Daniel BANDA et Jose MOURE *op. cit.*, p. 189.

Mais ce qui est mis en jeu, c'est un nouveau « langage » cinématographique. C'est une expression artistique qui est en train de se mettre en place, et le sujet traité ne détermine pas la nationalité du produit final (ceci est confirmé par le succès de films « exotiques » comme *La Sultane de l'amour* de Le Somptier ou *Âmes d'Orient* de Poirier, les deux de 1919 (nous y reviendrons plus tard). Au contraire, quelques sujets paraîtront artistiquement plus stimulants dans des univers fantasmés par leur liberté et leur potentiel dramatique et plastique. Dans ce sens, l'imaginaire espagnol engage une série de caractéristiques dramatiques et plastiques qui connectent avec les principes artistiques modernes en vogue à l'époque ; d'où le fait que la « nationalité » du sujet ne soit pas compromettante.

De même, un des grands débats au sein de cette reformulation cinématographique de l'après-guerre est la relation avec le public. Les cinéastes qui commandent les réflexions pour une esthétique cinématographique neuve et purement visuelle qui octroie au cinéma sa légitimité artistique, veulent à la fois faire évoluer l'esthétique cinématographique et plaire au public. S'il y a un apprentissage que les cinéastes tirent des films américains, c'est que le cinéma doit établir une connexion avec le public, avec les masses : « Les maîtres de l'écran sont ceux qui parlent à toute la foule »<sup>250</sup>.

Le paradoxe de cette génération est de chercher un langage spécifiquement visuel et un traitement intellectuel tout en s'adressant au peuple, entendu comme un public de masse<sup>251</sup>. Malheureusement, l'esthétisation poussée de Delluc, L'Herbier ou Germaine Dulac – qui forment ce qu'on appelle l'avant-garde – ne rencontre pas toujours un écho favorable auprès du public dont ils rêvent, contrairement à d'autres cinéastes, tels Jacques Feyder ou Jacques de Baroncelli, qui parviennent à concilier formes innovantes et succès public avec des films comme *Carmen* (1926) et *La Femme et le pantin* (1929). « L'écran doit avoir une emprise directe sur le public » proclame Baroncelli<sup>252</sup>. Le but de leur mise en scène est d'allier une réflexion intellectuelle sur le cinéma et des films rencontrant un public nombreux. L'idée de populariser l'art cinématographique et de toucher « la foule » est l'un des grands objectifs du cinéma dans ce renouveau d'après-guerre<sup>253</sup>. Le film doit s'adresser à la foule, afin d'être populaire pour regagner son statut artistique : un objectif

---

<sup>250</sup> Delluc cité par Georges SADOUL, *Histoire du cinéma, vol. 4. Le cinéma devient un art, 1909 – 1920, op. cit.*, p. 495.

<sup>251</sup> Marcel L'Herbier, notamment, est parfois accusé de proposer des idées et des œuvres qui, tout en visant un succès populaire et réussissant à toucher l'« en masse », tombe souvent dans un esthétisme (pour les films) et un intellectualisme (pour les écrits) inaccessibles pour le public. (Voir Georges SADOUL, *op. cit.*, p. 479).

<sup>252</sup> Interview de Jean Mitry à Jacques de Baroncelli, « Le présent et l'avenir du film : rêves et réalités » [Coupure de presse non identifiée conservée dans les archives de la BnF, 4-COL-48(63) : « Jacques de Baroncelli »].

<sup>253</sup> Les textes de Louis Delluc sont à cette effet, paradigmatiques de cette volonté ultime du cinéma. Il voit dans les spectacles antiques ou la *corrida* une convocation de la foule qui doit être celle à atteindre par le cinéma afin de se confirmer comme l'Art populaire qu'il doit être dans la nouvelle époque d'après-guerre.

partagé par la plupart des cinéastes de la période dans leurs textes théoriques et entretiens parus dans la presse cinématographique et généraliste.

Dans l'optique d'un cinéma populaire, l'Espagne se dessine comme un sujet à succès populaire important. Mais l'Espagne ne se limite pas au sujet des films. Le pays s'offre comme un sujet populaire, qui peut plaire à la foule, en même temps que son imaginaire ouvre des possibilités fécondes du point de vue esthétique à travers sa lumière, son intensité et ses rythmes stimulants pour les cinéastes ambitieux de la période. Dans cette perspective, nous identifions, de la part de la génération qui nous occupe, une construction partagée, à mi-chemin entre les références populaires issues du théâtre, des danses et de la peinture plus commerciale (pour obtenir l'attraction du public) filtrées par l'évocation d'un univers artistique plus cultivé, faisant allusion à des références artistiques telles que Velázquez, Goya ou Maurice Barrès (pour stimuler un traitement visuel plus riche).

Par cette démarche, nous pourrions interpréter l'approche de l'Espagne de la part des cinéastes français des années vingt comme un moyen de connecter avec le peuple sans dédaigner une qualité plastique et visuelle. Ils empruntent à l'imaginaire espagnol ses thématiques, ses ressorts dramatiques, ses structures avec lesquels le public est familiarisé et qui ont déjà ratifié son succès dans d'autres formes artistiques. En même temps, ils trouvent un univers plastique, une iconographie et une couleur locale qui s'adaptent à leurs recherches esthétiques et leurs efforts pour légitimer le cinéma artistiquement et lui trouver une forme expressive propre.

Nous ne saurions pas détacher l'attraction pour l'Espagne manifeste dans le cinéma de la période du présent parisien, également sous le charme de ses rythmes, ses couleurs et son mythe.

### **a) La mode espagnole à Paris**

L'« École de 1919 » hérite artistiquement d'un imaginaire de l'Espagne très précis. C'est l'Espagne éternelle qui a été construite à travers les arts et avec laquelle la plupart des cinéastes sont familiarisés en raison de leur formation artistique antérieure. Cette génération, qui a grandi au sein de cet « Esprit moderne » propre à l'époque et qui traverse ses manifestations artistiques, est également influencée par une Espagne populaire qui se forge sur scène et se projette sur la société du moment. Cette génération de cinéastes habite en plein dans la « mode espagnole » dans laquelle baignent les spectacles populaires parisiens du début du siècle.

Nous ne pouvons pas séparer l'intérêt renouvelé pour l'imaginaire espagnol d'un contexte social et culturel manifestement marqué par l'Espagne et son folklore national. Le succès des

spectacles espagnols au sein de l'Exposition Universelle de 1900 et l'arrivée des danses espagnoles et des pièces théâtrales espagnoles sur l'effervescente scène parisienne des années zéro et dix<sup>254</sup>, accentuent l'arrivée de ce que nous pouvons appeler une « mode espagnole » qui s'installe à Paris pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle.

La présence grandissante de l'Espagne dans le domaine artistique français a un impact direct et manifeste sur la société des années vingt. Dans la logique du besoin d'évasion exotique, justifié par la longueur de la guerre, l'engouement pour l'Espagne s'accroît et se manifeste au niveau social et artistique de la société française. Cette mode permet non seulement l'irradiation de motifs espagnols à plusieurs échelles de la société, mais elle aide à la fixation et à la perpétuation du stéréotype collectif d'une Espagne réduite à quelques éléments symboliques. C'est l'Espagne andalouse, ensoleillée, festive, joyeuse, avec ses belles danseuses habillées en costumes colorés, coiffées avec des bouclettes collées au visage et des fleurs, et ornementées avec des *peinetas* (les peignes sur les cheveux), des *mantillas* (les châles typiquement espagnols) et des éventails ; mais également ses beaux et courageux *toreros* prêts à frôler la mort pour défendre cet *arte* national.

L'attrait pour l'Espagne se traduit en un phénomène social. La mode de l'Espagne déferle sur Paris. L'envoûtement pour l'Espagne absorbe également la mode parisienne qui se voit irradiée de couleurs et d'accessoires espagnols<sup>255</sup>. « L'Espagne, la troublante, la merveilleuse et sombre Espagne, nous hante constamment. Elle suggère à Molyneux pour accompagner les merveilleux châles espagnols, si en vogue pour le soir en ce moment, cet éventail de dentelle espagnole brodée

---

<sup>254</sup> Une analyse de la presse entre 1850 et 1930, nous montre l'arrivée progressive des spectacles espagnols dans les programmes parisiens de la période. Du point de vue théâtral, nous trouvons, par exemple, la programmation de *Manola* (*Le Ménestrel*, 20 février 1853), interprétée par Mme Cerrito, *La danseuse espagnole*, un vaudeville en trois actes (*L'éventail*, 3 août 1854), *Pantomime espagnole : entre deux feux* (*L'éventail*, 2 août 1854), *Nuits d'Espagne*, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Michel Carré et musique de M. Senet (*Courrier franco-italien*, 4 juin 1857). Dans le nouveau siècle, ces pièces rencontrent un succès populaire qui les fait objets de reprises constantes. L'opérette *Maison de danses*, de Mme Nozière et M. Charles Müller, d'après le roman de Paul Reboux, sortie en 1909 (le succès de cette pièce au Théâtre Vaudeville en 1909 fit qu'elle soit reprise en 1910, en 1911, en 1912, en 1921, en 1923 et en 1926 comme l'atteste la programmation publié dans *Comoedia*); *L'amour en Espagne*, opérette/opérette-bouffe (sortie en 1909 au Théâtre de la Parisiana, puis en 1910 au Moulin Rouge, représentation qui permet la découverte de La Argentina, en 1912 à la Gaité Lyrique, en 1920 Au Théâtre des bouffes du Nord, en 1921 Au théâtre Grenelle, théâtre de Montparnasse et Théâtre des Gobelins et, encore représentée dans les années trente); *La Femme et le pantin* adapté par M. Gémier en 1910 et représentée au Théâtre Antoine ; *La Jota* de M. Raoul Laparra en 1910 ; ou *Aux jardins de Murcie* de Feliu y Codina avec composition musicale de H.M-Jaquet, présenté le 25 novembre 1911 au Théâtre de l'Odéon (*La Presse*, 13 janvier 1912) et qui sera reprise en 1919. Bien entendu, il y aura des mises en scène de *Carmen* et de *Le Cid* de façon assez régulière. Les danses seront également constantes dans la programmation des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et sont constamment programmées dans les salles parisiennes comme la Salle Tabarin (quelques exemples sont annoncés dans *La Presse*, 22 avril 1906 ; *Comoedia*, 2 décembre 1909 ou *La Presse*, 1 novembre 1910), la Gaité-Lyrique (*Comoedia*, 12 mars 1910 ; *Comoedia*, 8 novembre 1910 ; *Comoedia*, 15 décembre 1910 ; ), aux Folies-Bergère (*Comoedia*, 5 juin 1913 ; *Comoedia*, 6 juin 1913 ; *Comoedia*, 21 février 1914).

<sup>255</sup> Voir Annexe 6.

de camélias »<sup>256</sup>, affirme la revue *Vogue*, dont ses pages, du début des années vingt, témoignent de la prégnance de l'imaginaire espagnol dans la mode du moment, manifestée par le recours constant aux motifs espagnols<sup>257</sup>. Les éventails, les mantilles ou les châles, les gros peignes sur les cheveux, les fleurs aussi sur les cheveux et les *rizos* sur le visage décorent et habillent la société parisienne des années vingt. La mode de l'Espagne traverse la modernité en vogue dans le Paris des années dix et vingt et illumine une société assoiffée de plaisirs et de rêves colorés et exotiques.

Dans la presse de l'époque, nous constatons une présence de l'imaginaire espagnol qui s'empare du domaine populaire.

Entre deux et trois heures du matin, dans tous les établissements de la République consciente et organisée de la Place Pigalle, l'orchestre se met à jouer *la Violetera* infailliblement. Tel pays a sa Marseillaise, tel autre son *God save the king*, la Place Pigalle a son hymne national aussi : *La Violetera*. (...) Quant on commence à jouer *La Violetera*, l'effet en est aussi magique, aussi rapide. Tous les hommes se croient immédiatement des hidalgos authentiques, ou au moins des toreros pur-sang. Ils commencent à parler espagnol.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> *Vogue*, 1er mars 1921.

<sup>257</sup> La revue *Vogue*, une revue de mode emblématique et née justement à cette période, témoigne de façon évidente de cette mode de l'Espagne présente dans la société parisienne du début des années vingt (*Vogue*, 1 juin 1921 ; *Vogue*, 1<sup>er</sup> mars 1921 ; *Vogue*, 1 octobre 1920). La revue consacre des articles au pays de façon générique ("Demeures d'Espagne" et « Au pays de l'amour et de la foi », *Vogue* 1er juillet 1921 ; « L'aventure en automobile en Espagne », *Vogue*, 1<sup>er</sup> aout 1920), et surtout aux éléments que la mode française emprunte à l'Espagne, notamment la mantille, le châle et l'éventail ("Dans les plis savants des châles », *Vogue*, 15 avril 1921). Des expressions telles que « on retrouve quelque chose de la romantique Espagne dans cette robe » (*Vogue*, 1<sup>er</sup> janvier 1921) ; « beaucoup de modèles, surtout les robes de danse, s'inspirent directement du charme pittoresque de l'Espagne » ("Adopterons-nous la jupe longue ?", *Vogue*, 15 octobre 1921) ; « les décors de contes de l'Espagne » (*Vogue*, 15 juillet 1921) pour les voyages de nocés ; « l'Espagne inspire ce chapeau » (*Vogue*, 15 novembre 1920) ou encore « l'effet du corsage rappelle le drapé de certaines beautés d'Espagne » (*Vogue*, 15 avril 1922), essaient dans les revues. *Le Petit écho de la mode* (« Carmen », *Le Petit Écho de la Mode*, 23 novembre 1924 ; « Les mantilles espagnoles », *l'Écho de la Mode*, 12 décembre 1926) et la revue *Falbalas et Fanfreluches*, dans ses almanachs des années 1922, 1923, 1924, 1925 et 1926 (consultables sur Gallica) confirment l'attrait de la mode de la période pour les motifs espagnols. Comme le signale Jody Blake, le Paris de l'époque se montre soumis à une montante *flamencomanía* (Jody BLAKE, « Su peineta, su chal, su flor : las bailarinas españolas de Natalia Goncharova » dans Ángel GONZÁLEZ [et. al.], *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865 – 1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 152).

<sup>258</sup> L. VALTER, « Les derniers cygnes de Séville » dans *La Rampe*, 1<sup>er</sup> juillet 1923.

Cette mode espagnole retentit ainsi dans les rues parisiennes, notamment autour de l'ambiance des cabarets montmartrois qui, également, proposent des spectacles espagnols<sup>259</sup>. La couverture du *Journal Amusant* du 13 mai 1922 illustre de cette appropriation parisienne de la « mode espagnole ». De même, une exclamation publiée dans les pages de *Paris-Midi* qui demande : « Et des danseuses ? Et des gitanes ? Y en a-t-il en Espagne ?... Oui. Pas tout à fait autant qu'à l'Olympia de Paris, c'est vrai. Mais il y en a encore »<sup>260</sup>. Ces remarques ironiques dénotent la présence culturelle et parisienne de l'Espagne<sup>261</sup>. La mode de l'Espagne est un fait social. Or, ce sera notamment dans l'offre de spectacles qu'elle sera le plus visible.



Fig. 8: « - Espagnole ?  
- Non ! Parisienne d'aujourd'hui »  
(Couverture du *Journal amusant* du 13 mai 1922 – Source Gallica)

Les numéros de danse espagnole sont à chaque fois plus présents dans les programmes de music-hall et du théâtre de variétés des années dix<sup>262</sup>. Dans les années vingt, les danses et spectacles espagnols occupent de grandes salles de spectacle comme L'Olympia<sup>263</sup>, le Théâtre des Champs

<sup>259</sup> Le Bal Tabarin (36 rue Victor Massé), La Cigale (120 Blvd Margueritte Rochechouart) ou La FERIA (16 rue pierre Fontaine) programment des séances et programmes espagnols.

<sup>260</sup> Michel GEORGES MICHEL, «Espagnolades», *Paris-Midi*, 17 avril 1926.

<sup>261</sup> Nous pourrions même y identifier un début du questionnement sur la persistance du mythe dans la réalité espagnole des années vingt. Toutefois, ce qui est souligné c'est le fait qu'à Paris, cette « réalité espagnole » est bien présente, voir moderne, par ce rattachement au présent.

<sup>262</sup> En marge des spectacles espagnols ponctuels, nous repérons également des salles qui se spécialisent dans la promotion de spectacles espagnols comme la *Salle Tabarin* dont un parcours à travers la presse de l'époque atteste la programmation presque constante de danses espagnoles et de flamenco. De même, une salle a été spécifiquement créée pour les spectacles espagnols : *La FERIA*. Plutôt méconnue de nos jours, La FERIA se confirme grâce à la presse et aux témoignages de l'époque comme la salle de référence pour les spectacles espagnols de la période. Située dans la rue Fontaine, elle a été inaugurée le 8 mai 1912 par Amalio Cuenca avec le soutien de quelques artistes espagnols tels que Zuloaga ou Alberto Insúa.

<sup>263</sup> Mise à part la promotion de plusieurs spectacles de danse et de musique espagnole (Raquel Meller est présentée au public parisien sur la scène de l'Olympia en 1919), la salle de spectacles programme une ambitieuse « Saison Espagnole » en 1922 (*Comœdia*, 9 décembre 1922).

Élysées<sup>264</sup> ou le Théâtre Fémina<sup>265</sup>. Les spectacles et la production artistique française des années vingt mettent en évidence cette croissance de la mode espagnole dans la société française<sup>266</sup>. Nous repérons, également à travers la presse, une croissance de Fêtes franco-espagnoles, soirées, matinées, galas où l'Espagne est à l'honneur<sup>267</sup>. Ce sera une excuse parfaite pour faire venir des artistes espagnols comme La Argentina et Vicente Escudero. Mais ce sera surtout l'occasion de mettre l'Espagne en société, de s'habiller à la *mode espagnole* et de se laisser ensorceler par ses sons, ses danses et ses couleurs.

Du point de vue artistique, l'imaginaire espagnol est renouvelé, grâce à l'*Exposition de Peinture Espagnole Moderne* en 1919 organisée par le Palais des Beaux-Arts. Un événement qui remet l'Espagne à l'honneur et expose ses peintres les plus décisifs du moment. Dans le même sens, l'Espagne bénéficie d'une présence notoire au sein de l'Exposition d'Arts décoratifs de 1925, avec un pavillon spécifique et des artistes exposant au sein d'une installation placée au Grand Palais. Ces deux événements relient l'Espagne à l'actualité artistique de la période. Une connexion renforcée par la présence manifeste de l'imaginaire espagnol et de ses motifs au sein des mouvements d'avant-garde naissant en France au début du siècle.

La mode espagnole retentit également dans l'univers artistique bouillonnant à Paris au début du siècle. En trouvant un parallélisme avec le phénomène que nous étudions dans le cinéma des années vingt, l'imaginaire espagnol stimule également les recherches esthétiques et formelles des artistes avant-gardistes des années dix. Picasso est le premier artiste à placer au cœur de la décomposition cubiste le motif de la guitare dont nous imaginons les sons comme stimulus pour

---

<sup>264</sup> Il présente une importante *Revue espagnole* avec partition de José Padilla le 19 mars 1926. Cette revue, indiquée à la fois comme revue ou comme zarzuela dans la presse, est présentée avec grands moyens (*Le Matin*, 16 mars 1926, *Comoedia* du 19 mars 1926 et *Le Petit Parisien*, 19 mars 1926). Nous joignons une analyse du traitement de cette *Revue espagnole* dans la presse en Annexe 7, afin de voir le traitement stéréotypé auquel étaient soumises les manifestations espagnoles ayant lieu à Paris.

<sup>265</sup> Le Théâtre Femina programme une Saison Espagnole en 1925. D'autres spectacles espagnols dans des théâtres et salles de spectacles parisiens sont la « revue espagnole » *Mujeres y Flores de España* (*Femmes et fleurs d'Espagne*) de Max Viterbo à La Cigale en février 1925. La presse atteste, notamment dans les années ultérieures, le succès de cette pièce qui devient une référence de l'évocation de l'Espagne montmartroise des années vingt. Un autre grand succès, une année plus tard, fut *La Folie espagnole* de MM. Joullot et M. José Berys (musique de Valverde, Bellecour, Birgé et Courtioux) à la Gaité-Rochechouart. D'« une folle gaité » cette *zarzuela*, fut présentée comme « opérette-bouffe », en novembre de 1926 en remportant un grand succès (*Comoedia*, 31 octobre 1926; *Comoedia*, 5 novembre 1926).

<sup>266</sup> Quelques exemples de spectacles scéniques sur Paris pendant les années vingt sont inclus en Annexe 7.

<sup>267</sup> Par exemple, *Comoedia* annonce un Bal espagnol le 26 décembre 1925. Nous retrouvons également un Carnaval à sujet espagnol au Théâtre de l'Opéra en 1925 (*L'éclaircur du dimanche*, 4 février 1923). Voir Annexe 8.



sa décomposition formelle<sup>268</sup>. Juan Gris et Georges Braque<sup>269</sup> (en peinture) et Henri Laurens<sup>270</sup> (en sculpture) la placent également au sein de leurs décompositions cubistes<sup>271</sup>. Ils prennent le motif populairement forgé dans l’imaginaire espagnol et le travaillent en tant que « forme » visuelle susceptible de devenir une matière artistique autour de laquelle mettre en place de nouvelles démarches créatives. Ce processus est d’autant plus curieux lorsqu’il retentit dans l’œuvre d’artistes d’autres nationalités comme Sonia Delaunay (*Danseuse de flamenco*, 1916 ; *Chanteurs de flamenco* -dit *Grand Flamenco*, 1915-1916 ; et *Chanteurs de flamenco -Petit Flamenco*, 1915)<sup>272</sup>, Francis Picabia (*Flamenco*, 1917<sup>273</sup> ; *La nuit espagnole*, 1922 et la série d’Espagnoles qui traverse son œuvre à partir de 1922), Albert Gleizes (*Danseuse espagnole*, 1916 ; *Espagnole à l’éventail*, 1916 ou *Ecuyère*, 1920-1923)<sup>274</sup> ou Maria Laurencin (*Danseuse Espagnole*, non daté)<sup>275</sup>. Tous ces auteurs ont en commun le fait de s’être exilés en Espagne pendant la Première Guerre<sup>276</sup> ; moment où ils ont rencontré l’Espagne, ses formes et ses sons, et la stimulation artistique a opéré. Nous aurons l’occasion de revenir, dans la troisième partie de notre étude, sur le parallélisme du travail formel stimulé par l’imaginaire espagnol au sein de ces avant-gardes plastiques. Or, ce qui nous intéresse c’est de les considérer dans le contexte artistique de l’époque. Car les guitares, les danseuses et les espagnoles se retrouvent ainsi au cœur de ces œuvres se réclamant de l’avant-garde en se plaçant directement au sein de la modernité artistique. Autrement dit, ces motifs sont littéralement reformulés et renouvelés par la modernité artistique.

Nous repérons un effet similaire au sein des spectacles espagnols des Ballets Russes. Également exilés en Espagne pendant le conflit, Diaghilev s’inspire lui aussi des rythmes espagnols pour renouveler la danse moderne. Si le spectacle *Parade* (1917)<sup>277</sup> sollicite le « regard » de Picasso

---

<sup>268</sup> Quelques exemples illustratifs sont *Le guitariste* en 1910, *L’homme à la guitare* de 1910 ou *Guitare « j’aime Eva »* de 1912. Il réalise également une série de sculptures cubistes sur le motif de la guitare entre 1912 et 1914 : voir le catalogue de l’exposition « *Picasso : guitars 1912-1914* » présenté au MOMA en 2011 (New York, Moma Publications, 2010, 112 p. Illustrations incluses en Annexe 5.

<sup>269</sup> Nous pensons à *La guitare statue épouvante* (1913) ou *Femme à guitare* (1913). Illustrations incluses en Annexe 5.

<sup>270</sup> Laurens réalise *La guitare* (1914-1918) mais il expérimente également avec le motif de la danseuse, dans *Danseuse espagnole* (1915), ou de la femme espagnole, dans *Femme à l’éventail* (1919). Illustrations incluses en Annexe 5.

<sup>271</sup> La guitare est omniprésente dans l’œuvre du peintre espagnol : *La guitare* de 1912, *La guitare* de 1913, *La guitare et le tuyau* de 1913 ou *La guitare* de 1918. Voir illustrations incluses en Annexe 5.

<sup>272</sup> *Danseuse de flamenco* (1916), *Chanteurs de flamenco (dit Grand Flamenco)*, (1915-1916) ; *Chanteurs de flamenco (Petit Flamenco)*, (1915). Illustrations incluses en Annexe 5.

<sup>273</sup> Illustration incluses en Annexe 5.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> Voir l’ouvrage de Brigitte LÉAL, Élisée TRENC, *Barcelone des avant-gardes*, Paris, Éditions Hazan-Réunion des Musées Nationaux, 2001.

<sup>277</sup> *Parade*, balade réaliste en 1 tableau sur un thème de Jean Cocteau fut présenté au Théâtre du Chatelet le 18 mai de 1917. La musique est composée par Erik Satie, avec une chorégraphie de Léonide Massine, et la conception du rideau, des décors et des costumes par Pablo Picasso.

pour dessiner les décors et les costumes, les mises en scène suivantes des Ballets Russes, *Las Meninas* (1916)<sup>278</sup>, *Le Tricorne* (1920)<sup>279</sup> et *Cuadro Flamenco* (1921)<sup>280</sup>, s'inspirent directement de l'Espagne, de ses musiques et de ses rythmes. Au-delà du renouvellement des danses proposé par Diaghilev et son danseur principale Nijinski, ils placent l'imaginaire espagnol au cœur du renouvellement esthétique de la danse moderne, ce qui donne également un regard moderne et renouvelé de l'imaginaire espagnol aux portes des années vingt.

Toutes ces expériences connectent l'imaginaire espagnol à la modernité artistique. Un fait qui s'opère, notamment, à travers la « modernité » des sujets qui l'évoquent. Et notamment chez des artistes qui se réclament d'une modernité associée à leurs gestes artistiques. De surcroît, ces nouvelles voies mettent l'imaginaire espagnol au cœur de l'actualité artistique et participent à ce contexte français charmé par la « mode espagnole » que nous sommes en train d'esquisser.

C'est dans ce climat et dans cette mode espagnole que notre corpus se situe. C'est également l'ambiance sociale et culturelle dans laquelle baignent les cinéastes qui nous occupent ; des êtres culturellement actifs et traversant tous les domaines que nous venons de citer.

La plupart des cinéastes, théoriciens, actrices et acteurs de cette génération ou « école de 1919 », participent activement à la vie culturelle du moment. Delluc, L'Herbier, Dulac, Francis, Musidora parmi d'autres fréquentaient le milieu du cabaret, du théâtre et du music-hall parisien. Cependant, nous avons peu de traces de leur présence à des spectacles espagnols. Delluc est le seul

---

<sup>278</sup> Inspiré des célèbres œuvres de Velázquez, *Las Meninas*, est un spectacle composé sur une musique de Gabriel Fauré par le chorégraphe Léonide Massine et avec des décors de Carlo Sokrate et des costumes de José-Maria Sert. Il fut présenté à Saint-Sébastien le 21 août 1916.

<sup>279</sup> Sur une musique composée par Manuel de Falla, *Le Tricorne* est un ballet en un acte de Martínez Sierra, inspiré du conte *Le sombrero de tres picos* (1874) de Pedro Antonio de Alarcón. Chorégraphié par Léonide Massine, le rideau, le décor et les costumes sont dessinés par Pablo Picasso. Le spectacle est présenté le 23 janvier 1920 au Théâtre de l'Opéra de Paris. Tentant de renouveler la danse à travers le folklore espagnol, il puise son inspiration dans la tradition chorégraphique et musicale espagnole en s'inspirant directement de *cantaors* (chanteurs de flamenco) et *baïlaors* (danseurs de flamenco) espagnols. Émanant de la tradition espagnole, ce montage devient pourtant une œuvre d'avant-garde en marquant les pas de la modernité artistique du moment dans le domaine de la danse.

<sup>280</sup> Le spectacle *Cuadro Flamenco*, une suite de danses andalouses présenté le 17 mai 1921 à la Gaieté-Lyrique, est l'aboutissement de cette recherche d'une Espagne authentique menée par Diaghilev : il embauche de vrais guitaristes espagnols et, pour la première fois, une danseuse externe, Maria D'Albaicin, assure les danses principales. La critique de la période sera éblouie par la modernité de ce spectacle espagnol : « Paris n'a jamais vu une évocation si puissante, ni d'un style aussi pur. Le genre même de la danse anime et inspire ces artistes choisis parmi les meilleurs de leur race, et l'impression qu'on éprouve, tant à les voir qu'à les entendre, est inoubliable. En s'annexant ce morceau d'Espagne (selon l'expression de Stravinsky), les Ballets russes viennent nous donner une nouvelle preuve de cette vitalité prodigieuse qui, d'année en année, les renouvelle, les laissant toutefois toujours pareils à eux-mêmes dans le principe même de leur existence qui est le Rythme souverain » (L.L., « Courrier des théâtres – Avant-première : Les ballets russes à la Gaieté-Lyrique », *Figaro*, 17 mai 1921). Pour une analyse détaillée des réceptions londonienne et parisienne de *Cuadro flamenco* voir Claustra Rafart, « *Cuadro flamenco* », in María Teresa OCAÑA, *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona, Àmbits Servicios Editoriales, 1996, p. 118 – 127.

à dévoiler sa connaissance de pièces scéniques à sujet espagnol lorsqu'il écrit pour *Comoedia Illustré* dans les années dix. Il semblerait confirmer avoir assisté à la pièce *La Femme et le pantin*, interprétée par Regina Badet<sup>281</sup> dans les années dix à Paris. De même, dans un article consacré à Mme Mariquita il évoque son souvenir de quelques prestations de l'artiste, dont « le fandango de *Chiquito* » ou « la Flamenca de *Carmen* »<sup>282</sup>. Dans tous les cas, sa collaboration avec la revue mais surtout sa passion personnelle pour la scène parisienne, l'ont amené à assister à des pièces théâtrales, des spectacles de music-hall et de café-concert de Paris à un moment où les spectacles espagnols gagnaient une place de plus en plus importante.

La génération de cinéastes actifs pendant les années vingt baigne ainsi dans la mode espagnole installée à Paris. Une mode à son tour construite sur les fantasmes hérités du regard romantique du XIXe siècle et des décennies précédentes. Louis Delluc révèle en 1913 le souvenir populaire de la Belle Otero qu'il n'a pas connu, mais dont le souvenir hante la société parisienne des années dix. Dans un texte de *Comoedia Illustré*, il récupère sa conversation avec un spectateur lorsqu'ils assistent à un spectacle de danses :

Vous n'y connaissez rien, insista le bonhomme, vous ne l'avez pas vu danser. Vous ne savez pas quels fandangos de fantaisie et quels joyeux flamencos elle a dansés. C'était une éblouissante créature de chair et de vie. C'était la belle Otéro...<sup>283</sup>

Ces mythes « modernes » façonnent également l'imaginaire des jeunes cinéastes tout en remplissant leur mémoire visuelle d'images, de codes et de motifs qu'ils évoquent par la suite lorsqu'ils se réfèrent à l'Espagne.

La génération de 1919 (Marcel L'Herbier, Jacques Catelain, Musidora, Ève Francis, Germaine Dulac, ou Louis Delluc) fréquente le milieu scénique de l'époque, se familiarise avec la culture scénique de l'Espagne. De même, ils ont pu être en contact avec les spectacles des années vingt qui s'avèrent des succès dont la presse se fait l'écho et qui marquent un tournant dans la représentation scénique de l'imaginaire espagnol, comme celles de *La Argentina*, Vicente Escudero ou Raquel Meller<sup>284</sup>. Pareillement pour la musique et ses rythmes, de plus en plus convoqués dans les scènes parisiennes par le biais des chanteurs et musiciens espagnols. En fin de compte, une mode de l'Espagne émerge à Paris ; un tourbillon dans lequel beignent les figures principales du cinéma

---

<sup>281</sup> *Comoedia Illustrée*, 20 décembre 1912.

<sup>282</sup> *Comoedia Illustrée*, 20 novembre 1912.

<sup>283</sup> *Comoedia Illustrée*, 5 janvier 1913.

<sup>284</sup> Nous savons qu'Ève Francis est passionnée de Raquel Meller et elle va la voir à plusieurs occasions. Louis Delluc aurait pu l'accompagner, bien que nous n'ayons pas trouvé des témoignages qui le confirment.

français des années vingt et où la circulation des noms, références et motifs, nous semble inévitable et naturel.

Dans ce contexte, nul doute que les artistes cinématographiques sont influencés par l'imaginaire espagnol véhiculé sur la scène culturelle du moment.

### **b) Pour une nouvelle Espagne cinématographique**

Bien que parfois, au sein des spectacles populaires, nous identifions une permanence du stéréotype et la tendance à convoquer toujours les mêmes motifs et thèmes, nous sentons une approche différente de celle qui existait jusque-là. En effet, les cinéastes que nous étudions, d'une façon généralisée<sup>285</sup>, partagent une approche de l'imaginaire espagnol qui renie l'*espagnolade*. Sans se détacher totalement du stéréotype dominant et du fantasme hérité du romantisme, planant toujours sur leurs œuvres, ils montrent une volonté d'aller au-delà de ce schéma

Nous devons également ajouter à cette mode espagnole grandissante dans les années vingt, l'influence manifeste du cinéma lui-même qui rehausse, comme nous l'avons vu, cette *espagnolade* concoctée sur la scène populaire. L'*espagnolade* est une formule à succès en France qui malgré la superficialité sur laquelle elle est fondée attire l'intérêt du public. Nous tenons à signaler que la presse du moment témoigne d'une sensation de fatigue et d'ennui, précisément par rapport à cette *espagnolade* et à sa représentation médiocre de l'Espagne qui se prolonge dans les années vingt, notamment au sein de la production américaine. Le genre de l'*espagnolade* est vu comme une formule épuisée et sans autre volonté dramatique que le dessin d'un tableau pittoresque. Jean Frick utilise l'expression « à l'infini »<sup>286</sup> afin de dénoter la fatigue vers la surexploitation de l'*espagnolade* banale et réductionniste. Canudo en est également l'un de plus fervents opposants :

Le folklore (..) d'Espagne a conquis les écrans. Et seul l'Espagnol a eu recours au talent étranger, et même trop souvent à la figuration, costumée et réalisée à l'Étranger, pour la grande expression visuelle de sa vie, passions et mœurs. Ce n'est pas toujours heureux ; c'est, au surplus, très rarement heureux, et fatigant et inefficace à force de répétition de quelques aspects seulement d'un type humain, et de sa manière unique d'être un homme de vieux style dans le plus moderne des mondes. Le type humain espagnol est

---

<sup>285</sup> Nous faisons cette affirmation en prenant compte des cinéastes dont nous avons à disposition des mémoires, archives et des réflexions concrètes, comme Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Musidora, Jacques Catelain ou Ève Francis. Il y a certains cinéastes qui, malgré leur insertion dans cette génération et leur participation à la vie culturelle du moment, comme Germaine Dulac, Jacques Feyder ou Jacques de Baroncelli, n'ont pas laissé de traces de leur participation aux événements de la période ou de leurs connaissances de l'Espagne au-delà des pièces concernées par leur films, dans le cas de Feyder (*Carmen*) et Baroncelli (*La Femme et le pantin*).

<sup>286</sup> « et nous eûmes à l'infini des plazzas de toros, des calvaires, des habitations de Séville, des femmes à mantille, des matadors et picadors » (Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole », *Mon Ciné*, 28 juillet 1927, p. 10).

réduit à celui costumé, comme pailleté et bariolé par la volonté d'éblouir, raide de morgue, du toréro (...) Le film ne rend pas ces reliefs et ces raccourcis littéraires (...) On peut penser, je le répète, que l'Espagne est autre chose que cela, et que son âme libérée fleurit dans d'autres ambiances que celles créées par les castagnettes, les danses et les populaces en délire inutile. Tout un peuple y apparaît, vraiment, comme camouflé.<sup>287</sup>

C'est à la sortie du film *Les Arènes Sanglantes* de Fred Niblo (1922), que Canudo avance ces propos. La conscience que l'Espagne peut apporter quelque chose de plus à l'écran est fortement répandue. Elle est notamment revendiquée par Louis Delluc et Marcel L'Herbier dans leurs écrits, ce qui fait la différence esthétique importante des films à sujet espagnol de la génération de 1919. De la même façon qu'ils renient le cinéma populaire, réputé pour contenter un public « peu regardant sur la qualité », ils renient l'approche populaire et banalisante de l'Espagne.

Ce positionnement est marqué par deux facteurs : d'un côté, la formation artistique hispanique des cinéastes. De l'autre, leur engagement dans la modernité artistique qui leur fait approcher l'art cinématographique avec des enjeux esthétiques précis et en phase avec les recherches artistiques contemporaines (peinture, danse, etc.).

En effet, au-delà de la mode espagnole irradiant la scène parisienne, nous devons considérer la formation artistique privilégiée dont ont bénéficié la plupart des cinéastes étudiés et qui leur offre un bagage culturel hispanique dépassant le stéréotype culturel dominant. De façon partagée et généralisée, « l'École de 1919 » est traversée et hantée par l'imaginaire de l'Espagne romantique et postromantique, qu'ils connaissent à travers leurs ouvrages fondateurs. Nous devons mettre en avant le fait que la plupart de ces cinéastes sont issus de la moyenne ou de la haute bourgeoisie, bénéficient d'un entourage proche des arts et des lettres, ce qui leur a permis d'avoir une formation et le développement d'une sensibilité artistique privilégiée. La plupart des personnalités citées ont bénéficié d'une jeunesse privilégiée, ont eu accès à une bonne formation intellectuelle et ont intégré des bonnes écoles. Issus de bonnes familles, ils ne rencontrent pas de soucis économiques qui puisse les dévier de leur passions artistiques, manifestées, d'ailleurs, depuis leur jeune âge et à travers plusieurs disciplines<sup>288</sup>. L'aisance économique constitue un facteur clé clef dans leurs vies et dans leurs habitudes. Ils ont des goûts raffinés et appartiennent à une bourgeoisie bien installée. Ils partagent également l'appartenance, souvent, à des cercles familiaux proches des milieux

---

<sup>287</sup> Ricciotto CANUDO, "Exotismes", *Paris-Midi*, 19 octobre 1923. Texte intégral en Annexe 10.

<sup>288</sup> Louis Delluc écrit depuis l'enfance ; Musidora dessine et fait du théâtre depuis son plus jeune âge ; Marcel L'Herbier est un écrivain sensible et précoce.

intellectuels et/ou artistiques et bénéficient d'une certaine culture et du goût des arts<sup>289</sup>. Cette situation avantageuse leur a permis d'acquérir une formation intellectuelle et artistique ainsi que des références multiples. Ce fait s'avère déterminant dans le cas de la construction artistique de l'Espagne car, dans la plupart des cas, ils comptent sur une connaissance directe des œuvres et de leurs artistes, et ce dans plusieurs disciplines. Les écrits, archives personnelles et mémoires (notamment ceux de L'Herbier, Delluc, Musidora ou Canudo) révèlent leur admiration pour la culture hispanique, sa littérature et l'art pictural espagnol qui imbibe leur imaginaire de l'Espagne. L'Herbier témoigne d'une adoration manifeste pour Maurice Barrès et son œuvre<sup>290</sup> ; Musidora, admire Théophile Gauthier (c'est de son ouvrage *Fortunio* qu'elle emprunte son nom artistique, son vrai nom étant Jeanne Roques) et dès qu'elle voyage à Madrid, elle s'empresse de visiter le Prado avec ses peintres tant fantasmés auparavant<sup>291</sup> ; Canudo et Delluc citent souvent dans leurs écrits des peintres espagnols et des références hispaniques dans leurs écrits sur les films à sujet espagnol. La plupart se montrent connaisseurs des œuvres de Cervantes, Mérimée, Pierre Louÿs ou Barrès. Et surtout, tous connaissent la peinture espagnole, avec Velázquez et Goya en tête, mais aussi Sorolla, Zuloaga, Picasso ou Romero de Torres. Leurs films en constituent par ailleurs la preuve, comme nous le verrons plus tard, à travers des références iconographiques, plastiques et dramatiques.

À travers cette connaissance de la culture hispanique, et grâce à une sensibilité pour les arts en général, ils sont également proches des nouveautés artistiques du moment. À titre d'exemple, grâce aux mémoires d'Ève Francis et de Marcel L'Herbier, nous savons que la première rencontre entre ces deux artistes s'est faite dans les coulisses de la sortie de *Parade* des Ballets Russes en 1917. Ève Francis explique comment Louis Delluc lui a présenté pour la première fois Marcel L'Herbier et Jacque Catelain, dans les coulisses du spectacle ; une rencontre sans doute fructueuse par la suite. La familiarité de Delluc avec les Ballets Russes nous permet d'imaginer un contact (rien que dans cette visite aux coulisses de *Parade*) direct avec Diaghilev, Nijinski, Erik Satie, Jean Cocteau ou Picasso, tous participant à la mise en scène de Diaghilev.

Nous pouvons penser également que ces artistes, en raison de leurs intérêts intellectuels, se rendent également à d'autres événements culturels valorisant d'autres disciplines ou médiums, dans

---

<sup>289</sup> La mère de Louis Delluc, femme de lettres, est déterminante pour sa formation et stimulation littéraire et théâtrale ; Léon Moussinac se souvient de jouer des pièces de théâtre avec lui où la mère accompagnait au piano et le père jouait avec les enfants. Les parents de Musidora, un musicien et une femme de lettres engagée politiquement, côtoient un cercle d'intellectuels et artistes qui ont une influence décisive dans l'éveil artistique et intellectuel de la jeune Musidora. Le père de Marcel L'Herbier était architecte et il a été élevé dans la pratique humaniste avec une sensibilité privilégiée pour les arts.

<sup>290</sup> Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p.55.

<sup>291</sup> Lettre de Musidora à Cañero envoyée en avril 1923 (Archives de la famille de Musidora).

le cadre d'expositions, de Galeries ou encore de salons<sup>292</sup>. Ils admirent l'art espagnol auquel ils ont un accès direct. Leur imaginaire repose donc sur des œuvres réelles et une circulation avérée de formes et de motifs entre la France et l'Espagne. À cette culture savante se superpose un imaginaire collectif et plus populaire. Mais le côtoiement direct de l'art espagnol leur permet de dépasser les stéréotypes et les idées reçues pour apporter un traitement esthétique nouveau.

Naturellement, cette attirance, bien que générationnelle, sera plus ou moins forte en fonction des personnalités concernées. De même, nous identifions des personnalités plus influentes qui font que leur propos et leurs textes retentissent plus que d'autres sur les membres du groupe. L'attrait pour l'Espagne se manifeste, de façon très spéciale chez trois personnages principaux : Louis Delluc, Marcel L'Herbier et Ricciotto Canudo. Comme nous le verrons plus tard, Delluc prône directement l'Espagne comme inspiration de la photogénie moderne et Marcel L'Herbier, dont l'admiration pour l'Espagne inaugure cette thèse, ne cache pas son admiration cinématographique et culturelle pour le pays popularisé par Barrès. De son côté, Canudo, dont le grand-père était espagnol, se prononce comme nous venons de le voir, pour une représentation de l'Espagne digne de sa culture<sup>293</sup> à laquelle l'*espagnolade* dominante ne rend pas justice. Il en refuse l'image car elle est vide et superficielle. Leur imaginaire espagnol, bâti sur des références artistiques savantes, leur offre une richesse et une profondeur permettant de sublimer leurs représentations. La connaissance de la culture et de l'art espagnol leur permet de proposer une série de recherches artistiques placées à l'opposé des mécanismes du stéréotype qui rencontre par ailleurs un vif succès.

---

<sup>292</sup> Alberto Insúa signalait le succès de l'*Exposition Espagnole d'Art Moderne* en 1919 qui a rassemblé une partie de l'élite artistique parisienne : « L'Espagne s'est manifestée à Paris à cette époque dans l'une de ses expressions les plus pures et les plus universelles, sans rien perdre de sa propre essence. Je fais référence à l'art, mais pas à l'art littéraire, qui doit surmonter les obstacles de la pluralité des langues, mais à cet autre art qui ne nécessite pas de traduction, qui entre par les yeux, qui est la peinture, comme la musique entre par les oreilles (...) Benlliure, Blay et Clará parmi les sculpteurs. Fortuny, Rosales, Madrazo, Villegas, Sorolla, Zuluaga, Anglada, Los Pinazo, Romero de Torres, Los Zubiarrre, Vázquez Díaz, Beltrán y Masses... et Goya parmi les peintres. Et j'ai mis Goya en dernier parce qu'il était le premier : la « grande attraction », la « découverte » de nombreux Français dans ce groupe de nos sculptures et peintures du « Petit Palais » » (Alberto INSÚA, *Memorias II, Amores, viajes y literatura*, Madrid, Editorial Tesoro, 1959, p. 54) [C'est nous qui traduisons].

<sup>293</sup> Ce n'est pas pour rien que Vicente Escudero et ses danses espagnoles modernes trouvent une place dans le deuxième numéro de *La gazette des sept arts* du 25 janvier 1923.

## 2.1.2 Un système cinématographique forgé sur des réseaux amicaux

Le système amical est un autre aspect qui caractérise cette génération. Les dynamiques de groupe et les relations personnelles entre les membres facilitent la circulation d'idées et le partage d'un imaginaire espagnol. Ils investissent par la suite cet imaginaire dans leurs travaux artistiques. Au-delà de leurs affinités intellectuelles, les membres de cette génération de penseurs et de cinéastes français tissent des liens d'amitié manifestes dont les témoignages, mémoires et lettres personnelles conservées dans leurs archives rendent compte.

« Cette communauté de vues et d'idées fit naître entre nous une profonde amitié. Et le mot d'ordre que le cinéma français soit français, que le cinéma français soit du cinéma, fut le lien qui nous unit alors pour un combat commun »<sup>294</sup>, remémore Marcel L'Herbier quelques années plus tard. En effet, une sorte de « camaraderie » s'installe entre les membres du groupe qui les rend solidaires et qui entraîne une circulation d'idées autour du cinéma mais également autour de l'art en général. Ces liens amicaux sont plus ou moins soudés, mais finissent par constituer un réseau dans lequel nous imaginons des échanges informels. L'on imagine des échanges d'impressions entre amis sur l'Espagne et sur ses possibilités expressives.

Louis Delluc est, sans doute, une figure clef et centrale pour la construction de ce réseau. Ami d'enfance de Léon Moussinac, un autre personnage décisif et fédérateur du groupe<sup>295</sup>, il côtoie très tôt des écrivains, intellectuels et artistes de la période. Ses débuts journalistiques l'intègrent également dans un réseau d'écrivains, d'intellectuels, de journalistes et de critiques qui partagent ses intérêts et ambitions pour le « nouvel art ». Bien qu'une certaine rivalité transparaisse dans leurs échanges, des liens se tissent naturellement avec Ricciotto Canudo (qui était à son tour ami d'Apollinaire et de Blaise Cendrars). De même avec Henri Diamant-Berger (ancien rédacteur en chef du *Film* – sous la direction d'André Reuze – qui reprend la direction de la revue après la guerre et dont il confie la rédaction en chef à Delluc en 1917) ou Maurice de Waleffe (directeur de *Paris-Midi*). C'est sans doute cette revue qui lui permet de rencontrer également des écrivains au cœur d'autres révolutions artistiques comme Jean Cocteau ou Louis Aragon. Celui-ci, devenu un ami, lui

---

<sup>294</sup> Marcel L'HERBIER, *Les lettres françaises*, 20 mars 1952, coupure de presse conservée dans le fonds Rondel de la BnF : 8-RK-378 (1-2), *Recueil factice d'articles de presse sur Louis Delluc, 1921-1961*.

<sup>295</sup> Pour approfondir sur le rôle décisif et souvent ignoré de Léon Moussinac au sein de la génération d'après-guerre, nous conseillons l'article de Laurent VERAY, « Écrire et agir pour aider le cinéma français à s'élever à la dignité d'art. Éléments pour comprendre le rôle de Léon Moussinac durant les années vingt » dans Valérie Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, avec la collaboration de François Albera, préface de Pascal Ory, Paris, AFRHC, 2014, 472 p. ; *Léon Moussinac, critique et théoricien des arts*, anthologie critique établie par Valérie Vignaux et François Albera, Paris, AFRHC, 2014, 541 p.



permet d'établir le contact avec d'autres collègues surréalistes comme Philippe Soupault ou André Breton<sup>296</sup>. Nous voyons ainsi comment le cercle s'étend et les connexions s'établissent avec d'autres artistes, intellectuels décisifs de la période. Un cercle qui intègre, bien évidemment, d'autres jeunes metteurs en scène qui, comme lui, découvrent ce nouveau médium et y entrevoient les possibilités artistiques à la même période et à travers les mêmes références culturelles. Les affinités cinématographiques deviennent, très vite, des liens amicaux comme ceux tissés entre Abel Gance, Marcel L'Herbier, Henri Fescourt, Jean Epstein (qui débute sa carrière cinématographique en assistant Delluc pour le film *Le Tonnerre* (1921)), Germaine Dulac ou Léon Poirier. Nous l'avons déjà annoncé, la *première vague* du cinéma français se construit autour de cette figure charismatique et proche. Toutes ces figures reconnaissent leur dette cinématographique envers Delluc et soulignent l'importance de leur amitié au sein de leurs mémoires.

Son premier métier comme critique théâtral dans *Comoedia Illustrée*, entre 1910 et 1914, accorde à Louis Delluc un privilège rêvé. Il peut accéder à toutes les nouveautés scéniques du moment et il rencontre les artistes qui y apparaissent et/ou qui les mettent en scène. « Il devient alors, en particulier, un familier de la Comédie Française et de l'Odéon et de leurs coulisses, il hante les cocktails et les réceptions, où il côtoie leurs auteurs et leurs comédiens »<sup>297</sup> ; il rentre en contact avec toute l'explosion artistique de l'époque, à travers toutes ses disciplines. C'est ainsi qu'il découvre et rencontre les Ballets Russes, découverte décisive par la modernisation de la danse qu'ils signifient<sup>298</sup>. C'est également dans ce milieu théâtral effervescent qu'il rencontre sa future épouse, Ève Francis<sup>299</sup>.

Petit à petit, il permet le croisement de contacts. La situation privilégiée de Delluc, mais aussi de L'Herbier au sein de ce réseau artistique, restreint et localisé à Paris, leur font certainement échanger des invitations, participer à des soirées, des rencontres ou des événements qui facilitent la connaissance des artistes en vogue du moment. Du point de vue cinématographique, d'ailleurs, l'union sentimentale de Delluc avec Ève Francis, dès 1917, lui offre la possibilité de rencontrer Germaine Dulac (avec qui Ève Francis travaille souvent à cette période) et d'autres artistes avec qui elle a pu lier une relation. Au fur et à mesure, le cercle amical de Delluc réunit un ensemble de professionnels du cinéma, d'écrivains et d'artistes, tous proches de l'*avant-garde* de l'époque, parmi

---

<sup>296</sup> L'amitié entre Delluc et Aragon se verra refroidie avant la mort de Delluc à cause d'un malentendu entre les deux intellectuels. Pourtant, ils ont eu une relation amicale pendant quelques années. Delluc a même embauché Aragon pour une petite figuration dans son film *Fièvre* (1921) ; à son tour, Delluc apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Aragon.

<sup>297</sup> Pierre L'HERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay, 2008, p. 28.

<sup>298</sup> Il écrit dans le programme officiel des Ballets Russes pour la saison mai-juin de 1914. Il publie également d'autres articles sur les Ballets Russes dans *Comoedia Illustrée* du 15 mai 1912, du 5 mai 1914 et du 16 mai 1914.

<sup>299</sup> Leur rencontre date de 1913 lors d'une matinée au Théâtre Antoine à laquelle Delluc assiste pour y voir jouer ses amis Monet-Sully et Édouard de Max.

lesquels nous trouvons Ève Francis et Léon Moussinac, bien entendu, mais aussi, Marcel L'Herbier, Jacques Catelain, Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Colette, Henriette Jeanne, Philippe Hériat, Riciotto Canudo, Oscar Cornaz, Pierre Scize, André L. Daven, Émile Veullermoz, Jacques de Baroncelli, Louis Nalpas, Henri Fescourt, Roger Karl, Alberto Cavalcanti, Lucien Whal, Gaston Modot, Marcel Lévesque, Bernard Becan, Sacha Guitry, Jean Cocteau, Louis Aragon, Robert Desnos, Érik Satie ou René Clair parmi bien d'autres. L'élite artistique et intellectuelle de la période se rencontre chez ce personnage inspirateur et stimulant devenu l'épicentre de ce mouvement d'avant-garde bouillonnant.

Marcel L'herbier est également un point d'union important, notamment dans les années vingt. Sa vocation d'écrivain et la sensibilité artistique que nous découvrons à la lecture de ses mémoires, le rapprochent de l'élite artistique du moment. L'Herbier fréquente également le milieu théâtral et du music-hall des années dix où il rencontre, par exemple, Musidora. Rencontre décisive car c'est elle qui aurait incité Marcel L'Herbier, alors réticent, à s'intéresser au cinéma, et notamment au film *Forfaiture*, qui deviendra, d'après la légende, son épiphanie cinématographique. Sa passion pour le cinéma, déclenchée par Cecil B. De Mille et sa présence dans le tourbillon théâtral des années dix le rapproche de Louis Delluc avec qui il lie des liens d'amitié intense jusqu'à la mort du premier, avec qui il partage des ambitions intellectuelles et artistiques pour l'avenir du cinéma français. L'Herbier trouve en Delluc un soutien indiscutable lors de ses premières réalisations ; soutien qui devient réciproque par la suite. Une forte amitié le lie également à Ève Francis qui devient une collaboratrice habituelle du metteur en scène. Mais s'il y a une personne liée d'amitié et professionnellement à Marcel L'Herbier c'est aussi Jacques Catelain. La carrière et la vie de ces artistes ne peuvent s'envisager séparément : tout à tour ami, muse, vedette principale et étroit collaborateur, leurs talents s'unissent en faveur d'une nouvelle idée du cinéma fleurissant dans les années vingt.

Les projets cinématographiques de l'Herbier deviennent un terrain de rencontres important. Sa tendance à travailler souvent avec les mêmes artistes et techniciens crée un groupe soudé où règne, d'après les témoignages et les photographies de l'époque, un climat amical et fraternel. À Jacques Catelain et Ève Francis, très vite s'ajoutent Marcelle Pradot, et Philippe Hériat acteur et assistant de L'Herbier (rôle pour lequel il adopte le pseudonyme de Raymond Payelle). Ces acteurs comptent parmi le cercle de ses collaborateurs habituels qui s'élargit en fonction des projets. Marcel L'Herbier fonde ainsi une sorte de troupe, comme nous en trouvons dans les productions théâtrales, qui lui permet de réaliser des films « en famille ».



Fig. 9: La troupe L'Herbier à Grenade, lors du tournage d'*El Dorado* en 1921 ; un voyage qui a sans doute scellé les liens amicaux. De haut en bas : Phillipe Hériat (Raymond Payelle), Personnage non identifié, Jacques Catelain, Louis Delluc, Eve Francis, Marcelle Pradot.

Après la rupture avec Gaumont, L'Herbier crée « Cinégraphic » en 1924 qui lui permet de prolonger le rêve du travail entre amis. Cette société, lui permet d'atteindre la liberté souhaitée pour ses projets les plus personnels. De même, il donne une première opportunité à ses proches comme Jacques Catelain ou Claude Autant-Lara. Cette initiative permet également à ses amis tels que Louis Delluc, de réaliser leurs projets comme en témoigne le film *L'inondation* en 1923. Au-delà du milieu cinématographique, l'ambition artistique de l'Herbier lui fait intégrer dans ses projets (nous pensons notamment à *l'Inhumaine*) des artistes de disciplines différentes comme Fernand Léger. Le réseau s'élargit parfois au détour des projets.

La presse rend également compte de ce climat fraternel, elle dépeint l'ambiance familiale et joyeuse régnant les productions françaises de la période<sup>300</sup>. La « communauté » du cinéma français, repose ainsi sur une camaraderie souvent solidaire qui les lie encore plus sous cette idée « d'école » ou de groupe générationnel. De surcroît, le système de studios étant réduit, ils voisaient lors des tournages et apprennent sinon à s'apprécier du moins à se connaître.

Au-delà de ces « centres » névralgiques que nous dessinons avec Delluc et L'Herbier, nous trouvons d'autres croisements décisifs. Par exemple, Germaine Dulac et Musidora travaillent ensemble dans *La jeune fille la plus méritante de France* e 1916 ; Jacques Feyder dirige Musidora dans

<sup>300</sup> NARDY, Auguste, « Dans les studios. Marcel L'Herbier travaille », 19 septembre 1921, dans le recueil de coupures de presse du fonds Rondel de la BnF, 8-RK-456 (1-7) : Recueil factice d'articles de presse sur Marcel L'Herbier, cinéaste, 1921-1962.

*Le pied qui étreint* (1916) et fréquente les groupes de débat cinématographique de la période ; Marcel L'Herbier écrit le scénario de *Le Torrent* (1917) et de *Boulette*<sup>301</sup> (1918) pour Mercanton et Hervil ; Jacques de Baroncelli à qui Delluc vouait une grande estime (personnelle et cinématographique) produit *Le Silence* de Delluc en 1920 (en tant que directeur artistique de Film d'Art)<sup>302</sup> ; Germaine Dulac, Eve Francis (et Delluc parfois en visite) filment *La Fête espagnole* en août/septembre 1919 en même temps que René Le Somptier travaille dans le studio à côté au sein des Studios de la Victorine<sup>303</sup> ; Luis Buñuel fait son entrée dans le cinéma grâce au film *Carmen* de Jacques Feyder et débute en tant qu'assistant de Jean Epstein pour *La Chute de la maison Usher...* Les liens et croisements au sein de cette génération pourraient, en effet, faire l'objet d'une étude en eux-mêmes<sup>304</sup>. Nous ne pouvons pas négliger non plus, les liens qui se tissent entre des artistes ou intellectuels d'autres disciplines ainsi que des liens qui auraient pu se tisser avec des artistes espagnols. Étant donnée la limitation géographique à Paris et la proximité des réseaux, des liens et des connexions auraient pu se tisser assez naturellement. Il est difficile d'en cerner tous les croisements, mais Picasso ayant travaillé avec les Ballets Russes, Vicente Escudero étant modèle pour Man Ray ou Breton admirant Musidora aux Folies-Bergère, les cercles se croisent et les contacts personnels possibles augmentent la circulation de motifs, de thèmes et d'approches.

À ces liens personnels nous pouvons également ajouter les initiatives confédératrices comme les ciné-clubs ou conférences cinématographiques qui devenaient également des endroits d'échange féconds. De surcroît, l'ambition de créer un nouveau cinéma motive l'organisation de « groupes cinématographiques » qui agissent comme des rendez-vous au sein desquels quelques décisions sur le devenir cinématographique sont débattues. Nous pensons, par exemple, à l'« association secrète, extrêmement fermée » appelée les *Treize*, évoquée par Henri Fescourt<sup>305</sup>.

---

<sup>301</sup> Le titre du scénario écrit par L'Herbier est *L'Ange de minuit* (Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne, op. cit.*, p. 30).

<sup>302</sup> À ce propos consulter l'article de Pierre LHERMINIER, « Baroncelli, Delluc, et le cinéma français par excellence » dans Bernard BASTIDE et François de la BRETEQUE (sous la dir.), *Jacques de Baroncelli*, 2007, AFRHC - Les mistons productions, Paris, p. 103 – 111.

<sup>303</sup> Probablement René Le Somptier est-il en train de tourner *La Croisade*, bien que cela ne soit pas spécifié dans les archives des Louis Nalpas pour le studio de la Victorine (Archives et Manuscrits de la BNF : 4-COL-59(496) Activités de la Victorine – Janvier /Décembre 1919).

<sup>304</sup> Nous tenons à signaler que, malgré l'évidence d'un groupe amical dont les membres se connaissent entre eux, nous trouvons certaines distances qui ouvrent des énigmes intéressantes à explorer dans d'autres recherches. Par exemple, Musidora et L'Herbier paraissent assez proches selon leurs témoignages mais ne se retrouvent pas en Espagne en 1921, alors qu'ils sont en même temps sur le territoire espagnol et probablement à Madrid en même temps. Musidora, bien qu'elle fréquente ce milieu cinématographique pendant les années dix, ne paraît pas s'y joindre dès qu'elle décide de passer derrière la caméra et elle paraît également ne pas être concernée par les films de ces cinéastes ; même s'ils évoquent l'Espagne. Du moins, c'est la conclusion que nous tirons de l'analyse de ses lettres personnelles conservées par la Famille de Musidora, écrites entre 1922 et 1923. De même, nous ne trouvons pas une interaction manifeste de Jacques de Baroncelli avec ce groupe, malgré les louanges de son *Ramuntcho* par Delluc en 1919.

<sup>305</sup> Ce souvenir est repris par un article en hommage à Delluc recueilli par Rondel et consultable dans son fonds de la BNF. Côte : 8-RK-378 (1-2), *Recueil factive d'articles de presse sur Louis Delluc, 1921-1961*.

Fescourt lui-même convié à « siéger parmi ces chevaliers » se souvient d'autres membres comme Germaine Dulac, Jacques Feyder, Henry Roussell, Riciotto Canudo, Michel Coissac et Louis Delluc, bien qu'il ne détaille pas la totalité<sup>306</sup>. Il ne se souvient que d'une rencontre (lors d'un copieux repas) qui aurait eu lieu. À titre d'anecdote, c'est au sein de celle-ci que le terme *cinéaste*, proposé par Louis Delluc pour se référer aux « metteurs en scène de cinéma » aurait été concocté<sup>307</sup>.

Dans ce sens, nous devons relever Riciotto Canudo comme étant également une autre figure fédératrice de ce mouvement de construction d'un nouveau cinéma. Organisant des rencontres comme *Le Club des Amis du Septième art* en 1921, des lectures, des projections et des conférences, il permet que ses amis et connaissances, toutes dans le milieu intellectuel et artistique, s'y côtoient.

Enfin, nous devons également signaler la presse et les revues au sein desquelles les critiques, intellectuels et cinéastes-écrivains de la période ont l'occasion de se croiser et, parfois, d'entamer des échanges constructifs ou des discussions enflammées.

Il est important de signaler les liens personnels et amicaux que noue cette génération et qui relient les cinéastes d'une façon évidente, dans le but de ne pas écartier une circulation de référents et d'idées dans l'après-guerre. Notre hypothèse est que ce système amical a permis des contacts et des échanges qui ont pu véhiculer des idées que nous trouvons partagées dès qu'il s'agit d'évoquer l'Espagne dans les années vingt. Notamment après l'évidence d'une approche commune d'un imaginaire espagnol Nous rencontrons des croisements thématiques, esthétiques, dramatiques et iconographiques. Ce système amical et l'identification des croisements personnels et professionnels nous permettent d'envisager une circulation fluide d'idées et le partage de propos si ce n'est de *topoi*.

Dans cette logique amicale, les notions de « photogénie », de « rythme » ou la direction à suivre pour trouver une expression cinématographique spécifique sont reprises, contestées, révisées ou débattues par les cinéastes et théoriciens de la période. Un intérêt pour certaines formes de la modernité est partagé par les membres du groupe. Le potentiel plastique et expressif de l'Espagne pour la mise en place d'une modernité cinématographique pourrait être un sujet de discussion, par exemple, à la suite de commentaires sur l'« échec » de la mise en place de *La Fête espagnole* (Louis

---

<sup>306</sup> Il signale juste qu'il ne se souvient de la présence d'aucun auteur-scénariste ni aucun producteur.

<sup>307</sup> Cette initiative aura une suite avec le *Club français du cinéma*, créé en 1922 par Louis Delluc et Léon Poirier, réunissant des professionnels du milieu, dont Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder, Armand Tallier, Chares Vanel, Léon Moussinac, Raymond Bernard, Émille Veuillermoz, J.L. Croze, Ève Francis, René Jeanne, Germaine Dulac, René Lesomptier et Louis Nalpas. Le rendez-vous, *Le canard aux navets*, un diner mensuel présidé par Ève Francis entre 1920 et 1922, en sera un autre exemple.

Delluc et Germaine Dulac, 1919) ou de la réussite d'*El Dorado* (L'Herbier, 1921). Dans ce même exemple, la présence de Louis Delluc sur le tournage à Grenade d'*El Dorado* nous paraît tout à fait stimulante, et nous ne pouvons pas imaginer qu'il n'ait pas échangé avec L'Herbier concernant certaines décisions de mise en scène ou certaines reprises plastiques et dramatiques de l'imaginaire espagnol et de ses ambiances. Précisément, un article de presse atteste la présence de Louis Delluc sur le tournage de *Don Juan et Faust* (Marcel L'Herbier, 1922) à Paris et signale des échanges entre Delluc et L'Herbier<sup>308</sup>.

De même, les possibilités du rythme des danses espagnoles pour le montage, au vu de la circulation de ce motif à travers plusieurs cinéastes, auraient pu faire l'objet de débats justement en lien avec une certaine idée de montage moderne et du travail cinématographique sur le rythme. Il en va de même pour l'enregistrement de la *corrida* ou la mise en scène du caractère espagnol. Ces questions sont survolées par certains articles parus dans la presse, notamment à la sortie des films, ce qui nous encourage à imaginer également cette circulation à d'autres niveaux.

Une fois le contexte de la génération qui dynamise cette période et ses spécificités établi, et avant de voir les auteurs et projets de façon individuelle, nous allons nous intéresser à des tendances d'ordre cinématographique qui, à notre avis orientent le goût vers l'Espagne. Au-delà de la mode socio-culturelle, le cinéma des années vingt engage certaines tendances d'ordre structural, esthétique, et économique qui favorisent cette attirance.

---

<sup>308</sup> « On tourne Don Juan (...) Marcel L'Herbier est content et Louis Delluc le félicite » (NARDY, Auguste, « Dans les studios. Marcel L'Herbier travaille », 19 septembre 1921, dans le recueil de coupures de presse du Fonds Rondel 8-RK-456 (1-7) : [Recueil factice d'articles de presse sur Marcel L'Herbier, cinéaste, 1921-1962]).

## 2.2 L'Espagne, nation latine et sarrasine

Figure clef au sein de la Génération de 1919, Ricciotto Canudo manifeste une proximité avec l'Espagne qui, comme nous l'avons vu ? lui font rejeter la représentation généralisée de l'Espagne à l'écran et réclamer publiquement une nouvelle approche :

Si j'étais un pur Espagnol, tel mon arrière-grand-père, avant de s'embarquer pour l'Italie dans la suite militaire de Charles de Bourbon, je protesterais de toutes mes forces contre la présentation, par trop répétée au Cinéma d'une Espagne terriblement conventionnelle. Dans l'essor contemporain des nations latines, dont le livre universel de l'écran enregistre chaque jour les grandes pages mouvantes historiques ou dramatiques, l'Espagne joue un rôle qui lui est certainement inférieur. L'imagination des évocateurs s'y montre d'une déconcertante pauvreté. Et l'on est habitué à voir une Espagne de corridas et de gitanes, à peu près comme pendant un demi-siècle on voyait l'Italie figurée par des brigands d'opérette et de joueurs de mandoline.

(...) Il faut que l'Espagne des écrivains modernes, des grands peintres vivants de Zuloaga à Picasso, des grands musiciens modernes, d'Albéniz à Falla, et tant d'autres énergies bien contemporaines, apparaisse enfin sous d'autres aspects que sous le costume bariolé du toréador, et avec les castagnettes des danseuses. L'Espagne, tourmentée toujours par sa double essence latine et sarrasine, toujours en élaboration commune, doit sans doute jouer encore un rôle d'importance dans l'évolution du monde latin, et du monde tout court. Protestons donc contre tous les faiseurs, qui ne savent point imaginer un film espagnol sans une combinaison, plus ou moins savante, de "documentaires" de courses de taureaux. Il y a tout de même autre chose à saisir et à représenter au-delà des Pyrénées, que la mascarade où l'héroïsme des arènes plus ou moins sanglantes.<sup>309</sup>

Cet écrit enflammé, publié dans *Paris-Midi*, témoigne d'une responsabilité engagée avec l'Espagne, dont il dénonce une représentation appauvrie et invite à la reformulation urgente. L'influence de Canudo au sein de la génération que nous venons d'exposer a sans doute un retentissement privilégié chez ses collègues, cinéastes, intellectuels et critiques : qu'ils soient d'accord ou non avec ces propos, ils sont dans tous les cas invités à réfléchir à une représentation plus juste de l'Espagne.

Tout en la mêlant aux enjeux de la modernité cinématographique, qui sont souvent l'objet des articles que Canudo publie dans *Paris-Midi* à cette période, en 1923, Canudo réussit par la même occasion à exalter l'Espagne en tant que territoire cinématographique. Sa revendication de l'Espagne en tant que pays latin et sarrasin<sup>310</sup>, une vision reprise de Maurice Barrès qui enracine

---

<sup>309</sup> Ricciotto CANUDO, "L'Espagne", *Paris-Midi*, vendredi 29 juin 1923. Texte intégral en Annexe 10.

<sup>310</sup> Terme désignant la population musulmane d'Afrique, d'Espagne et d'Orient au Moyen Âge.

dans cette double essence le caractère contrasté de l'Espagne<sup>311</sup>, intègre directement le pays espagnol dans deux des tendances cinématographiques de la période. Canudo relie cette essence espagnole (héritée de l'imaginaire artistique) aux préoccupations cinématographiques du présent qui habite la Génération de 1919 : la défense du film latin et une tendance vers des sujets inspirés de l'orientalisme montant. Deux voies qui se retrouvent dès lors qu'il est question de l'Espagne fantasmée.

### 2.2.1 L'Espagne latine : L'Espagne au sein d'une cinématographie latine

Bien que le texte de Canudo soit formulé afin d'encourager la cinématographie espagnole à proposer une représentation cinématographique d'elle-même<sup>312</sup> dépassant les stéréotypes médiocres, l'auteur italien mêle, dans ce texte, l'Espagne à la question devenue fondamentale pour Canudo : le Film Latin.

Nous posons l'hypothèse que l'attraction manifeste que porte l'École de 1919 à l'Espagne, bénéficie d'un essor du sentiment *latin* qui affleure au sein de ce mouvement de reconstruction cinématographique nationale.

Au début des années dix, l'idée d'un « esprit latin » voit le jour en France, notamment du point de vue artistique. Il apparaît comme réaction à la déconstruction formelle perpétrée par le cubisme et les autres avant-gardes. En 1913, Anatole France, publie un livre sous le titre « Le Génie Latin » qui, tout en évitant sa définition concrète, devient une sorte d'éloge de la tradition grecque et latine sous-jacente à la culture française<sup>313</sup>. Nous assistons ainsi à la revendication d'une tradition latine, qui est exploitée politiquement et artistiquement, et qui aligne ainsi la France avec les autres pays partageant ces origines culturelles et linguistiques<sup>314</sup>.

---

<sup>311</sup> Maurice Barrès dessine l'Espagne possédant une âme contrastée qui se ressent dans tous ses aspects physiques et moraux et qui s'enracine dans son passé à la fois maure et latin. Nous aurons l'occasion de reprendre, dans le sixième chapitre, cette notion décisive dans les années vingt pour l'écriture visuelle de l'Espagne.

<sup>312</sup> Ce texte est écrit en réaction au film *La Gitana Blanca* de Ricardo Baños avec Raquel Meller réalisé en 1919 et sorti en France le 22 juin 1923, présenté en exclusivité à la salle Marivaux.

<sup>313</sup> « Il ne faut pas croire ce titre de Génie Latin ; on ne trouvera rien ici qui y réponde. C'est un acte de foi et d'amour pour cette tradition grecque et latine, toute de sagesse et de beauté, hors de laquelle il n'est qu'erreur et trouble. Philosophie, art, science, jurisprudence, nous devons tout à la Grèce et à ses conquérants qu'elle a conquis. Les anciens, toujours vivants, nous enseignent encore » (Anatole France, *Le Génie latin*, 1913).

<sup>314</sup> Cette recherche de la latinité, se lie également au courant artistique d'après-guerre qui cherche un retour au passé comme un *retour à l'ordre* pendant et après le conflit. À ce sujet, voir Kenneth E. SILVER *Vers le retour à l'ordre*, Flammarion, 1991 ; Laurent GERVEREAU, *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 115 ;



Une idée de *communauté latine* ou d'un *bloc latin*, se cristallise et se renforce en Europe pendant la guerre. Le *latinisme* s'élève comme une position réactionnaire face au *germanisme* : la possibilité de revendiquer la « culture latine » face à la « culture germanique »<sup>315</sup> en écho au combat qui se livre alors dans les tranchées<sup>316</sup>. Par la suite, l'idée d'une *famille latine* intégrant la France, l'Italie, la Grèce, le Portugal, la Roumanie, la Belgique et, bien entendu, l'Espagne, dépasse l'ordre politique pour s'installer dans une sphère idéologique, intellectuelle et artistique<sup>317</sup>. La « conscience latine » se ressent et se construit notamment grâce à la presse qui, de façon croissante pendant et après le conflit, concrétise et soude l'idée d'une *race latine*<sup>318</sup>.

L'idée d'une *communauté latine* retentit également dans le milieu cinématographique, notamment dans l'après-guerre. Déjà depuis leurs rendez-vous fondateurs à Paris, Vicente Blasco Ibáñez et Enrique Gómez Carrillo<sup>319</sup> représentent la communauté espagnole<sup>320</sup>. Une représentation qui, comme dans le cas de Canudo, relie rapidement la question à la sphère cinématographique<sup>321</sup>.

---

Christophe PROCHASSON et Anne RASMUSSEN, *Au nom de la patrie, les intellectuels et la première guerre mondiale*, Paris, Éditions de la Découverte, 1996, p. 272.

<sup>315</sup> Voir Laurent GERVERAU, « De l'art pour tous, réflexions sur l'art français et allemand des années vingt » dans *La course moderne : France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992, p. 60.

<sup>316</sup> Le 12 février 1915 est célébrée une « Manifestation des groupes latins », une sorte de Fête de la Latinité à la Sorbonne à Paris afin de mettre en place l'évidence d'une « civilisation et culture latine » qui s'oppose à la germanique. (*Le Temps* du 13 février 1915).

<sup>317</sup> Une publication mensuelle est créée : *La Vie Latine*, Organe officiel du Bureau Permanent de la Presse Latine de l'Europe et l'Amérique. En activité entre 1924 et 1931, elle rassemble des réflexions et des personnalités engagées avec la communauté latine qui se forge.

<sup>318</sup> « Il existe la race des êtres qui se distinguent du reste de l'humanité par la communauté d'origine de leur civilisation, de leur manière d'être, de penser, d'agir et de réagir : en un mot de vivre et d'imposer au monde leurs conceptions depuis des siècles (...) Les latins reprennent donc conscience de leur unité de sang et de culture, de leur manière commune d'être sur la terre. Ils se rendent compte qu'au-delà des frontières des nations, existent des frontières infiniment plus vastes et plus fermes. Celles où vivent ce qu'ils considèrent comme les trois ou quatre races humaines qui régissent le monde. Des intellectuels des *vingt-six nations latines* éparses sur la terre cherchent à former cette "opinion latine", invoquée par M. Henry de Jouvenel » (« La race latine, existe-t-elle ? », *Paris-midi*, 16 juillet 1923).

<sup>319</sup> Voir Hanno EHRLICHER, « Enrique Gómez Carrillo en la red cosmopolita del modernismo », *Iberoamericana* (2001-), Diciembre de 2015, *Nueva época*, Año 15, No. 60 (Diciembre de 2015), pp. 41-60 [consulté en ligne]: <https://www.jstor.org/stable/43901354>

<sup>320</sup> Les autres intellectuels intégrants de ce Bureau Central de la Presse Latine sont Frédéric Mistral, Paul Adam, Grabriel d'Annunzio, Ruben Darío, l'historien Ferrero, le poète Guerra, l'historien Jorga, le philosophe Gabriel Tarde (« La race latine, existe-t-elle ? », *Paris-midi*, 16 juillet 1923).

<sup>321</sup> Vicente Blasco Ibáñez réalise *Arènes Sanglantes* en 1916 et se lie au milieu cinématographique. Enrique Gómez Carrillo est un écrivain renommé d'origine guatémaltèque, de père espagnol et mère belge, qui habite entre l'Espagne et Paris depuis son plus jeune âge. En côtoyant les cercles intellectuels des deux pays, il forge sa carrière en tant que journaliste et écrivain, devenant un des intellectuels décisifs dans l'Espagne et la France des années dix. Il se caractérise par ses propos modernes et modernisants. De 1919 à 1922 il est marié à Raquel Meller ; c'est lui qui la fait venir à Paris et ensemble, ils côtoient le milieu artistique et cinématographique parisien de la période.

À l'issue de la guerre, face à la situation critique du cinéma français et face à la domination américaine d'une grande partie du marché cinématographique mondial, le sentiment latin émerge dans la redéfinition du cinéma d'après-guerre. Il est perceptible notamment au sein de la presse de la période<sup>322</sup>. Cet « esprit latin » ne s'oppose pas, cette fois-ci, aux films germaniques mais au cinéma américain, fer de lance de l'« esprit américain » débarquant en Europe après le conflit. Nombreux sont les cinéastes et les producteurs à s'ériger autour de la défense du *film latin* : une idée de cinéma qui fraternise toutes les cinématographies européennes et leur permet de se souder face au cinéma américain et à ses formules faciles à succès. Le *film latin* est à son tour rattaché aux nations dont il est issu, mais faisant partie d'un bloc européen riche en histoire et revendiquant un passé culturel commun.

Ricciotto Canudo joue sans doute un rôle indispensable dans cette proclamation d'une *conscience latine*<sup>323</sup> qui unit certaines régions européennes et qui doit être exploitée pour redonner au cinéma européen un nouvel essor mondial. L'auteur italien personifie l'« esprit latin » au sein des débats cinématographiques ; il est lui-même perçu comme « un élégant échantillon du Latin complet »<sup>324</sup> ou le « poète latin »<sup>325</sup> par ses collègues.

L'idée de la création — enfin ! — de quelques groupes d'œuvres cinématographiques sous le vocable immortel de la Latinité, agit visiblement sur les esprits créateurs des deux nations latines maîtresses du cinéma. On s'aperçoit que vraiment une œuvre d'art ne vit profondément que si elle puise sa sève dans les tréfonds de l'âme d'une race. Peu de races, comme la Latine, apparaissent aujourd'hui aussi magnifiquement précises dans les domaines de la culture, intellectuelle et sentimentale, autant que dans ses manifestations ethniques et éthiques. Voilà pourquoi la plus puissante et directe représentation de la vie des collectivités, le Cinéma ; se doit de demander aux peuples latins une vision caractérisée de leur manière d'être sur la terre, et de leur indiscutable beauté physique et morale.<sup>326</sup>

---

<sup>322</sup> Quelques articles de référence sur la question sont : Charles PATHÉ, « Étude sur l'Évolution de l'Industrie Cinématographique Française », *Le film*, n° 119, 24 juin 1918, Henri DIAMANT-BERGER, « L'union latine », *Le Film*, n°121, 8 juillet 1918 ; Ricciotto CANUDO, « Films Latins », *Paris-Midi*, 22 juin 1923 ; Ricciotto CANUDO, « Films Latins ? », *Paris-Midi*, 6 juillet 1923 ; Jean VIGNAUD, « Le Film Latin » dans *La Vie Latine*, n°9, juin-juillet 1925 ; C.F. TAVANO, « Le Film Latin », *Comoedia*, 14 mai 1926 ; Marcel ZAHAR, « Les caractères ethniques du cinéma », *La Vie Latine*, 1<sup>er</sup> juillet 1926 ou Emile ROUX-PARASSAC, « Europe et Amérique », *Le Cinéopse* n° 109, septembre 1928, p. 729.

<sup>323</sup> Engagé pour cette cause depuis les temps de la guerre, il milite pour un *Homo Mediterraneus*<sup>323</sup> (*Paris-Midi*, 31 août 1914) qui trouve dans sa *Race* la force et l'unité pour affronter les pays germaniques ; une idéologie qui irradiera fortement ses réflexions cinématographiques.

<sup>324</sup> Maurice de WALEFFE, *Paris-Midi*, 18 avril 1923.

<sup>325</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 2, Paris, Editions Seghers, 1975, p. 62.

<sup>326</sup> Ricciotto CANUDO « Films latins ? », *Paris-Midi*, 6 juillet 1923. Texte intégral inclus en Annexe 10.

Canudo mènera une campagne passionnée pour le *film latin* tant depuis les textes publiés dans la presse<sup>327</sup> comme lors des réunions du *Club des Amis du Septième Art*<sup>328</sup>.

Les pages de *Cinéopse*, « la grande revue des industries et de l'enseignement cinématographique » (1927-1967), deviennent également un bastion pour la défense du cinéma français (et par extension, européen) face au cinéma américain. Sa position s'appuie, très souvent, sur l'idée d'un « vieux monde » face à un pays nouveau, sans passé et sans histoire, qui se construit à toute vitesse guidé par le capitalisme moderne, et où l'argent s'érige comme le maître tout-puissant<sup>329</sup>. La vieille Europe face à la nouvelle Amérique. Le poids historique octroyé à l'Europe lui accorde une richesse culturelle héritée de toutes les civilisations qui l'ont peuplée, dont les traces sont encore perceptibles. Un passé culturel et artistique qui se manifeste dans ses créations culturelles et que l'Amérique peut difficilement concurrencer.

La « Nouvelle Amérique » est néanmoins souvent admirée par les critiques et cinéastes de la période, pour la vision jeune et détachée de la tradition artistique, par cette absence de « poids culturel » que le passé lui confère. L'approche moderne, en mouvement et détachée de vices narratifs et théâtraux, que les Américains projettent sur le langage visuel cinématographique, est un modèle incontestable. Pourtant et paradoxalement, le bloc latin érige le passé culturel comme un fonds solide qui, précisément par la tradition, peut donner, à long terme, des outils artistiques supplémentaires à la création cinématographique<sup>330</sup>.

L'idée de l'importance d'une culture artistique ancienne afin de soutenir la création d'un nouvel art cinématographique, est une idée également exprimée par Léon Moussinac dans son ouvrage *Naissance du Cinéma* de 1925

Les Américains furent ainsi les premiers à se servir vraiment de l'instrument que nous avons découvert. Ils franchirent seuls la première étape ou plutôt ils marchèrent en

---

<sup>327</sup> Voir « Le film latin » (*Paris-Midi*, 22 juin 1923) et « Films latins ? » (*Paris-Midi*, 6 juillet 1923), joins en Annexe 10.

<sup>328</sup> Précisément, Canudo fonde le CASA dans le but de « grouper les forces vives de cet art, pour l'ennoblir » mais depuis son manifeste fondateur, publié dans *Cinéa* en 1922, il proclame sa volonté de rassembler « des artistes en France, autant qu'en Italie, en Amérique, en Pologne, à Tunis, en Espagne, en Roumanie ». L'un de ses objectifs dans ce manifeste est : « Contribuer à l'organisation du premier Congrès du « Film Latin ». (Ricciotto CANUDO, « L'Art pour le Septième Art », *Cinéa*, n°2, 13 mai 1921).

<sup>329</sup> Emile ROUX-PARASSAC dans les pages de *Cinéopse* se montre prévoyant et méfiant à l'égard de cette montée à toute vitesse de la nation américaine. Il parle même d'une crise annoncée : « Un peuple trop riche et surtout un peuple soudainement prospère, ce qui est le cas des Américains pour l'industrie cinématographique en particulier, ne tarde pas à subir une sorte de congestion ou, si l'on veut, d'indigestion pénible. Trop d'or finit par éblouir, trop de succès facile, par étourdir. On abuse vite de sa prospérité, quand – et c'est le cas – elle a pour cause la faiblesse momentanée de ses concurrents » (Emile ROUX-PARASSAC, « Europe et Amérique », *Le Cinéopse* n° 109, septembre 1928, p. 729).

<sup>330</sup> « La production américaine, faute de cette culture accumulée en Europe par les siècles, faute aussi de sens d'adaptation, ne put guère se varier, tout en se renouvelant en apparence »<sup>330</sup> (Emile ROUX-PARASSAC, « Europe et Amérique », *Le Cinéopse* n° 109, septembre 1928, p. 729).

avant, dans un effort qui nous étonna. Mais si leur absence de culture fut la raison principale de leur succès, c'est elle aujourd'hui qui les empêche d'aller plus loin, ou du moins aussi vite <sup>331</sup>.

L'Europe est ainsi unie, culturellement, afin de faire face au géant américain en plein essor. La culture européenne devient unique, riche et plurielle ; une culture et un passé décisifs pour fonder le nouveau cinéma qui doit poursuivre l'évolution initiée par l'industrie américaine pendant les années de guerre.

Dans cette idée d'une Europe, riche d'une culture commune et foisonnante, nous identifions une tendance à la fraternité, où les réalisateurs français peuvent se sentir proches de la culture hispanique car faisant partie du même *passé latin*. L'Espagne s'intègre ainsi dans ce sentiment européen et latin. De plus, l'Espagne, par son passé riche et resplendissant, cumule une ancienneté culturelle et historique qui nourrit les arts depuis des siècles dans toutes ses disciplines à travers ses œuvres, ses artistes et son imaginaire. En somme, elle devient un des réservoirs les plus évidents de la « vieille Europe » dont le passé historique et culturel peut nourrir la production cinématographique européenne.

L'Espagne cesse d'être un « Autre » pour la France. Les metteurs en scène de cinéma l'envisagent comme une réserve passionnelle et archaïsée de l'Europe, en faisant de sa différence un exotisme stimulant. Pourtant, l'« esprit latin » la rapproche : l'Espagne et la France font partie alors de la même famille latine et partagent une origine culturelle et historique. L'Espagne et la France se retrouvent autour d'un sentiment fraternel ; sentiment qui les lie également à l'Italie. La proximité géographique des trois pays s'intensifie par ce sentiment d'appartenance à une identité latine commune<sup>332</sup>. Cette parenté fait la différence entre l'Espagne et les pays orientaux, même si le regard projeté est analogue.

Lorsque nous analysons l'attirance manifeste des cinéastes vis-à-vis de l'Espagne et de ses films, la fraternité issue d'un sentiment latin partagé doit être prise en compte. Une communauté latine est forgée.

---

<sup>331</sup> Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 (première édition 1925), p. 14.

<sup>332</sup> L'effusivité avec laquelle la France prône sa latinité est ironisée et relativisée par la presse espagnole de la période qui n'oublie pas ses origines mélangées avec les cultures celtes.

### a) Une culture du Soleil partant du Midi français

Un autre facteur favorable au rapprochement du cinéma français vers l'Espagne est la proximité géographique. Le Midi et le Sud de la France sont valorisés au lendemain de la guerre. Il s'agit d'un courant de production qui cherche précisément à exploiter le pittoresque de la région et qui se caractérise par l'usage plastique du soleil qui la caractérise. Le recours au Pays Basque pourrait également s'inclure dans cette branche de la production.

Dans un premier temps, le déplacement de l'industrie cinématographique française est perçu à l'instar du déplacement de l'industrie américaine vers la côte ouest américaine : comme une recherche de meilleures conditions météorologiques. Le tournage en extérieurs réels est enfin possible grâce au soleil, indiscutablement plus fréquent dans le Sud qu'en région parisienne. Dans ce but, la cinématographie française se déplace progressivement vers le Sud. C'est vers Nice que Feuillade dirige la production Gaumont, dont il assure à ce moment la quasi-totalité. Il y réalise la série *Tihn-Mihn* (1918) et *Vérendemiaire* (1918). Marcel L'Herbier y tourne, également pour Gaumont, les extérieurs de *Rose-France*. C'est aussi à Nice qu'Abel Gance tourne le film *J'accuse* (1918), grâce au soutien de Pathé.

Une sorte de Californie à la française voit le jour sur la Côte d'Azur où certains songent à l'émergence d'un Hollywood français. Et c'est à Nice, sous la « lumière pure de la Méditerranée »<sup>333</sup>, que le cinéma français peut songer à quelques espoirs de renouveau<sup>334</sup>. L'intérêt porté à cette idée de la pureté de la lumière de la zone de la Méditerranée, connecte également avec une certaine identité latine, par le soleil qui baigne toutes ces régions avec la même intensité. C'est sous cette optique que Paul Romain définit le film *La Fête espagnole* de Germaine Dulac (tourné en été 1919 dans les studios Nalpas à Nice) comme un film « si latinement méridional »<sup>335</sup>. La lumière de la Méditerranée connecte avec l'imaginaire latin. Au-delà de la vigueur des sentiments de la race et de la culture ancestrale qui définissent la *famille latine*, la lumière qui la baigne devient l'élément plastique principal caractérisant et unifiant visuellement les films répondant à l'« esprit latin ».

---

<sup>333</sup> Louis DELLUC, « Ciné-Studio », *Écrits cinématographiques II/2, Le Cinéma au quotidien*, Paris, La Cinémathèque Française et Éditions de l'Étoile/cahiers du cinéma, 1990, p. 72.

<sup>334</sup> Précisément pour profiter de la lumière du soleil et pour dynamiser la production de cette région de la France, Louis Nalpas met en place à Nice les studios de la Villa Liserb, plus tard nommés « Cine-Studio » (Louis NALPAS, « Crise ou évolution », *Le Cinéopse*, n°1, 1919, p. 18 ; voir également *Le Cinéopse*, n°2, octobre 1919, p. 62-63); des studios très actifs à la fin de la guerre. Un projet qu'il élargira plus tard avec Serge Sandberg en mettant au point les Studios de la Victorine (Voir Anne-Elizabeth DUTHEIL DE LA ROCHERE, *Les Studios de la Victorine (1919-1929)*, Paris, AFRHC, 1998).

<sup>335</sup> Paul RAMAIN, «Un précurseur, Louis Delluc, *Ciné pour tous*, n° 127, 15 février 1929.

Or, c'est également cette lumière Méditerranéenne qui baigne le nord de l'Afrique et le rêve oriental. La lumière du soleil Méditerranéen s'érige ainsi comme un élément plastique charnière entre ces deux identités, la latine et la maure ; deux identités opposées mais qui se croisent au fond de l'essence espagnole et sous l'intensité de son soleil partagé sur le sol ibérique. Une opposition qui se retrouve également dans la production ayant lieu au sein des Studios de la Villa Liserb, de Louis Nalpas<sup>336</sup> - *La Sultane de l'amour* et *La Fête espagnole* - qui illustre cette lumière partagée par l'Orient et l'Espagne, du moins, au sein de l'imaginaire cinématographique français.

Cette coïncidence nous permet d'établir le lien avec une autre condition favorable à l'essor de l'Espagne dans les années vingt et qui connecte avec cette essence sarrasine de l'Espagne soulevée par Canudo : la montée de l'exotisme cinématographique.

### **2.2.2 ...et l'Espagne sarrasine : destination du rêve oriental cinématographique des années vingt**

L'attraction de l'Espagne doit se comprendre au cœur d'un exotisme montant qui s'empare de la production cinématographique d'après-guerre. La vague d'exotisme qui déferle dans les années vingt est à son tour le produit d'un goût montant pour l'exotisme manifeste dans les arts français depuis le début du siècle. Un goût qui s'intensifie au cours des années dix et qui émerge de façon importante dans la fiction cinématographique française dans l'immédiat après-guerre et pendant la première moitié des années vingt.

Le goût pour l'exotique, parallèle à l'engouement pour l'Espagne, s'intègre également dans le courant romantique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>337</sup>, qui traverse la littérature de voyages et les arts français depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il sera mis en évidence aussi grâce à la prolifération de danses exotiques ayant lieu sur les scènes parisiennes depuis 1830. Leur succès est confirmé au sein d'événements décisifs comme les Expositions Universelles ou les Expositions Coloniales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le contexte socioculturel du colonialisme favorise l'impulsion de l'exotisme qui monopolise le regard sur tout ce qui est « hors-occidental ». À plusieurs niveaux, la mode de l'exotisme irradie la société française du début du XX<sup>e</sup> siècle : elle est perceptible dans les arts, dans

---

<sup>336</sup> Voir *Archives sur les activités de la Victorine en 1919* conservées par la BNF (4-COL-59/2).

<sup>337</sup> En parallèle à l'intérêt pour l'Espagne, et sous le même filtre orientaliste, apparaît la tendance à des territoires lointains et fantasmés dans les arts.

la mode ou au sein des nouvelles pratiques culturelles émergeant avec la nouvelle « société du spectacle ».

Anne Decoret-Ahiha, dans son ouvrage *Les danses exotiques en France 1880-1940*, signale qu'après 1910, le tableau exotique devient une réclame inévitable, procurant du rêve et de l'évasion au spectateur. L'exotisme se profile ainsi comme une invitation au voyage et à la fantaisie : un ingrédient rapidement devenu indispensable dans les programmes de la bouillonnante période<sup>338</sup>. Les thèmes, danses et musiques « exotiques » envahissent les spectacles et le music-hall parisiens<sup>339</sup>. L'exotique devient ainsi un lieu de transgression artistique. Le mystère, la séduction et la lumière associés aux pays lointains permettent d'intégrer d'autres éléments attrayants pour les revues de variétés de la période comme l'érotisme, les mises en scène voluptueuses et esthétisantes ou les danses exubérantes.

L'exotisme qui s'était installé dans les spectacles parisiens avant la guerre, se maintient, voire s'accroît, après la guerre. Les possibilités d'évasion, de rêve et de fantaisie offertes par les tableaux orientaux seront le baume idéal pour une société assoiffée de plaisirs et de détente. Il existe dans les années vingt une sorte d'esprit du temps qui accorde une place privilégiée à *l'ailleurs* dans les divertissements parisiens de la période. Les *dancings* des années vingt affichent des noms évocateurs et une décoration intérieure qui invite à l'évasion « exotique » du spectateur : Le Divan Japonais, L'Alcazar, l'Alhambra, l'Olympia, l'Eden, le Paradis, l'Eldorado, le Bagdad... Sophie Jacot parle même d'un « exotisme de masse » qui module l'offre divertissante parisienne du moment, notamment des danses. La notion d'exotisme éclaire la *dansomanie*<sup>340</sup> effervescente dans les salles parisiennes d'après-guerre. Les danses orientalisantes, indianisantes, japonisantes sont abondamment sollicitées par le music-hall de l'entre-deux-guerres. Les « danses exotiques »

---

<sup>338</sup> Voir Anne DECORET-AHIHA, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004 et Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre national de la danse, 2012.

<sup>339</sup> La vogue de l'exotisme et de l'orientalisme (en ce qui concerne le regard, les deux notions se croisent dans les mises en scène de la période) trouvera un point d'inflexion déterminant avec l'arrivée des Ballets Russes sur la scène parisienne en 1909. La formation de Serge Diaghilev non seulement modernise les ballets et révolutionne l'histoire de la danse européenne avec sa vision renouvelée des danses sur la scène. Mais il le fait en mettant au cœur des créations des univers exotiques et orientalisants, comme dans *Schéhérazade* de 1910. Leur succès et révolution artistique auront un rôle décisif dans la perpétuation de l'exotisme comme tableau théâtral à succès dont les possibilités artistiques paraissent inépuisables. Les Ballets Russes mettent sans doute à la mode l'Orient exotique qui intégrera aisément les programmes de cabaret et de music-hall pendant les années dix.

<sup>340</sup> Terme utilisé dans les études sur la danse des années vingt pour se référer à la fièvre danseuse ayant lieu dans les salles parisiennes dans l'entre-deux-guerres (Anne DECORET-AHIHA, *op.cit.*, 2004 ; Sophie JACOTOT, « Danses de société des Amériques en France dans l'entre-deux-guerres. Les mirages de l'exotisme », *Hypothèses*, n°11, Éditions de la Sorbonne, 2008/1).

peuplent les programmes des salles de spectacles parisiennes ; une vogue d'exotisme qui retentit également dans l'art cinématographique.

La notion d'« exotisme » est complexe à cerner et, notamment dans cette période, se fonde sur une définition large incluant tout ce qui est étranger à la culture française (l'« autre » que nous avons évoqué dans l'introduction). « On sait que ce terme signifie ce que l'on veut lui faire signifier »<sup>341</sup> dira Ricciotto Canudo à propos de l'adjectif « exotique » en se référant à son usage adapté à toute civilisation étrangère au cinéma. En effet, nous avons signalé en introduction qu'une des caractéristiques les plus importantes dans cette vogue exotique est le mélange qu'elle opère sur toutes les civilisations considérées comme « exotiques ». L'exotisme s'installe comme un concept globalisant de l'étranger, incluant toute culture « étrangère » ou « distincte » sous les mêmes codes exotiques et orientalistes. Depuis leur arrivée en France, vers 1830, les danses espagnoles sont mélangées et programmées avec celles d'autres nationalités comme « Danses espagnoles et Orientales »<sup>342</sup>, « danses espagnoles, russes et tziganes »<sup>343</sup> ou encore « danses espagnoles et arabes »<sup>344</sup>. L'imaginaire espagnol s'installe ainsi au sein de l'amalgame exotique, notamment du point de vue culturel.

La vogue de l'exotisme montant depuis le début du siècle trouve au cinéma un médium privilégié pour prendre une forme suggestive, mystérieuse et « réelle » aux yeux des spectateurs (notamment si le film comporte un tournage sur place). Cette vogue pour l'exotisme, sera particulièrement importante dans le nouveau cinéma français qui se met en place juste après la guerre<sup>345</sup>. D'un côté, les contes exotiques hébergeant de grandes histoires d'amour et d'aventures offrent une échappatoire pour une société encore traumatisée par les événements dramatiques récents : ils offrent de grandes doses de drames sanglants, de plaisir sensuel et de mystère envoûtant. Ce genre s'est rapidement figé en offrant beaucoup de mélodrames et romances qui auraient pu avoir lieu en France, mais pour lesquels l'on a préféré profiter de la *couleur locale* et de l'exotisme qu'offrait l'étranger oriental : une ligne de fiction, celle que Richard Abel étiquette comme *conte arabe* dans le genre « Arabian Nights et Colonial Dreams »<sup>346</sup>, se confirme. À l'instar des *dancings* et de la culture populaire de la période, les territoires mystérieux et lointains offrent au cinéma une voie d'évasion très tentante pour le spectateur de l'époque.

---

<sup>341</sup> Ricciotto CANUDO, « Les Orientales », *Paris-Midi*, 4 mai 1923.

<sup>342</sup> *Comoedia*, 13 septembre 1908.

<sup>343</sup> *Comoedia*, 10 mai 1921.

<sup>344</sup> *Comoedia*, 30 novembre 1924.

<sup>345</sup> Voir Richard ABEL, *French cinema: the first wave, 1915-1929*, UK, Princeton University Press, 1984, p. 151.

<sup>346</sup> *Ibid.*



Les univers « exotiques » s'avèrent stimulants pour l'art cinématographique du point de vue dramatique et surtout, esthétique. La révélation s'opère par l'intermédiaire du film *Forfaiture* de Cecil B. de Mille. Les traits de Sessue Hayakawa fascinent la génération de 1919 comme l'attestent les écrits et réflexions théoriques de la période. Ses traits asiatiques, associés au drame passionnel et aux atmosphères suggestives, nourrissent une vision plastique de l'exotisme profondément stimulante pour cette génération en quête d'enjeux esthétiques. Le film décisif qui oriente le cinéma français des années vingt vers les *Mille et Une Nuits*, comme le remarque Georges Sadoul, c'est *La Sultane de l'amour* de René Le Somptier et Charles Burguet, produit par Louis Nalpas en 1919. Le succès de ce film confirme les possibilités commerciales des films « orientaux » et « exotiques ». Il confirme également le goût persistant pour l'Orient et la « luxure exotique » que l'on y associe.

La réaction de Louis Delluc à la sortie de *La Sultane de l'amour* atteste que le film est une révélation au sortir de la guerre. Il montre le chemin à suivre pour le renouveau souhaité du cinéma français d'après-guerre : « C'est un film français. J'allais dire : c'est *le* film français »<sup>347</sup>. Grâce à *La Sultane de l'Amour*, l'Orient, non seulement s'affirme comme un territoire d'inspiration et de renouvellement cinématographique ; il peut être une source d'affranchissement artistique pour le cinéma français en particulier. Exotisme, étranger et cinéma national français ne sont pas exclusifs. C'est ainsi que l'appel des univers étrangers et lointains s'affirme. L'important est d'emblée l'inspiration pour la mise en place d'une nouvelle expression artistique, réputée pour être spécifique au cinéma, au-delà de l'ancrage géographique du sujet.

Par la suite, l'exotisme devient une voie de création qui, à la vue du nombre de films à sujet exotique qui apparaissent dans la période, rencontre un ample succès auprès du public. En profitant du filon et de la stimulation esthétique que les univers exotiques proposent, des cinéastes tels qu'Abel Gance, Léon Poirier, Jacques Feyder, Jacques de Baroncelli, Jean Epstein, Donatien, André Hugon ou Frantz-Toussaint parmi d'autres, mettent en scène l'exotisme des terres étrangères, ce qui consolide une tendance à s'« évader » vers des pays orientaux. Des films exotiques comme *L'Atlantide* de Jacques Feyder en 1921 ou la série de « Films Orientaux » - *Ames d'Orient*<sup>348</sup> (1919), *Narayana* (1920), *Le Coffret de Jade* (1921) - que Léon Poirier réalise pour la Société Gaumont, *Les*

---

<sup>347</sup> Louis DELLUC, « Cinéma », *Paris-Midi* du 14 octobre 1919.

<sup>348</sup> *Ames d'Orient* est également un film marquant de l'année 1919 participant à cet essor du cinéma exotique attaché au renouvellement de la cinématographie d'après-guerre. Poirier y associe les lignes dramatiques les plus exploitées au sein de ces univers : « a tales of brutal, mysterious, tragic passion ; and the Oriental woman was consistently typecast as the deadly seductress » (Richard ABEL, *op.cit.*, p. 153).

*fils du Soleil* de René Le Somptier (1924), *Le Lion des Mogols* de Epstein (1924) ou *Salammbô* dirigé par Pierre Marodon (1925) attestent d'une montée de rêverie exotique au sein du cinéma français<sup>349</sup>.

Juan Arroy, dans son article « L'Exotisme au cinéma » publié en 1924 dans *Cinémagazine*, met en lumière cette tendance héritée de la littérature et qui trouve un grand allié dans le cinéma qui peut enfin montrer « authentiquement »<sup>350</sup> (d'après l'auteur du texte et que nous interprétons en ce qui concerne le pouvoir d'enregistrement de la réalité du dispositif cinématographique) ce que la littérature ne pouvait que suggérer<sup>351</sup>. Le journaliste relève la quantité de films qui, après la guerre, confirment cette attirance pour l'exotisme du cinéma français. Il propose un parcours très élargi de la production à sujet « exotique », au sein de laquelle, l'Espagne (comme l'Italie, le Portugal, le Nord de l'Afrique ou l'Angleterre, tous approchés depuis un regard exotisant) trouve une place importante. Cette association est également proposée par Ricciotto Canudo en 1923 lors qu'il inclut les « Ibériens de la vieille Espagne » dans la tendance « exotique » du cinéma français, dans un article intitulé, justement, « Exotismes »<sup>352</sup>. Cet article place les films espagnols comme étant, avec les Américains de l'Est et les Suédois, les seuls qui puissent enrichir les écrans français « d'une connaissance vigoureuse de la vie », ce qui pour lui est le grand intérêt du film exotique<sup>353</sup>. Petit à petit, l'Espagne s'installe et se confirme au sein de cette vogue de l'exotisme fleurissant dans la cinématographie française d'après-guerre.

L'Espagne, depuis les premiers regards romantiques, est rapprochée de l'Orient grâce à son passé maure, toujours perceptible à travers les traces laissées par la civilisation sarrasine. Ce passé arabe l'a toujours placée parmi les civilisations « exotiques » pour le regard artistique français. Bien que l'irruption du cinématographe mette en lumière l'image d'une Espagne plus moderne, avancée et beaucoup moins orientale, le pittoresque exotique continue d'être l'approche privilégiée pour l'Espagne pendant les années dix et vingt. Notamment en suivant l'élan de cette montée d'exotisme à succès qu'expérimente la production cinématographique française pendant la période. L'Espagne devient plus andalouse que maure, cependant elle ne se détache pas de l'exotisme pittoresque qui l'identifie et la sépare du nord occidental.

---

<sup>349</sup> La communauté Russe arrivée à Paris fonde également une grande partie de sa production sur l'évocation de grandes histoires exotiques et orientalisées. Les Films Ermolieff produisent *Les Contes des mille et une nuits* de Tourjansky en 1922 en mettant l'Orient au cœur d'une grande production proposée en trois parties sur les aventures du roman du même titre. Les Films Albatros font également appel au conte arabe dans *Le Chant de l'amour triomphante* réalisé également par Tourjansky en 1923. Le réalisateur continuera à exploiter cet exotisme dans *Le Prince charmant* (1925).

<sup>350</sup> Juan ARROY, dans « L'exotisme au cinéma », *Cinémagazine* n° 45, 7 novembre 1924, p 239.

<sup>351</sup> Article inclus en Annexe 9.

<sup>352</sup> Ricciotto CANUDO, « Exotismes », *Paris-Midi*, 19 octobre 1923. Article inclus en Annexe 10.

<sup>353</sup> « Un des rôles du Cinéma, et non des moindres, consiste dans la diffusion visuelle de la connaissance des peuples » (*Ibid.*).

Pittoresque, exubérante et colorée, l'Espagne s'offre aux rêves exotiques des cinéastes et du public de la période.

### 2.2.3 L'invitation au voyage

Aux éléments précédemment cités, s'ajoutent deux autres facteurs qui, selon nous, aident à favoriser une tendance vers l'Espagne de la part de la cinématographie (et de la société) française du moment.

Dans un premier temps nous trouvons la montée du tourisme comme pratique sociale et culturelle. Le tourisme est fortement exploité et développé depuis le début du siècle, avec l'avènement d'une culture des loisirs<sup>354</sup>. Il se consolide pendant les années vingt. L'Espagne lance des campagnes touristiques<sup>355</sup> qui attirent les lecteurs des revues et des journaux à visiter l'Espagne, dans une stratégie qui s'appuie justement sur le mythe romantique et sur le stéréotype populaire<sup>356</sup>. Des images folkloriques et orientalisantes incitent les Français à visiter l'Espagne dans une période d'expansion économique en Europe où le tourisme se consolide comme pratique culturelle des masses en quête de plaisirs.

La montée du tourisme et la réclame du voyage en Espagne diffusée par les différents médias, aide socialement à une « invitation au voyage en Espagne » qui devrait stimuler les films pouvant remplacer le voyage physique. Les films réalisés par cette génération d'après-guerre se situent bien loin des formats esthétiques du cinéma des premiers temps, en évitant à tout prix la « carte postale » et les approches touristiques (ils se définissent contre celles-ci). Or, les sujets

---

<sup>354</sup> Voir Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850 – 1960*, Paris, Flammarion/ Champs d'histoire, 2009, p. 18.

<sup>355</sup> L'intérêt croissant de l'Espagne à l'étranger et des expériences allant contre les intérêts de l'État espagnol (l'Exposition Universelle de 1900 et l'attraction pittoresque de *l'Andalousie au temps des maures* étant un événement sans doute décisif) font réagir les autorités espagnoles qui comprennent l'intérêt de contrôler l'image diffusée à l'étranger. Dans ce but, une *Commission Nationale pour le Développement du Tourisme* sera mise en œuvre dès 1905. L'échec du fonctionnement de cette Commission poussera la création d'un *Commissariat du Tourisme et de la Culture artistique populaire* afin de veiller à « l'exhibition adéquate de l'Espagne artistique, monumentale et pittoresque ». Ce Commissariat sera le précédent de l'institution vraiment décisive en matière touristique en Espagne : le Patronato Nacional de Turismo créé en 1928. À partir de cette date-là, sous le slogan « Visitez l'Espagne ! », et toujours en rassurant que l'Espagne est un pays « sûr » car en phase avec les avancées des années vingt, mais pourtant en gardant son essence pittoresque et mythique, les annonces peuplent les revues et journaux de la période.

<sup>356</sup> Sur l'image touristique promue par l'Espagne et exploitée en France qui la lie, toujours, au territoire archaïque et arriéré et à une image traversée par le stéréotype hérité du romantisme, nous conseillons l'ouvrage d'Hervé POUTET, *Images touristiques de l'Espagne, De la propagande politique à la promotion touristique*, Paris, Éditions de L'Harmattan, Collection Tourisimes et Sociétés, 1995.

espagnols invitent à voyager métaphoriquement et peuvent bénéficier (et motiver) de la promotion du voyage en Espagne ayant lieu à l'époque. Un voyage en écho et en dépit du voyage réel auquel le spectateur dans le contexte culturel des années vingt est souvent invité.

Dans un deuxième temps, nous devons également signaler la question économique en ce qui concerne le voyage en Espagne. L'Espagne est à ce moment-là un pays peu coûteux pour les tournages. Dans un premier temps, malgré le dépaysement pittoresque que le territoire offre, il s'agit d'un pays limitrophe et accessible en train. La proximité du pays qui permet la possibilité du tournage sur place, garant d'authenticité, constitue un autre facteur décisif. Les voies ferrées étant améliorées au début du siècle, les déplacements entre les deux pays offrent une circulation fréquente et accessible, avec plusieurs options de confort<sup>357</sup>. En somme, bien qu'elle soit peu soulevée dans les témoignages ou les souvenirs des cinéastes et des acteurs, la question économique et la proximité du territoire espagnol nous paraît une raison puissante pour privilégier l'évocation d'univers hispaniques afin de calmer la soif d'exotisme de la période.

De surcroît, une fois sur place, les archives attestent des facilités offertes aux équipes françaises qui sont accueillies, souvent, avec tous les honneurs et en offrant des facilités de tournage<sup>358</sup>. Comme le témoignent les archives des productions concernées dans notre étude, la police, ainsi que parfois la maison royale, accordent des permissions pour le bon déroulement des tournages. Les archives Musidora de la Cinémathèque Française conservent des lettres de la préfecture afin de pouvoir avoir des permissions pour tourner dans des lieux inouïs. Également, le Fonds L'Herbier montre des accords pour tourner, par exemple à l'Alcazar de Ségovie et dans sa Cathédrale, des endroits assez exclusifs, encore plus pour les équipes de tournage. Ils peuvent également tourner à l'intérieur de l'Alhambra, pour *El Dorado*. Et bien que Raymond Payelle se lamente de n'avoir pas obtenu à temps une autorisation pour tourner la procession à Séville<sup>359</sup>, leur médiateur sur place réussit à leur permettre l'accord de tirer quelques images.

Jaque Catelain atteste de l'accueil du tournage de *Don Juan et Faust* à Ségovie et met en avant ce contact privilégié qu'ils retrouvent en Espagne :

---

<sup>357</sup> Nous attestons ceci à travers les archives conservées des films, notamment grâce au Fonds L'Herbier et aux archives de tournage d'*El Dorado* et *Don Juan et Faust* qui nous offrent le détail des billets de train et les différentes modalités sollicitées : première et deuxième classe, et train de jour ou train de nuit.

<sup>358</sup> Lettre du Consejo Provincial de Fomento datée du 2 juin 1920 et lettre Subsecretario de Fomento, datée du 16 juin 1920 conservées dans le fonds Musidora de la Cinémathèque française (MUSIDORA-B1).

<sup>359</sup> Raymond PAYELLE, lettre à Marcel L'Herbier non datée, conservée au fonds L'Herbier de la BnF (4-COL-198-150).

(...) Une admiration dévote s'attache à nos pas ; le colonel nous prête ses chevaux, le gouverneur ses tapisseries... Toutes les maisons nous sont ouvertes... des invitations, des cadeaux nous sont offerts... De toute part l'on nous manifeste une sympathie débordante ; dans la rue, un cortège familial nous accompagne ! Hier, le directeur des cinématographes de la ville tint à passer un film interprété par nous ; il pavoisa donc de drapeaux français la façade de son plus grand établissement, et une représentation de gala fut donnée, présidée par les autorités de Segovia et par nous-mêmes, qu'une fanfare bruyante vint chercher à l'hôtel ! Demain, un grand banquet d'adieu sera offert en notre honneur ; à cette heure, Marcel L'Herbier doit préparer son discours... en espagnol, Marcelle Pradot ses sourires internationaux... Quant à moi, j'essaierai, ainsi que Philippe Hériat et nos autres collaborateurs, d'exprimer à ces aimables citoyens le plaisir que nous avons eu de les connaître, la reconnaissance que nous leur devons pour toutes les facilités de travail qu'ils nous ont accordées et aussi notre regret de les quitter, malgré les agréments nouveaux que nous trouverons sans doute à Barcelone, où nous serons la semaine prochaine.<sup>360</sup>

Également Jacques Feyder, met en avant l'accueil chaleureux rencontré en Espagne et les facilités offertes pour le déroulement du tournage :

Nous avons reçu en Espagne le plus chaleureux accueil. La population fut très affable et se prêta de la meilleure grâce du monde à une intelligente figuration. Une mention spéciale au dictateur Primo de Rivera. Il ne s'agit pas là de faire de la politique, mais qu'un dictateur est donc utile en certains cas ! Sur une simple demande, je voyais arriver, pour les besoins de la figuration, un cordon de douaniers, un groupe de carabiniers et de la milice montée. Songez à toutes les démarches qu'il eût fallu faire ailleurs avant d'arriver aux mystérieux services intéressés...<sup>361</sup>

L'Espagne se montre accueillante en raison de l'intérêt que ces compagnies étrangères montrent pour le pays espagnol et sa culture : un accueil qui permet aux hôtes une expérience vitale tout en se laissant porter dans ce pays fantasmé pour la conception de leurs projets.

---

<sup>360</sup> Jacque CATELAIN, "Lettre d'Espagne", *Comoedia*, 14 décembre 1921.

<sup>361</sup> Jacques Feyder, « Comment j'ai tourné "Carmen" », *Ciné-Miroir*, le 15 octobre 1926.

## **2.3 Des hantises personnelles**

Après avoir parcouru la prégnance de l'Espagne dans la génération d'après-guerre, nous allons nous approcher des cinéastes de façon individuelle. Comme nous l'avons signalé en début de chapitre, il ne s'agit pas d'un attrait engageant le même investissement personnel ni la même passion de la part de tous les membres de cette génération ; un constat qui nous pousse à nous plonger dans la relation que chaque cinéaste entretient avec l'Espagne. Cette relation nous permettra de mieux comprendre certains films ainsi que l'imaginaire évoqué. Vu la multiplicité de points de vue et de styles que chaque cinéaste déploie, nous considérons pertinent de les aborder individuellement. De même, il est important de mettre en avant l'engagement personnel avec les projets qu'ils placent en Espagne, afin de comprendre certains choix de mise en scène ou de mise en images.

De surcroît, les différences de production entre les films concernés méritent d'être prises en compte par l'analyse. Ce parcours individualisé des films et de leurs auteurs nous permettra de présenter plus spécifiquement le corpus avant de procéder à l'analyse croisée des films pour éclairer notre problématique.

### **2.3.1 L'Espagne au cœur**

Dans un premier temps, après les recherches autour des films et des auteurs à travers plusieurs sources, nous avons identifié un groupe de cinéastes, au sein de notre corpus restreint, qui entretient avec l'Espagne une relation plus spéciale que celle d'une simple destination cinématographique. Ce sont des cinéastes qui témoignent d'une passion particulière pour le pays ibère et pour ses possibilités d'inspiration créatrice. L'Espagne revient à plusieurs reprises dans leur carrière, ce qui met en évidence un attrait personnel pour l'Espagne et son imaginaire. Chaque cinéaste ayant un univers très particulier, l'attache et l'approche au pays devient révélatrice pour mieux comprendre les œuvres qu'ils y placent.

### a) Louis Delluc, de la finesse lumineuse de la côte basque à l'ardeur passionnelle du Sud espagnol

Né au Périgord, Louis Delluc (Caduin, 1890 – Paris, 1924) n'arrive à Paris qu'à sa préadolescence. L'Herminier suggère que ses origines fondent chez le jeune Delluc un enracinement local et régional qu'il revendiquera toujours ; il suggère également que c'est pendant son adolescence à Bordeaux qu'il aura la « double révélation de la corrida et du pays basque »<sup>362</sup>.

Delluc dit adorer Velázquez et Picasso<sup>363</sup>, références qui nous permettent de supposer une connaissance artistique en rapport à l'Espagne. Il connaît également Théophile Gautier et les romantiques comme Victor Hugo. Des références, classiques et modernes, qui ont sans doute modulé son approche artistique de l'imaginaire espagnol. Nous avons également évoqué sa fréquentation du milieu scénique du moment, ce qui l'a sans doute rattaché à l'imaginaire espagnol populaire circulant à Paris et dans ses manifestations culturelles pendant la période.

Or, son approche de l'Espagne est manifestement cinématographique. Rattaché à la lumière du Midi, c'est à la sortie du film *Ramuntcho*, en 1918, que nous identifions le premier enthousiasme pour les possibilités esthétiques du Pays Basque révélées par l'art cinématographique : « Le Pays basque ne pose pas. La lumière y est beaucoup plus fine que le bleu méditerranéen. Le paysage affecte les formes les plus pures. (...) Peu de pays en Europe et aucun en France ont ce caractère plastique »<sup>364</sup>. Après cette révélation, le Pays Basque devient son rêve photogénique. Nous retrouvons, dans la presse, un film qu'il aurait réalisé en 1920, intitulé *La pelota basca*<sup>365</sup>, et tourné au Pays Basque (dans les frontons de Saint Sébastien et de Saint-Jean-de-Luz). Ce film, pour lequel nous trouvons peu de sources, aurait été produit par la Société Parisia Films et comptait comme vedette le pelotari Chiquito de Cambo. Il a été projeté en 1918 au Studio 28, occasion qui permet à un journaliste du *Comoedia* de préciser l'argument du film : un jeu de pelota avec une pelota invisible<sup>366</sup>. À part ce projet, pour lequel les traces disponibles restent très limitées, il reprend le Pays Basque dans son film *Le chemin d'Ernoa* de 1921, où il a l'occasion de façonner la photogénie du nord espagnol.

---

<sup>362</sup> Pierre L'HERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay, 2008, p. 23.

<sup>363</sup> Louis DELLUC, *Le Cinéma et les Cinéastes, Écrits cinématographiques I*, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p. 173.

<sup>364</sup> *Id.*, *Paris-Midi*, 4 janvier 1919.

<sup>365</sup> Le film est annoncé dans *Le Cinéopse*, n° 15 du novembre 1920.

<sup>366</sup> *Comoedia*, 11 mai 1928.

Toutefois, cette admiration pour la région du Pays Basque est confondue chez Delluc avec une hantise hispanique, qui le fait développer une partie de sa production vers ce que Pierre Lherminier appelle une « veine hispanique, ou pour mieux dire iberico-pyrénéenne »<sup>367</sup>. L'amour pour le Pays Basque est tôt confronté au rêve de l'Espagne viscérale et voluptueuse de l'Andalousie. Dans ce sens, son ami Léon Moussinac témoigne que Louis Delluc « regardant au-dessus des horizons, vers l'Espagne, il disait : "L'Extrême-Sud." »<sup>368</sup>. L'idée de l'extrême projetée sur le Sud, comme nous le verrons plus tard, est décisive pour comprendre le travail cinématographique de Delluc projeté en Espagne. C'est précisément dans cette notion « extrême » de la tauromachie qu'il identifie la force photogénique du pays espagnol, et ce qui lui fait dire à quelle point l'Espagne pourrait être « la plus pure matière photogénique »<sup>369</sup>.

Nous estimons la genèse de l'écriture de son scénario *La Fête espagnole*, révélatrice de l'évolution de son imaginaire hispanique. Bien qu'il n'en soit pas le réalisateur, son rattachement au projet, et la gestion de celui-ci, le lient fortement à sa mise en forme et nous devons le considérer comme son auteur, au même titre que la réalisatrice finale, Germaine Dulac. Le scénario de *La Fête espagnole*, tel que le conçoit Louis Delluc, est le premier à proposer une approche cinématographique de l'Espagne andalouse inscrite dans les enjeux modernes de la période ; à son époque, sur la voie de l'impressionnisme cinématographique. Or, le film avait initialement été conçu dans le Pays Basque. À travers les versions du scénario actuellement disponibles dans le fonds Louis Delluc de la Cinémathèque française, nous pouvons suivre ce déplacement de l'intérêt de Delluc qui, partant du Pays Basque, se laisse progressivement tenter par l'Extrême-Sud espagnol.

En effet, dans le dossier du cinéaste consacré à *La Fête espagnole*<sup>370</sup>, nous retrouvons un premier document intitulé « *Le Fandango (drame)* » qui est un petit scénario placé au Pays Basque<sup>371</sup>. Cette première version contient le germe de l'histoire que nous trouverons plus tard dans le film final. Il s'agit du drame de deux pêcheurs du pays, Echerrria et Velasco, amoureux d'une même fille, Aïna, qui vont s'entretuer (dans un duel au couteau) pour elle. Entretemps, elle danse passionnément avec un beau pelotari, Oumatz, avec qui elle se laisse emporter par la passion de la fête. Ce petit scénario qui mobilise la même idée de la fête et le drame occupant le centre narratif du film, est à son tour, inspiré d'une pièce de théâtre intitulée *La nuit basque (drame lyrique en deux*

---

<sup>367</sup> Pierre L'HERMINIER, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay, 2008, p. 44.

<sup>368</sup> Léon MOUSSINAC, *Les lettres françaises*, 31 mars 1949, dans le fonds Rondel de la BnF : 8-RK-378 (1-2), *Recueil factice d'articles de presse sur Louis Delluc, 1921-1961*.

<sup>369</sup> Louis DELLUC, « La foule devant l'écran », *Photogénie*, 1920, repris dans *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p. 70.

<sup>370</sup> DELLUC 79-B11 : *La Fête espagnole*.

<sup>371</sup> Scénario inclus en Annexe 12.



tableaux<sup>372</sup>), également disponible dans ce dossier consacré à *La Fête espagnole* conservé dans les archives de la Cinémathèque française<sup>373</sup>. Cette pièce, que Pierre Lherminier suppose antérieure à *Le Fandango*<sup>374</sup> (déjà conçu comme un *drame cinématographique*<sup>375</sup>), propose, encore une fois le même schéma narratif. La seule différence étant que les deux jeunes rivaux sont, cette fois-ci, des bergers. Un autre détail de ces deux versions précédant la version finale est que la jeune fille voit les cadavres à la fin. Dans le scénario final, elle est tellement extatique par la passion éveillée par la fête et son nouvel ami, qu'elle ne les remarque pas lors qu'ils les enjambent pour rentrer chez elle. Enfin, nous arrivons au scénario final, « *La Fête espagnole (film moderne)* »<sup>376</sup>. Notons que Delluc lui-même indique son film comme étant *moderne*, une approche sans doute mise en valeur par l'esthétique proposée déjà depuis le scénario, composée comment un ensemble de visions, plus proche de la poésie que du drame narratif conventionnel<sup>377</sup>. Ce que nous trouvons significatif, pour cette version finale, c'est le changement d'emplacement. Comme si la passion ardente de la fête était plus justifiée en Andalousie, après les deux versions précédentes, il décide placer son histoire à Séville. En effet, la voluptuosité extrême du Sud justifie probablement mieux l'aura fiévreuse de la fête dont il veut entourer sa composition cinématographique. Tout est plus ardent et passionnel dans le Sud, comme l'imaginaire et la tradition artistique se sont bien chargés de le montrer.

Pierre Lherminier date l'écriture de ce dernier scénario de l'été 1917<sup>378</sup>. Comme dans les versions précédentes, il s'agit d'une tragédie baignée par l'idée de la fête espagnole maintenant intensifiée par l'air du Sud. Soledad, une Espagnole et ancienne danseuse passe les heures mortes chez elle d'où elle entend la fête du village. Réal et Miguelan sont deux Espagnols amoureux de Soledad qui viennent décider de celui qui pourra la courtiser. Indifférente, elle les encourage à se battre en duel, ce que les deux hommes acceptent. Entretemps, le jeune Joselito arrive par hasard pour se ravitailler chez Soledad. Joselito emmènera par la suite Soledad à la fête du village, ce qui éveillera en elle les souvenirs du passé. La fête, l'ambiance et la nuit éveilleront la passion chez Soledad qui se donnera ensuite passionnellement au jeune inconnu tandis que les deux hommes amoureux d'elle se battent à mort au clair de lune.

---

<sup>372</sup> Cette précision de la mise en scène en « deux tableaux » nous permet d'affirmer que c'est un projet pensé, d'abord, pour une mise en scène théâtrale.

<sup>373</sup> DELLUC 79-B11 : *La Fête espagnole*.

<sup>374</sup> Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographiques III. Drames de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 38.

<sup>375</sup> C'est Delluc lui-même qui le signale en sous-titre de son scénario (DELLUC 79-B11 : *La Fête espagnole*).

<sup>376</sup> Scénario du film (DELLUC 79-B11 : *La Fête espagnole*).

<sup>377</sup> Scénario de *La Fête espagnole* inclus en Annexe 11.

<sup>378</sup> Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographiques III. Drames de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 25.

De *Ramuntcho* (1918), Delluc adore la capacité de Baroncelli de mettre en scène une « atmosphère » et c'est cela qu'il tâchera de mettre en place dans *La Fête espagnole*. Inscrit dans une optique manifestement issue du mouvement impressionniste, le drame puissant et la fête enivrante, sont finalement des excuses dramatiques afin de travailler une ambiance à travers l'écriture cinématographique. Il tente de saisir l'« âme » de l'Espagne, sa fête et son drame, et d'en rendre compte à travers les images et le rythme de celles-ci.

Le scénario définitif de *La Fête espagnole* est celui proposé à Germaine Dulac pour la mise en scène. Delluc connaît Dulac par l'entremise de sa compagne, l'actrice Eve Francis, qui a travaillé avec la réalisatrice dans son film précédent et va jouer le rôle du personnage principal. C'est Louis Nalpas, dans ses Studios de la Villa Liserb, qui se charge de la production. Il est également le responsable du refus de déplacer le tournage en sol espagnol<sup>379</sup>, ce qui, comme nous le verrons, est décisif pour la mise en image de l'« âme espagnole » rêvée par Delluc dans son scénario. Nous calculons que le film a été tourné en septembre 1919<sup>380</sup>. Grâce aux archives disponibles sur les activités des Studios de la Victorine<sup>381</sup>, nous constatons que c'est Louis Delluc qui est chargé de toute la mise en place du projet, et de tous les échanges avec Louis Nalpas. Germaine Dulac intervient exclusivement comme réalisatrice, ce qui lui confère, selon les archives disponibles, un rôle moins décisif sur la conception du projet.

---

<sup>379</sup> Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 26.

<sup>380</sup> Selon les archives des Studios de Vitorine<sup>380</sup> (Archives et Manuscrits de la BNF : 4-COL-59(496) Activités de la Victorine – Janvier /Décembre 1919) nous pouvons suivre les échanges entre Louis Delluc, Germaine Dulac et Louis Nalpas pour la mise en place du projet. Or nous sommes surpris de découvrir qu'initialement, le projet dont il s'agit est la réalisation de *Le train sans yeux* (Lettre de Louis Delluc à Louis Nalpas du 6 mai contenant le scénario de ce « grand film qui sera *Le train sans yeux*»), également sur un scénario de Louis Delluc et une mise en scène de Germaine Dulac. Le projet se révèle assez avancé. Nous constatons que le contrat pour ce projet, établi le 16 mai, détaille exactement la même équipe que celle de *La Fête espagnole* : Scénario de Louis Delluc, mise en scène de Germaine Dulac, et Eve Francis et Jean Toulot comme interprètes principaux (Contrat signé du 16 mai 1919). Les décors sont accordés lors d'une lettre de juin 1919, et nous retrouvons, même, les derniers télégrammes qui informent du déplacement de Germaine Dulac et Ève Francis vers Nice (télégramme du 28 juillet 1919). Or, la communication est interrompue, et nous perdons la trace de ce tournage, ou les motifs qui ont pu forcer le changement de projet pour *La Fête espagnole*. Un seul document atteste le tournage de *La Fête espagnole* en septembre 1919. Il s'agit d'un document comprenant les films dont le tournage a été arrêté à cause d'un manque de pellicule. Nous comprenons qu'il y aurait un problème d'approvisionnement de pellicule vierge. Sandberg, le 26 septembre, transmet à Nalpas la liste de films « en panne, faute de pellicule positive », parmi lesquels nous voyons, finalement, et pour la première fois écrit : *La Fête espagnole*. Ce n'est qu'à la fin septembre et courant octobre, que nous lisons des demandes d'information de Delluc sur « le tournage », et plus tard, nous repérons que le film tourné a été, finalement *La Fête espagnole*. Selon une lettre envoyée par Germaine Dulac, le 25 novembre, le film a déjà été filmé. Et sera monté fin novembre (Lettre de Germaine Dulac, novembre 1919).

<sup>381</sup> Archives et Manuscrits de la BNF : 4-COL-59(496) Activités de la Victorine – Janvier /Décembre 1919).

Le film sort le 30 avril 1920 dans plusieurs salles parisiennes<sup>382</sup> et rencontre l'enthousiasme de la presse de l'époque. Nous pouvons supposer un certain succès auprès du public également, car il est reprogrammé en février et mai 1921<sup>383</sup>. La critique souligne la capacité de Delluc de composer visuellement une atmosphère rattachée à la fête espagnole<sup>384</sup>.

Le drame, car il y a un drame, sanglant, violent, farouche, n'est que l'accessoire. C'est la vie, l'ambiance, qui occupent le premier plan. Il semble qu'un hasard seul permet d'être spectateur de l'histoire passionnée qui se déroule, en cette journée de fête. C'est une formule nouvelle de l'Art cinématographique qui, pour la première fois, s'éloigne du théâtre, pour s'approcher davantage de la peinture. C'est sur un fond vibrant, richement coloré, une ligne vigoureuse, nette, précise.<sup>385</sup>

Or les critiques les plus décisifs comme Léon Moussinac mettent en lumière une supériorité du scénario face au résultat final du film<sup>386</sup>. René Bizet se lamente « *La Fête espagnole*, par la sobriété de son scénario, de sa composition, eut été peut-être un chef d'œuvre, si l'on avait pris plus de soin de l'atmosphère »<sup>387</sup>. Delluc lui-même désignera le film comme un « essai photogénique »<sup>388</sup>. Or, il accorde que les « incommodités d'installation »<sup>389</sup> ne lui ont pas permis d'accomplir la réalisation technique des ambitions esthétiques proposées par le scénario. C'est pour cette raison qu'il affirme, quelques années plus tard, que le film était « une jolie intention pittoresque. Elle resta en somme à l'état d'intention, malgré la bonne volonté des exécutants. On en a copieusement parlé. Alors c'est que l'intention en valait la peine. Rien de plus. On recommencera »<sup>390</sup>.

Bien que nous ne retrouvions plus l'Espagne évoquée dans ses films, *La Fête espagnole* n'est pas le dernier projet que Louis Delluc envisage en Espagne. Parmi ses archives, nous retrouvons un projet inachevé intitulé « Nuits d'Espagne »<sup>391</sup>. Ce projet présente, parmi les archives, une

---

<sup>382</sup> *Comoedia, Excelsior, Le journal* du 30 avril 1920.

<sup>383</sup> *Comoedia*, 26 février 1921 ou *La Rampe*, 2 mai 1920, n° 181.

<sup>384</sup> « L'atmosphère de ce drame est ce que je veux signaler avant tout. Elle est suggérée par mille détails heureux, dont le choix toujours parfait est une constante leçon de tact, de style, de mesure. Il y a de tout dans cette bande : une fête tumultueuse où l'on croit entendre le fol crescendo des castagnettes, la foule bariolée, le cabaret, le bal dans les arbres, et des fleurs, des jets d'eau, des oiseaux alourdis de soleil, des sonneries de cloches et la danse des filles souples et dorées de là-bas. » (P.S., « La Fête espagnole », *Bonsoir*, 6 avril, 1920).

<sup>385</sup> C. WAGUE, « La Fête espagnole », 7 mai 1920, journal sans identifier : Fonds Rondel, *Documents concernant le film "La Fête espagnole", 1919* (8- Rk 4346).

<sup>386</sup> Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 26.

<sup>387</sup> René BIZET, « Louis Delluc », article non daté contenu dans 4-COL-48(258) de la BNF.

<sup>388</sup> Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 27.

<sup>389</sup> *Ibid.*

<sup>390</sup> Louis DELLUC, *Le Cinéma et les Cinéastes, Écrits cinématographiques I*, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p. 173.

<sup>391</sup> DELLUC 106-B13 : Projets de Film : « Nuits d'Espagne » ou « La Feria ».

version précédente intitulée « La Feria ». Les deux écrits s'avèrent en essence similaires, il y a seulement un léger changement dans la mise en ambiance initiale du film, bien que les deux démarrent à Séville. La version définitive, « Nuits d'Espagne »<sup>392</sup>, s'avère être un projet assez avancé en phase de préproduction d'après les archives disponibles, ce qui nous fait penser à une interruption de celui-ci à cause du décès prématuré du réalisateur. Pour ce film, il envisageait, encore une fois une histoire dramatique où la danseuse Corona, folle amoureuse de Randall, est prête à se sacrifier pour cacher l'assassinat du premier. La fin compose un drame puissant où la protagoniste, prise par la fièvre de la fête et la dépression inconsolable liée au départ de celui qu'elle aime, poursuivi par la police, ingère du poison à son insu, et meurt, au milieu de la fête et de l'extase généralisée de la maison de danses. Il nous restera à imaginer comment Louis Delluc aurait envisagé la mise en scène, tout en cherchant la mise en image de l'atmosphère de la fête espagnole qui devait imprégner le récit filmique. Dans tous les cas, la vision de l'Espagne continue cette idée de l'« extrême » qu'il a installée dans le Sud espagnol, au son de la fête et de la puissance dramatique qu'elle peut accueillir.

La voie hispanique éveillée chez Delluc s'étale également sur la production écrite de l'auteur. Dans l'ensemble de ses écrits recueillis dans l'anthologie proposée par Pierre Lherminier, *Écrits cinématographiques*, publiée entre 1986 et 1990 par la Cinémathèque française, nous identifions deux projets qui baignent dans l'imaginaire espagnol : *La Cigarette* et *L'Homme qui a faim*<sup>393</sup>. Parmi tous ses projets, nous sommes étonnés, malgré son exclamation de la puissance photogénique de la *corrida*, de ne pas en trouver qui l'abordent. Pourtant, Delluc est un *aficionado* passionné, et l'idée de tourner une *corrida* ne serait pas étrange, notamment après la lecture de ses textes exaltés où il en loue le drame et la force cinématographique. Dans ces archives nous identifions une revue de tauromachie, mais rien ne la rattache à un projet précis. Le seul écrit que nous trouvons dans cette perspective-là est une histoire brève, qui aurait été stimulée par le cinéma, publiée dans son recueil *La Jungle du cinéma*, en 1921. Sous le titre « Cinema, corrida y muerte »<sup>394</sup> il narre une *corrida* du point d'un cheval finalement éventré dans l'arène. Nous ne savons pas si c'est encore la mort prématurée de l'auteur qui a frustré cette initiative mais, en ce qui concerne les projets qu'il a réalisés, son enthousiasme pour l'Espagne est resté, malheureusement, une utopie photogénique.

---

<sup>392</sup> Texte inclus en Annexe 15.

<sup>393</sup> Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III. Drames de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 225 et pp. 237-238. Textes inclus en Annexe 13 et 14.

<sup>394</sup> *Id., op. cit.*, 1985, pp. 246-251.

## b) Marcel L'Herbier : L'Espagne comme rêve créatif

L'un des cinéastes enthousiastes pour *La Fête espagnole* est Marcel L'Herbier. Dans une lettre envoyée à Louis Delluc, contenue dans les archives Gaumont de la Cinémathèque Française, il se montre extrêmement passionné :

... que je vous dise tout de suite mon émotion,

cher Ami,

devant tout ce que suggère,

promet, [*texte illisible*] votre luxuriante Fête Espagnole.

Vous avez animé la matière visuelle, d'une façon si miraculeuse que tout cela retourne en Poème, - dont (Tout ?) ça n'a pas l'air d'être sorti, tellement c'est concret et vivace.

Et vous avez découvert au silence bien des éloquences à côté de celles dont nous avons tenté de le Parer (?).

Toute est simple, et tout est recherche, et tout est trouvaille [*texte illisible*] votre contrepoint d'amour et de mort depuis cette gargouille de sorcière<sup>395</sup> au rictus éternel jusqu'à ce surmontement de la passion défunte par la passion vivante. En passant par ce chemin de volupté, Hérisse d'obstacles bénis comme l'Enfer l'est de bonnes intentions

.....<sup>396</sup>

Par moment je regrette pourtant que le metteur en scène n'ait pas concordé avec votre volonté d'atmosphère. Ou y ait mal réussi. Qu'il n'ait pas, en somme, fondu dans une technique supérieure vos notations parfaites et qu'il semble parfois vous suivre avec des bottes de sept-lieues. . . . communs ; . . .

Mais vous vous en vengez par le plérôme de vos interprètes qui, dans une liaison infrangible entre vous et lui, montent à la hauteur de votre synthèse... où rayonnante de maléfices et les yeux pailletés de sortilège trône Circé-la-Soledad entre un chien loup, un chat tigre, et ce perroquet, qui répète dans son plumage, le soleil...<sup>397</sup>

Impressionniste confirmé, L'Herbier exalte la volonté d'atmosphère recherchée par Delluc et les notions de luxuriance extrême projetées par le cinéaste afin d'atteindre la « poésie » visuelle que lui-même poursuit. Sans doute, le film de Delluc est un déclencheur esthétique décisif pour le projet que, un peu plus tard, L'Herbier place en sol espagnol, également prêt à saisir l'âme et la poésie du pays Ibère.

---

<sup>395</sup> La comparaison de Soledad à une sorcière, par son attitude dédaigneuse vers les deux hommes qui s'entretient pour elle est reprise par Léon Moussinac dans « La poésie à l'écran », *Cinémagazine*, 13-19 mai 1921.

<sup>396</sup> Nous avons respecté la mise en page et les points suspensifs intégrés par L'Herbier lui-même.

<sup>397</sup> Lettre de Marcel L'Herbier à Louis Delluc conservée dans les archives Cinémathèque française : DELLUC81-B11.

Pour Marcel L'Herbier, rejoindre l'Espagne c'était rejoindre son « rêve », son « Idée Fixe »<sup>398</sup>. Son goût artistique bercé par les œuvres les plus importantes de l'hispanisme, comme lui-même le signale, dans la citation qui ouvre cette étude, L'Herbier développe une passion manifeste pour son univers et son fantasme. Il parle espagnol depuis son adolescence et des auteurs tels que Corneille, Victor Hugo, Mérimée, Bizet Charbier, Debussy, Ravel et, surtout, Maurice Barrès ont forgé une connaissance cultivée de l'imaginaire espagnol. Certainement l'image populaire de l'Espagne traversant le panorama théâtral parisien de la période, dont L'Herbier était un habitué, a une part de responsabilité dans son idée du pays. Or, c'est notamment chez les maîtres classiques de l'hispanisme et chez Maurice Barrès que nous identifions ses références artistiques. Marcel L'Herbier est, sans doute, l'auteur le plus barrésien parmi ceux que nous étudions. Une influence que lui-même reconnaît, non seulement avec ses œuvres filmiques espagnoles, mais au sein de ses mémoires où il cite *L'Amateur d'Ames* (1899), *La volupté de Cordoue* (1898) ou *Le secret de Tolède* (1912)<sup>399</sup>. C'est notamment l'ouvrage *Du sang, de la volupté et de la mort* (1898) qui marque sa vision de l'Espagne, comme celle de tout l'imaginaire espagnol en France développé dans le XX<sup>e</sup> siècle.

La vision contrastée de l'Espagne poétisée par Barrès (« À tous mes pas, je la vis, l'Espagne, ainsi violente et contrastée... »<sup>400</sup>) module celle de L'Herbier et nous la ressentons dans tous ses choix artistiques, depuis la conception du scénario jusqu'à sa mise en images. Selon Maurice Barrès, l'essence de l'Espagne étant le contraste, son âme la plus primitive est dominée par le contraste premier (ou ultime) de l'expérience humaine : la vie et la mort. C'est dans ces deux pôles que l'Espagne trouve son identité. Également dans leur combinaison : « la mort dans la vie, la vie dans la mort ». La vie, et sa volupté, et la mort, indispensables l'une pour l'autre, sont présentes à tous les coins de l'Espagne et ainsi l'aperçoivent ses disciples les plus fervents. C'est le contraste que nous avons identifié dans *La Fête espagnole* (la fête et la mort) de Delluc, un contraste également et, surtout, présent dans la vision l'herbinienne de l'Espagne.

L'Herbier manifeste un enthousiasme personnel pour l'univers espagnol fantasmé à travers la culture hispanique qui se dégage de son approche artistique du pays. Il la définit comme « l'inspiratrice Espagne »<sup>401</sup>, ce qui nous aide à comprendre son rapport à l'imaginaire espagnol. Comme Barrès il cherche l'inspiration en Espagne et cherche à la mettre au cœur de sa poésie lyrique et, en l'occurrence, d'une nouvelle esthétique cinématographique.

---

<sup>398</sup> Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 68.

<sup>399</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>400</sup> Maurice BARRES, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, éditions Bartillat, Omnia Poche, 2019, p. 171.

<sup>401</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p. 57.

Le premier film que L'Herbier projette en Espagne est *El Dorado*, en 1921. Il s'agit d'un film qu'il réalise avec la Société Gaumont, au sein de la Série PAX<sup>402</sup> et dont il tournera les extérieurs en Espagne, entre mars et avril 1921<sup>403</sup> et les intérieurs durant le mois de mai à aux Studios Gaumont de la rue de la Villette à Paris<sup>404</sup>.

Les archives disponibles sur la genèse du tournage attestent d'une approche passionnée du cinéaste pour l'imaginaire espagnol ainsi que d'une méthode de travail très précise pour aborder son rêve espagnol. Nous retrouvons des notes préparatoires<sup>405</sup> résumant des ouvrages sur l'Espagne, des détails sur la culture gitane et espagnole et des proverbes populaires afin de nourrir l'écriture de son scénario<sup>406</sup>. Dans ce même but, comme nous le verrons plus tard, il n'achève pas son scénario à Paris. Il esquisse les idées principales, mais il attendra de se rendre en sol espagnol afin de compléter les détails des localisations et l'achèvement de quelques scènes et passages du film. Il veut que son scénario respire la magie du lieu, qu'il s'imprègne de l'essence espagnole, pour cette raison, il finit l'écriture à Grenade où il se déplace avec sa troupe en mars 1921.

L'histoire proposée dans *El Dorado* est à la fois un hommage à Barrès et à l'essence contrastée de l'Espagne qui module toute la conception narrative et visuelle du film (nous en analyserons les détails plus tard) et à l'Espagne et son passé maure, figuré dans le film par l'Alhambra. L'histoire est un drame intense, un « mélodrame » comme l'indique l'auteur déjà dans le titre. Sibilla<sup>407</sup> (Ève Francis) est une danseuse espagnole qui habite dans une salle de danses avec son enfant mourant. Elle danse le soir dans le sous-sol de ce cabaret, tandis que dans la chambre

---

<sup>402</sup> En parallèle à une production commerciale qui garantissait les bénéfices à la Société de production, Léon Gaumont entreprend une ligne de productions plus ambitieuses dont le risque serait amorti par le bénéfice des films plus importants (Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 40). Dimitri Vezyroglou pointe que ces œuvres de « prestige », réalisées dans la Série Pax dirigée par Léon Poirier, ont pour but de rehausser la gloire et la situation financière de la firme, durement touchée par la période de guerre (Dimitri VEZUROGLOU, « De Gaumont à Cinégraphic (1919-1929) : La trajectoire asymptotique de Marcel L'Herbier, auteur-producteur », dans Laurent VERAY (dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, p. 66).

<sup>403</sup> « Vers l'Espagne » signale *Comoedia* du 4 mars 1921 en rapport au tournage de L'Herbier qui suscite de la curiosité dans la presse. Le même journal signale le retour en France le 11 avril 1921. Les archives du tournage (4-COL-198[154] : Décors : descriptions techniques, notes manuscrites et croquis) indiquent le retour le 14 avril. Or, nous constatons, par l'échange de lettres incluses dans le dossier que l'équipe est rentrée à différentes dates, pendant le mois d'avril.

<sup>404</sup> Détail des jours du tournage en studio entre le 20 avril et le 18 mai 1921 disponible dans les documents de suivi des décors contenus dans le Fonds L'Herbier de la BnF (4-COL-198(154) : Décors : descriptions techniques, notes manuscrites et croquis).

<sup>405</sup> 4-COL-198(158): Notes manuscrites autographes de lecture concernant l'Espagne et la danse.

<sup>406</sup> Nous accordons à L'Herbier le souci de se documenter sur l'imaginaire espagnol, pourtant les notes disponibles dans ses archives ont été écrites par Raymond Payelle, son assistant, telle que l'atteste l'écriture de celles-ci.

<sup>407</sup> Nous retrouvons un texte de Maurice Barrès, intitulé *La sybille d'Auxerre* qui pourrait être à l'origine de ce prénom, non hispanique, choisi pour la protagoniste de ce drame espagnol. Sybille est également une figure appartenant à l'antiquité grecque pour désigner une prophétesse. Le choix de ce prénom pourrait ainsi être, également, une volonté d'enraciner le récit à une tradition hellénique, une ambition qui, comme nous le verrons, traverse la création cinématographique de L'Herbier dans cette période.

d'en haut son fils lutte pour la vie dans des conditions précaires. Sibilla vit un enfer, harcelée par le pitre du local, Joao (Raymond Payelle), et par le public agressif qui veut la voir danser. Désespérée, elle demande de l'aide à Estiria (Georges Paulais), le père de l'enfant, jadis son amant, qui renie cette histoire et méprise la demande de Sibilla. En parallèle, un peintre scandinave, Hedwick (Jacques Catelain), se rend à Grenade pour peindre l'Alhambra et prend Sibilla comme modèle. Il est amoureux d'Illiana (Marcelle Pradot), la fille légitime d'Estiria, qui a été fiancée à un riche homme espagnol. Sibilla se venge du père de son fils en empêchant cette union forcée et en facilitant l'amour entre Hedwick et Illiana, mise au courant de l'atrocité de son père. À la fin, les amoureux partent dans la Sierra de Grenade, et prennent le fils de Sibilla pour le sauver dans l'air frais de la montagne. Revenue à la cave devenue infernale d'« El Dorado », Sibilla ne trouve d'autre option que le suicide pour libérer la vie de son fils et trouver, enfin, la fête.

Ce drame espagnol sert à l'auteur pour déployer une esthétique filmique novatrice et décisive à l'époque qui vaudra au film de L'Herbier le qualificatif de « chef d'œuvre » à sa sortie. L'Herbier, qui bénéficiait d'une notoriété cinématographique à cette époque, après son film *Rose France* de 1919 et *L'Homme du large* en 1920, est considéré comme l'aboutisseur des enjeux impressionnistes avec son film espagnol. Le film, présenté le 7 juillet 1921<sup>408</sup> et sorti le 28 octobre 1921<sup>409</sup> trouve un accueil de presse très important<sup>410</sup>. Il met en image une atmosphère visuelle précieuse, en mêlant le drame à l'image et en mettant à l'image l'âme espagnole comme jamais auparavant. L'auteur en profite pour introduire des nouveautés comme les « flous artistiques » pour transmettre les états d'âme des personnages<sup>411</sup> ; mais c'est surtout le travail de l'image accordé au drame qui feront de ce film un des plus marquants de la décennie.

« Ça, c'est du cinéma ! »<sup>412</sup> s'exclamera Louis Delluc. Une admiration qui renvoie l'éloge offert par L'Herbier à *La Fête espagnole* et qui confirme le film de L'Herbier, sous la plume d'un des critiques les plus importants de la période, au sommet de la production cinématographique des

---

<sup>408</sup> *Comoedia*, 7 juillet 1921.

<sup>409</sup> *Comoedia*, *Figaro* ou *Le Matin* du 28 octobre 1921.

<sup>410</sup> Il bénéficie d'articles spéciaux dans *Cinéa* (1<sup>er</sup> mai 1921 ; 16 septembre 1921 et 23 septembre 1921). La presse consacre également une place importante à plusieurs textes analysant le film depuis plusieurs points de vue (scénario, réalisation, interprétation) et en donnant des détails et des anecdotes du tournage. Nous retrouvons les exemples les plus intéressants dans *Bonsoir* du 9 juillet de 1921 et dans *Comoedia* du 20 mai 1921 et du 1<sup>er</sup> novembre 1921, mais le traitement dans la presse est généralisé en octobre 1921. L'occasion sert également à publier des articles concernant les acteurs (vedettes importantes du moment) et le réalisateur. La couverture médiatique du film rend compte d'un succès critique très considérable.

<sup>411</sup> La réaction contrariée de Gaumont face à cet effet technique est devenue célèbre. Toutefois, il sera l'une des innovations les plus célébrées par les critiques dans la presse par sa capacité de transmission d'une psychologie émotionnelle précise.

<sup>412</sup> Louis DELLUC, *Paris-Midi*, 9 juillet 1921.



années vingt. En effet, le film est confirmé, à l'époque et par la suite, comme le summum du mouvement impressionniste<sup>413</sup> : un film réussissant à exprimer par des moyens visuels et cinématographiques un état d'âme, une atmosphère, qui relie le drame et le travail plastique de l'image pour composer une féerie lyrique sur l'Espagne.

En suivant la modulation du regard contrasté de Barrès, L'Herbier, envisage une deuxième production en Espagne que, par opposition à l'ardente Andalousie, il place dans la Castille ségovienne. Marcel L'Herbier s'inspire cette fois-ci de l'Espagne médiévale pour composer ce film se déroulant au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour le scénario, il adapte *Don Juan de Marañá* d'après Molière, Tirso de Molina, Mérimée, Byron et Grabbe<sup>414</sup>. Il s'inspire notamment de la pièce de Christian Dietrich Grabbe de 1828 et qui fusionne le Don Giovanni de Mozart avec le mythe de Faust de Goethe.

Nous retrouvons, comme pour *El Dorado*, une documentation poussée sur le passé espagnol, son histoire, et notamment des détails en rapport à la période traitée<sup>415</sup>. Góngora, Tirso de Molina, Cervantes, sont cités parmi ces notes. Également des références à l'époque médiévale qui encadre la diégèse du film<sup>416</sup>. Selon les documents concernant le budget du film, il commande plusieurs catalogues de Velazquez<sup>417</sup>, ce qui éclaire l'inspiration plastique puisée chez le peintre espagnol. Le tournage, ayant lieu en décembre 1921<sup>418</sup> dans la Ségovie la plus médiévale, trouve une esthétique accordée à ce que l'imaginaire du cinéaste passionné attend du pays de Velázquez. Le tournage s'achève dans les studios parisiens de la Société Gaumont<sup>419</sup>. Il est présenté le 7 octobre 1922<sup>420</sup> et sort en salles le 2 février 1923<sup>421</sup>. Comme nous le verrons plus tard, cette deuxième approche de l'Espagne propose également une esthétique très particulière mélangeant toutes les influences artistiques de L'Herbier et qui s'érige comme un contraste esthétique à ce qu'il a

---

<sup>413</sup> Richard ABEL, *French cinema: the first wave, 1915-1929*, UK, Princeton University Press, 1984, p. 151.

<sup>414</sup> 4-COL-198(184) : "Don Juan de Marañá" : deux versions manuscrites d'un résumé de scénario.

<sup>415</sup> 4-COL-198(177) : Notes préparatoires manuscrites.

<sup>416</sup> « On jette les ordures par les fenêtres en criant : aguava !, On se baignait dans le Mançanares. Les femmes se fardaient beaucoup. Les nobles facilement une querelle cent contre un. On jouait beaucoup de castagnettes. Les maisons paysannes n'avaient qu'un étage. Les paysans et même toute la population moyenne reste très arriérée. On est avare et voleur. Peu de sorciers, le Diable craignant d'être trompé par un Espagnol. (Relation de Madrid) Cologne, 1675. Mémoires curieux envoyés de Madrid – Paris 1690 ». Il s'agit des notes qui semblent tirées de l'ouvrage Jacques CAREL DE SAINTE GARDE, *Mémoires curieux envoyés de Madrid*, Paris : E. Leonard, 1670, parfois daté de 1690. Document écrit à la main par Raymond Payelle conservé dans les Archives de la BnF : 4-COL-198(177) : Notes préparatoires manuscrites.

<sup>417</sup> « Devis des dépenses pour l'exécution du film » dans 4-COL-198(169) : Comptabilité : devis, notes de frais, cachets.

<sup>418</sup> *Diario de Burgos*, 3 décembre 1921 et *La Tierra Segoviana*, 8 décembre 1921.

<sup>419</sup> Pour les détails de la complexe relation artistique entre Marcel L'Herbier et Léon Gaumont nous conseillons l'article de Dimitri VEZUROGLOU, « De Gaumont à Cinégraphique (1919-1929) : La trajectoire asymptotique de Marcel L'Herbier, auteur-producteur », *op.cit.*, p. 65-78.

<sup>420</sup> *Comoedia*, 3 octobre 1922.

<sup>421</sup> *Comoedia*, 2 février 1923.

développé une année avant pour *El Dorado*. Ce film, dont le montage a été polémique à cause de l'intervention de la censure pour les scènes les plus sexualisées (nous y reviendrons également plus tard) bénéficie d'un accueil critique plus mitigé qu'*El Dorado*. Or, il est loué par les personnalités décisives de la période comme Louis Delluc<sup>422</sup> ou Ricciotto Canudo qui le considèrent comme l'œuvre « cinématique » atteignant les objectifs auxquels était appelé le nouvel art du cinéma<sup>423</sup>.

Bien que Marcel L'Herbier ne revienne pas tourner en Espagne, il aura l'occasion de retrouver son « Idée Fixe » par le biais de *La Galerie des monstres* de Jacque Catelain, dont il assure la direction artistique.

Jacque Catelain, vedette principale de Marcel L'Herbier et protagoniste d'*El Dorado* et de *Don Juan et Faust*, ressent l'appel artistique de la réalisation cinématographique qu'il tâche de mettre à l'œuvre avec le film *La Galerie des monstres* en 1924. Le scénario, écrit par Eric Allatini, conservé dans les archives de la Cinémathèque Française, est intitulé, à l'origine, « Foire »<sup>424</sup>, et nous apporte un détail décisif : dans ses premières versions, l'histoire n'était pas placée en Espagne. Probablement après l'accueil chaleureux reçu en Espagne, Catelain (et Marcel L'Herbier, dont le rôle en tant que directeur artistique de Cinégraphique s'avère décisif pour la mise en place du projet) décide de le placer en sol espagnol. Notre hypothèse, comme nous tenterons de le prouver plus tard, est que l'emplacement en sol espagnol permet à Catelain d'imprimer au film les notions de primitivisme et d'archaïsme, plus sauvagement justifiés en Espagne. Le pays lui donne ainsi un ton âpre qui accompagne le film tout en intensifiant le drame et la vision extrême recherchée.

Le film traite l'histoire de Riquett et Ralda, un gitan nomade et une Espagnole amoureux dans une Ségovie froide et gelée par l'hiver, qui voient leur amour empêché par l'autoritaire grand-père de la jeune fille. Pour cette raison, ils décident de fuir Ségovie et d'aller vers le Sud où ils pourront s'aimer sans contraintes. Quelque temps plus tard, nous les retrouvons à Tolède, faisant partie de la troupe de cirque de Buffalo. Derrière la façade festive du cirque ambulante, la troupe devient une vraie Galerie des monstres pour le couple protagoniste qui se trouve victime du harcèlement sexuel réitéré et de l'exploitation despotique du maître de la troupe. En sol espagnol et sous le signe de l'hiver castillan, le récit devient aride et hostile, comme l'univers qui entoure les protagonistes.

---

<sup>422</sup> Louis DELUC, « Don Juan et Faust », *Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie*, Paris, La Cinémathèque Française, 1986, p. 337.

<sup>423</sup> Ricciotto CANUDO, « Don Juan et Faust de L'Herbier », *Les nouvelles littéraires*, 21 octobre 1922, repris dans *L'Usine aux images, op. cit.*, p. 142).

<sup>424</sup> Disponible au sein de la Collection Jaune des Archives de la Cinémathèque Française, CJ605-B78 : *La Galerie des monstres*.

Après un tournage en studio à Neuilly, démarrant autour du 18 janvier 1924<sup>425</sup>, le tournage se déplace en Espagne pour les extérieurs. Le film a été tourné en Espagne entre février et mars 1924<sup>426</sup> à Ségovie, dans les mêmes emplacements que *Don Juan et Faust* (une coïncidence qui répond, probablement, à la facilité de retrouver un endroit connu auparavant, ce qui a pu faciliter le contact avec le lieu et ses gens). La réalisation de Jacque Catelain, qui est également la vedette principale, est secondée par Marcel L'Herbier, et assistée par Cavalcanti<sup>427</sup>. La presse insiste sur les conditions dures de tournage sous la neige et le froid castillan, mais peu d'informations en transparaissent. Le film est présenté en France le 29 avril 1924<sup>428</sup> et sort en salles le 12 mai 1924<sup>429</sup>.

Du point de vue de la conception du projet, une des grandes particularités de ce film est qu'il paraît être une des premières coproductions réalisées avec l'Espagne. La copie actuelle restaurée en 2019 par les laboratoires du CNC, à partir d'un négatif original du film, en sollicitant une copie nitrate appartenant aux fonds de la Cinémathèque Française, renseigne, dans le générique de l'époque, seulement la Société Cinégraphique. Or, il semblerait que le film soit une coproduction avec la Société espagnole Atlantida S.A.C.E.<sup>430</sup> Marcel L'Herbier témoigne, dans ses mémoires, d'avoir chargé Eric Allatini, l'auteur du scénario, « de négocier avec un distributeur espagnol ami la production d'un nouveau film »<sup>431</sup>. Cette collaboration franco-espagnole est ensuite confirmée dans *Comoedia* du 6 avril 1924, par Eric Allatini lui-même en écrivant à J.L. Croze, directeur de la publication. Il confirme l'accord passé avec Atlantida Films pour la mise en scène du film de Cinégraphique sous la direction artistique de Marcel L'Herbier. Une enquête approfondie dans les archives disponibles ne nous a pas permis d'éclairer les conditions de cet accord. Dans tous les cas, cette collaboration est, à notre avis, fondée sur des facilités sur place, car l'équipe artistique est exclusivement française. Nous n'avons pas trouvé de renseignements sur les équipements techniques, à part la cession des droits pour Atlantida Films pour l'exhibition du film en Espagne. À la suite de ceci, le film est annoncé dans la presse corporative espagnole comme un film exclusif de la Société Atlantida<sup>432</sup>. La presse généraliste espagnole confirme également le film *La barraca de*

---

<sup>425</sup> *Le Figaro*, 18 janvier 1924.

<sup>426</sup> *Comoedia*, 29 février 1924 ; *Comoedia*, 7 mars 1924 ; *Cinéa-Ciné pour tous*, 1<sup>er</sup> et 15 avril 1924.

<sup>427</sup> *Comoedia*, 7 mars 1924.

<sup>428</sup> *Comoedia*, 25 avril 1924.

<sup>429</sup> *Le petit journal*, 12 septembre 1924.

<sup>430</sup> Société cinématographique espagnole fondée en mai 1919 qui trouve sa période d'activité principale dans les années vingt. Voir Julio PEREZ PERUCHA, « Narración de un aciago destino 1896-1930 » dans *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 86.

<sup>431</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p. 110.

<sup>432</sup> *Arte y Cinematografía*, n° 275, février 1924, p. 12.

*los monstruos* (titre espagnol) comme une production espagnole<sup>433</sup> comptant avec l'intervention d'acteurs français.

### c) Musidora : l'Espagne comme expérience vitale

Vedette française incontournable des années 1910, connue partout dans le monde grâce à son personnage d'Irma Vep dans le film à épisodes de Louis Feuillade, *les Vampires* (1915), Musidora (née Jeanne Roques, en 1889)<sup>434</sup>, est très vite tentée par la réalisation. Avec l'aide enthousiaste de son amie Colette, qui écrit les scénarios de ses premiers films, elle débute dans la réalisation à la fin de 1916<sup>435</sup>. Mais c'est notamment après la création en 1919 de sa propre maison de production, « La Société des Films Musidora »<sup>436</sup>, qu'elle atteint plus de liberté et d'autonomie pour faire décoller sa carrière de cinéaste. Après *la Flamme cachée* (1918) et *Vicenta* (1919), c'est grâce à sa société de production qu'elle entreprend l'un de ses projets les plus ambitieux, *Pour Don Carlos*, en 1921. Selon l'un de ses biographes principaux, Francis Lacassin, c'est après le tournage de *Vicenta*<sup>437</sup> au Pays Basque, en 1918, que Musidora tombe amoureuse de l'Espagne et veut, à tout prix, tourner son film suivant en Espagne.

L'engouement de Musidora qui revendique des origines espagnoles<sup>438</sup>, a été probablement stimulé par des personnalités et référents qu'elle admire comme Pierre Louÿs, Théophile Gautier ou Louis Feuillade<sup>439</sup>, tous ayant à leur tour une relation spéciale avec l'Espagne. Ceci étant, lors de ce premier voyage en Espagne pour filmer *Vicenta* en 1918, le coup de foudre est immédiat : elle décidera d'y tourner son film suivant, *Pour Don Carlos* en 1921<sup>440</sup>.

Tiré d'un roman de Pierre Benoît, *Pour Don Carlos* (1920) porte sur le conflit entre carlistes et bourbons à la fin du XIXe siècle en Espagne, et Musidora participa avec l'écrivain au découpage du roman pour le scénario du film. L'histoire est centrée sur l'aventure de la Capitana Allegria (Musidora) qui, en pleine guerre carliste, doit s'introduire dans le camp adverse, afin de sauver son

---

<sup>433</sup> *Diario de Valencia*, 24 février 1925.

<sup>434</sup> Sur la vie et la carrière de Musidora nous conseillons les biographies de Francis LACASSIN, *Musidora*, Anthologie du cinéma, n° 59, Novembre 1970, et de Patrick CAZALS, *Musidora, la dixième muse*. Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978.

<sup>435</sup> Elle réalise en 1916 un premier film inachevé, *Minne*, qui aurait été produit par Jacques de Baroncelli.

<sup>436</sup> Pierre Lherminier date la création de cette société au 10 décembre 1919 (Pierre Lherminier, *Annales du cinéma français. Les voies du silence 1895-1929*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2012, p. 690).

<sup>437</sup> Le film produit par la Société des films Musidora, sort en 1919.

<sup>438</sup> Selon Francis Lacassin et Patrick Cazals, sa grand-mère paternelle était espagnole.

<sup>439</sup> Musidora débute au cinéma de la main de Feuillade en 1914 qui la rendra célèbre en 1915 en en faisant la vilaine héroïne de la série des *Vampires*.

<sup>440</sup> Le film est tourné et monté en 1920. Il est présenté et sorti en salles en 1921.

protégé, dont elle est secrètement amoureuse. Dans cette mission elle est contrainte à l'assassinat pour sauver son bien aimé. À la fin, elle sera tuée pour cet acte. Une mort sacrificielle qui scelle l'héroïcité de ce personnage prêt à mourir pour la cause carliste et par amour. Ce film, tourné entre le 21 mai et le 29 juillet au Pays Basque (exceptés quelques intérieurs chez « Éclair »)<sup>441</sup>, est présenté le 18 octobre 1921, après un montage long et complexe. La critique qui, selon Francis Lacassin, est mitigée par rapport à la structure narrative, se montre pourtant enthousiaste quant au travail plastique de la lumière et du paysage. Louis Delluc souligne que « certains paysages sont d'une remarquable photogénie »<sup>442</sup>. Au-delà de la réception mitigée de ce film, selon les articles parus dans la presse, ce qui est décisif est une rencontre encore plus puissante : celle de l'Espagne et de ses gens.

Célèbre par son intervention dans les *Vampires* de Feuillade, Musidora est très chaleureusement accueillie en Espagne, comme une grande étoile du cinéma. La presse espagnole de l'époque témoigne de cette admiration pour l'actrice, succombe à son charme et à sa grâce française, et souligne l'honneur pour l'Espagne de pouvoir bénéficier de sa présence dans ses théâtres. Les autorités offrent également à la « belle et charmante Musidora »<sup>443</sup> toutes les facilités pour ses tournages. Le roi Alphonse XIII lui-même aurait montré son admiration pour la vedette française. Traversant une période économiquement difficile, à la suite de l'échec commercial de ses films précédents, l'artiste trouve en Espagne un refuge artistique : adorée comme une star<sup>444</sup>, Musidora trouve une reconnaissance qui la fait songer à de nouveaux projets de cinéma et de théâtre. En effet, à côté du cinéma, ce sera surtout le milieu théâtral madrilène qui succombera au charme (aux tenues transparentes) et à la grâce « française » de Musidora, et celui qui lui ouvrira chaleureusement ses scènes. Le 3 novembre 1921 Musidora débute sur la scène du prestigieux Teatro Maravillas<sup>445</sup> de Madrid avec le spectacle *El día de Musidora*. Son but principal étant de rester

---

<sup>441</sup> Francis LACASSIN, *Musidora*, Anthologie du cinéma, n° 59, Novembre 1970, p. 478.

<sup>442</sup> Louis DELLUC, « Pour Don Carlos », *Paris-Midi*, 22 octobre 1921.

<sup>443</sup> Manuel Insúa relève l'accueil chaleureux et les « sympathies » que Musidora éveille à Madrid grâce à son « arte y su belleza » (son art et sa beauté). Lettre de Manuel Insúa à M. N. Sanchez, conservée dans les Archives de la Cinémathèque Française (MUSIDORA 02 – B1 : « Pour Don Carlos »).

<sup>444</sup> Musidora se plaît dans le costume et la scène espagnole, et ce bain d'admiration la fera rêver à une nouvelle période de succès : « Je peux, en restant ici, me faire une place unique. Il est question de montrer une société de 1 million de pesetas pour 3 ans et 9 films espagnols avec moi comme vedette ». Et encore : « Je n'ai pas envie de quitter l'Espagne tant il fait beau... Ici, je règne en étoile et en femme » (LACASSIN Francis. *Op. Cit.*, p 484).

<sup>445</sup> Théâtre fondé en 1886, devenu aussi cinéma en 1919. À partir de ce moment, il alterne des séances de cinéma et de théâtre musical jusqu'à la Guerre Civile espagnole. Musidora fera partie de son programme de façon régulière de 1921 jusqu'à 1924.

en contact avec son cher public, Musidora exploite, aussi en Espagne, sa facette d'artiste de cabaret<sup>446</sup>.

Dès 1921, elle va alterner les tournées théâtrales entre la France et l'Espagne. Nous pourrions même parler, après 1921, d'une « période espagnole » car son attachement au pays est évident. Pourtant, elle ne s'installera jamais de façon définitive en Espagne puisqu'elle doit rentrer régulièrement en France pour réaliser des spectacles plus lucratifs afin de payer ses dettes et envisager de nouveaux projets. Musidora retrouve ainsi, en Espagne, un terrain de réinvention personnel et artistique. Elle se plaît à jouer l'Espagnole, mais aussi dans son rôle de Française à Madrid. Elle devient proche de Alberto Insúa<sup>447</sup>, écrivain et journaliste influent de la période, et elle est la muse du peintre espagnol Julio Romero de Torres. Par ces contacts nous imaginons des croisements avec le milieu intellectuel de la période, ainsi que des contacts avec le cercle théâtral madrilène. Or, les allers et retours qu'elle doit faire fréquemment entre l'Espagne et Paris, où elle continue des spectacles au sein de la *Pie qui chante*, ne lui permettent pas de lier des liens plus forts en Espagne. Nous avons eu accès aux lettres personnelles de l'artiste conservées par la famille de Musidora qui ne nous donnent pas de pistes de contacts plus importants.



Fig. 10 : Julio Romero de Torres, *Musidora*, 1922

Les lettres personnelles de Musidora témoignent d'un amour passionnel pour l'Espagne, sa culture (elle cite une visite au Prado où elle retrouve ses peintres adorés, le Greco, Goya, etc.), ses terres, l'Andalousie, et surtout son folklore qu'elle va rapidement intégrer à ses sketches. Elle écrit par exemple : « ...j'ai parlé de l'Andalousie... comme je peux en parler... comme je l'aime... comme toi mon

---

<sup>446</sup> Voir Marién GOMEZ RODRIGUEZ, « La Tierra de los toros (Musidora, 1924) », Cahiers de Musidora n°3, Les Amis de Musidora, 2019, pp. 75-89.

<sup>447</sup> Les lettres sur la distribution de *Pour Don Carlos* (1921) contenues dans les Archives de la Cinémathèque Française (MUSIDORA B01).

*amour*»<sup>448</sup>, ou encore « *Andalousie rime avec jalousie* »<sup>449</sup>. Cette terre, mais aussi l'Espagne en général, deviendront son rêve et son but vital.

Cet attachement à l'Espagne est sans doute renforcé par la rencontre, en sol espagnol, de celui qui sera son grand amour : Antonio Cañero. Une rencontre décisive pour sa vie et pour sa carrière cinématographique. Cañero, qui selon Francis Lacassin, intervient en tant que conseiller technique dans *Pour Don Carlos*, devient l'attache définitive de Musidora en Espagne. Entre 1921 et 1925, elle mène plusieurs projets avec Antonio Cañero, le cinéma étant le parfait prétexte pour rester auprès de lui.

Son projet suivant est probablement le plus enraciné dans le mythe espagnol. Il s'agit de *Sol y sombra* réalisé en 1922. Pour ce film, la cinéaste adapte un scénario de Maria Stern conservé dans les archives de la Cinémathèque française intitulé à l'origine « L'Espagnole »<sup>450</sup>. L'histoire porte sur un triangle amoureux entre Juana (Musidora), le *torero* Jarana (Antonio Cañero) et une étrangère (également Musidora) qui arrive dans le village pour briser l'amour qui existait entre les deux premiers. Le cœur brisé, la jalouse Juana tue l'étrangère dans une attaque de chagrin après le décès du *torero* Jarana dans l'arène. Tous les clichés du film de genre taurin sont introduits ici. La gitane, l'Espagnole, le *torero*, le drame passionnel et la mort finale. Or, l'argument étant peu important pour Musidora, ce qui semble compter est l'opportunité de réaliser un film avec son amoureux et en Espagne. C'est pour cela qu'elle se réserve l'interprétation des deux rôles principaux ; elle sera la seule à profiter de ce moment dans le cinéma et dans la vie, avec lui. Bien que les informations sur la production de ce film soient confuses, nous trouvons des traces d'un tournage à Écija (Séville), en février 1922<sup>451</sup> qui semblent coïncider avec le tournage de ce film<sup>452</sup>. Pour la réalisation, Musidora est accompagnée de Frank Daniau-Johnston<sup>453</sup>, et pour la mise en scène, Jacques Lasseigne apparaît renseigné comme coréalisateur. Or, nous mettons en doute la participation réelle de ce dernier à la production du film. Au-delà du mystère de ce personnage, à propos duquel très peu de sources sont disponibles, l'analyse des lettres personnelles de Musidora mettent en doute son rôle dans la mise en scène. Il apparaît en tant que personnage décisif du point de vue économique ; il semblerait

---

<sup>448</sup> Lettre de Musidora à Cañero du 31 octobre 1922 (Archives famille Musidora).

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> Archives de la Cinémathèque Française. MUSIDORA 13-B13: L'Espagnole ou Sol y sombra.

<sup>451</sup> *El Liberal*, 18 février, 1922.

<sup>452</sup> Francis Lacassin offre plus de précisions tirées des lettres qu'il aurait consultées et qui auraient disparu par la suite. Il cite des lettres envoyées par Musidora à sa mère qui lui permettent de dater le tournage de ce film l'11 janvier à Tolède, et le 2 février à Écija, pour s'achever le 20 du même mois (Francis Lacassin, op. cit., p 485) .

<sup>453</sup> L'opérateur de caméra avait collaboré avec l'artiste dans *Pour Don Carlos* (1921). Voir « Daniau » publié dans *Cinémagazine*, n° 10, 7 mars 1924.

avoir donné de l'argent pour les films<sup>454</sup>. Pourtant, bien que nous disposions d'autres détails sur les intervenants du film (Daniau-Johnston, Sánchez, le secrétaire, ou l'assistante de Musidora, Simone) le rôle de Lassienne est très dilué. Pour cette raison, nous tenons à accorder la réalisation du film à Musidora seule, probablement conseillée par Daniau-Johnston qui avait plus d'expérience dans l'industrie cinématographique et avec qui elle tient absolument à travailler pour la réalisation de son film suivant<sup>455</sup>. Ce film montre un style cinématographique très intuitif ainsi qu'une maîtrise du tournage en extérieur frappante. Hérité de son maître Feuillade, le tournage en plein air est aussi l'occasion pour Musidora de mettre en scène cette Espagne qui la fascine et qui imprègne toutes ses ambitions créatrices. Le film est présenté à Madrid le 18 juillet 1922<sup>456</sup>, et par la suite il apparaît intégrant son spectacle théâtral madrilène « El día de Musidora »<sup>457</sup>. En France le film est présenté en juillet 1922, sortant ensuite en salles le 6 octobre 1922<sup>458</sup>

Preuve de l'inspiration féconde que Musidora rencontre en Espagne, Francis Lacassin évoque un projet frustré courant 1922 intitulé *La Gitane*. Elle semble également avoir songé à l'adaptation de *Militona*<sup>459</sup>. En effet, dans ses lettres, nous ressentons une ambition créatrice chez la cinéaste qui la fait constamment rêver à de nouveaux projets, notamment motivée par l'idée de se déplacer en Espagne et de rejoindre son amoureux. C'est dans ce sens qu'elle conçoit son dernier film espagnol, *La Tierra de los toros*, en 1924.

Le point culminant de l'amour pour l'Espagne et pour Cañero se cristallise avec *La Tierra de los toros*, dont la réalisation s'étale entre 1923 et 1924<sup>460</sup>. Ce film, conçu dans un format hybride entre le cinéma et le théâtre, était pensé pour être projeté en présence de l'artiste dans le théâtre, car elle apparaissait à un moment du métrage en créant une interaction avec la diégèse filmique très intéressante pour la période<sup>461</sup>. Dans cette étude, nous allons nous intéresser à la partie cinématographique du projet, en nous basant sur la copie du film tel qu'il fut adapté pour sa projection en l'absence de l'artiste, conservé en 35 mm dans les archives Français du Film du CNC (restauration de 1995). Le film, tourné à plusieurs reprises pendant l'année 1923 et début de 1924

---

<sup>454</sup> Lettre du 2 février 1923 (Archives famille de Musidora).

<sup>455</sup> Lettre du 17 septembre 1923 (Archives famille de Musidora).

<sup>456</sup> *La Acción*, 18 juillet 1922.

<sup>457</sup> À partir d'une tournée débutant à Valence le 14 septembre 1922, le spectacle de Musidora consiste en effet en la projection d'un de ses films, soit *Pour Don Carlos* (nommé aussi *La Capitana Alegria* en Espagne), soit *Sol y sombra*, suivi de chansons et sketches interprétés par l'artiste.

<sup>458</sup> *Comoedia*, 6 octobre 1922.

<sup>459</sup> *Comoedia*, 29 novembre 1921, p.3.

<sup>460</sup> Marién GOMEZ RODRIGUEZ, *op.cit.*, pp. 80.

<sup>461</sup> Pour une étude approfondie de la genèse de ce film consulter Marién GÓMEZ RODRIGUEZ, *La Tierra de los toros (Musidora, 1924)*, Cahiers de Musidora n°3, Les Amis de Musidora, 2019, pp. 75-89.



narre l'histoire de Musidora qui se rend en Espagne afin de tourner un film dans le pays<sup>462</sup>. Dans un intéressant exercice métafilmique, elle met en scène sa propre démarche, et l'utilise comme excuse pour tourner un film d'amour avec son compagnon Antonio Cañero. Le film, tourné dans le désert Andalou, à Cordoue, se rapproche du film d'aventures et permet à Musidora de montrer sa chère Espagne en compagnie de son cher Antonio Cañero.

Malheureusement, l'originalité de cette nature hybride entre cinéma et théâtre supposera aussi sa limitation principale : la diffusion est évidemment très compliquée. On a la certitude qu'il a été programmé pendant une semaine au Teatro Comedia de Madrid du 1<sup>er</sup> au 9 février 1924 (de façon discontinue), puis les occasions de projection se font rares et très ponctuelles. Pour la France, malgré les expectatives évoquées dans les pages de *Cinéma*, *Mon ciné* et d'autres journaux de l'époque, nous repérons une projection le 3 juin à Paris, mais pas d'autres présentations. Selon Patrick Cazals, il aurait été montré à Pau, mais nous n'avons pas la certitude que cette projection ait eu lieu.

Ce que nous tenons à mettre en avant est la relation proche que Musidora entretient avec l'Espagne. *Sol y Sombra* s'avère profondément marqué par la tradition littéraire dramatique espagnole, ainsi que par le genre taurin, et *La Tierra de los toros* est un exercice libre et original du point de vue cinématographique, par ce format hybride et par la mise en scène de son propre personnage à l'écran. Les deux exemples font preuve d'une expérience cinématographique en Espagne fondée, surtout, sur une expérience vitale. Les films de Musidora sont des films d'amour envers l'Espagne.

Cet amour transformé en passion créatrice fait que les approches cinématographiques de Musidora deviennent spontanées et très libres, dégageant un regard aussi naïf que puissant sur le pays. Une approche qui est, à notre avis, méconnue par l'histoire du cinéma, et qui s'intègre dans les recherches esthétiques ayant lieu au cours de la période.

#### **d) Germaine Dulac : une relation hasardeuse devenue inspiration féconde**

Au-delà du fait d'être la réalisatrice de *La Fête espagnole*, nous n'avons pas réussi à trouver des liens particuliers entre Germaine Dulac et l'Espagne. Pas plus que des traces qui puissent témoigner d'une connaissance spécifique de la culture espagnole. Le scénario de *La Fête espagnole* lui aurait été confié par Louis Delluc, qu'elle connaissait par le biais d'Ève Francis. C'est en restant

---

<sup>462</sup> Synopsis détaillée en Annexe 17 : « Liste des Films Français à sujet espagnol réalisés entre 1919 et 1930 ».

très fidèle au scénario, esthétiquement très abouti, déjà dans son écriture, que Germaine Dulac réalise un film jugé moderne par la presse de l'époque, en raison de la mise en scène de l'atmosphère espagnole (sauf pour ceux qui connaissaient davantage le scénario de Louis Delluc).

En 1919, Germaine Dulac bénéficie du respect du milieu cinématographique. Elle intègre le cercle de Delluc, L'Herbier et compagnie, par le biais d'Ève Francis, mais aussi par sa participation aux rendez-vous cinématographiques décisifs comme le C.A.S.A ou le Salon d'Automne. Elle milite activement pour la légitimation artistique de l'art cinématographique et s'engage dans la pédagogie du cinéma, à travers des conférences qui permettent d'éduquer le regard du spectateur. L'approche cinématographique de Germaine Dulac se radicalise dans la deuxième moitié des années vingt. Elle se rapproche des avant-gardes et, dans la recherche d'une expression cinématographique purement visuelle, et détachée de tous les arts narratifs qui l'ont déterminé auparavant, se tourne vers des voies plus abstraites et avant-gardistes. Sur cette voie, elle devient l'une des représentantes du surréalisme cinématographique qu'elle inaugure avec le film *La coquille et le clergyman* en 1927.

Bien que nous ne trouvions pas d'attachement manifeste ni pour l'Espagne, ni pour l'hispanisme, dans ses écrits ou témoignages, et bien que sa participation à *La Fête espagnole* relève plus de l'amitié que d'un vrai engagement personnel avec le sujet convoqué, Dulac croise encore l'Espagne de façon hasardeuse au sein de sa carrière, sous la forme d'une commande. Or, comme pour la première occasion, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une commande que le résultat s'avère moins intéressant et moins valable esthétiquement.

Déjà placée dans cette approche plus radicale de l'art cinématographique, Dulac défend l'idée d'un modèle de création visuelle inspirée de la musique afin de trouver ses propres logiques expressives. Le montage d'images, ses cadences, ses rythmes et les compositions proposées doivent fonder ce qu'elle appelle des « symphonies visuelles »<sup>463</sup> qui cherchent une expression unique et exclusivement visuelle. Nous y reviendrons plus loin, mais nous tenions à avancer le postulat filmique de Dulac, car c'est dans cette démarche créative qu'en 1930, elle reçoit la commande de musicaliser cinématographiquement des danses espagnoles. C'est la chercheuse Tami Williams qui indique cette commande de six « disques illustrés » de la part de la société de production ISIS Films<sup>464</sup>. Il s'agissait de court-métrages postsynchronisés qui cherchaient à proposer un catalogue

---

<sup>463</sup> Germaine DULAC, « Les esthétiques, les entraves, la Cinégraphie intégrale » in *L'Art Cinématographique*, tome II (1927), repris dans Germaine DULAC, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 102.

<sup>464</sup> Tami WILLIAMS, *Germaine Dulac, à cinéma of sensations*, USA, University of Illinois Press, 2014, p. 164.

de musiques classiques et populaires illustrées<sup>465</sup>. Cette demande est à l'origine du court-métrage qu'elle réalise autour des *Danses espagnoles* avec la danseuse Carmencita Garcia. Ce court-métrage atypique dans notre corpus, que nous aurons l'occasion d'analyser en détail, propose deux danses filmées, une intitulée « I. Cordoba d'Albéniz » et une deuxième sous le titre « II. Sevillanas ». Ces deux pièces, non narratives et fondées sur la logique de ces « disques illustrés » proposent une vision musicalisée de la danse et de la musique espagnole : un des exemples les plus intéressants de l'imaginaire espagnol commandant l'énonciation cinématographique.

Le fonds Dulac conservé dans les archives de la Cinémathèque française nous découvre un deuxième élément rattaché à Germaine Dulac et à l'imaginaire espagnol. Il s'agit d'un document intitulé « Espagnolade d'exportation »<sup>466</sup> qui, bien qu'il soit noté comme étant un « projet de film » dans le fonds Dulac, indique également « Scénario de Lilian Constantini<sup>467</sup> ». Or, c'est notamment la forme de ce scénario qui provoque le plus notre curiosité. Il s'agit d'un poème visuel fondé sur le stéréotype espagnol. Ainsi, si pour les *Danses espagnoles*, les danses, le rythme et la musique espagnole stimulent l'expression de la danse à l'image, dans cet élément, le stéréotype espagnol stimule sa mise en page et la composition poétique. Toutefois, le manque d'éléments contextuels en font un objet difficile à analyser, bien qu'il soit nécessaire de le signaler dans notre étude.

À travers les mots, les motifs et les formes, comme dans les symphonies visuelles de Dulac, se fondent les uns dans les autres, et s'invitent les uns les autres ; le tout tournant autour de l'image la plus typique et des motifs les plus stéréotypés de l'imaginaire espagnol. Danseuses, bandits, cigarières, châles, muletiers et guitares se fondent et se confondent pour composer cette « Espagnolade d'exportation ». La puissance visuelle de la mise en page du document, ainsi que des images qu'il évoque, nous permet de l'intégrer dans les approches cinématographiques prônés par Dulac. Même si l'auteur du document paraît être Lilian Constantini, l'imaginaire évoqué et la forme visuelle qu'il dessine dans notre esprit, l'attachent au style très personnel de Dulac, proche de ce que nous pouvons voir dans les *Danses espagnoles* (1930).

Enfin, nous trouvons encore une dernière implication de Germaine Dulac dans un projet approchant l'imaginaire espagnol. Elle est indiquée comme supervisant le premier film<sup>468</sup> réalisé par

---

<sup>465</sup> Comme l'indique Tami Williams, parmi ces films il y avait : *Autrefois . . . aujourd'hui, Celles qui s'en font, Ceux qui ne s'en font pas, Danses espagnoles, Jour de fête, and Un Peu de Rêve sur le Faubourg* (Tami Williams, op.cit., p. 2016)

<sup>466</sup> DULAC102-B10 : Espagnolade d'exportation. Consulter la reproduction jointe en Annexe 16.

<sup>467</sup> Actrice française intervenant dans *Thèmes et variations* de Germaine Dulac en 1930 (Tami WILLIAMS, op. cit., p. 153)

<sup>468</sup> Selon les films associés à Jacquélux en tant que réalisateur dans le catalogue en ligne de Cineressources il est le premier de trois films. Il réalise également *Mon chapeau* (1933) et *Pierrot mon ami* (1934).

Jaquelux<sup>469</sup> intitulé *El Picador* (1932) ; un film fondé sur un drame en Espagne invoquant la *corrida*, la fête et Séville. Un film où nous avons du mal à reconnaître l’empreinte de Germaine Dulac, mais qui semblerait avoir croisé, encore une fois, l’imaginaire espagnol dans la trajectoire de la cinéaste.

### 2.3.2 Les adaptations littéraires

Les liens ou attractions personnels de certains cinéastes avec l’Espagne s’avèrent spécialement stimulants pour notre recherche, notamment pour comprendre l’exercice créatif qu’ils mèneront en l’affrontant. Les évocations deviennent fécondes grâce à la passion personnelle éveillée chez certains cinéastes. Nous sentons le lien spécial qui se crée avec l’imaginaire et avec le pays, normalement à travers une inventivité à l’écoute du pays qu’ils adorent. Souvent, le fait de travailler en Espagne ou en évoquant l’imaginaire espagnol devient une sorte de jeu de création. Chez quelques-uns comme Musidora, ceci donne des nouveaux formats et des approches spontanées du réel par la caméra ; chez d’autres, comme L’Herbier, ceci offrira des approches esthétiques proches de la poésie qui fournit des expériences plus personnelles et originales.

À côté de ces exemples passionnels, l’imaginaire espagnol s’avère également stimulant pour les cinéastes qui, moins manifestement attachés à la culture et au pays espagnol, s’en approchent ponctuellement pour réaliser un projet dans leurs carrières cinématographiques. Curieusement, dans le corpus étudié, ces cas correspondent, dans leur totalité, à des films fondés sur des adaptations littéraires. Les cinéastes ne créent pas une histoire évoquée par l’imaginaire espagnol ou l’Espagne elle-même, mais se laissent guider par une œuvre précédente.

Nous devons signaler que l’adaptation est une pratique courante au sein de la production cinématographique française, et elle devient même très fréquente dans la deuxième moitié des années vingt. Bien que dans une recherche esthétique « purement visuelle » de l’art cinématographique, l’adaptation ait pu être dévaluée par son rattachement à la littérature (et notamment par la tendance au feuilleton populaire à succès depuis les années dix), certains cinéastes la sollicitent fréquemment pour leurs films sans pour autant perdre leurs ambitions esthétiques.

---

<sup>469</sup> Jaquelux est un décorateur français qui a précédemment travaillé avec Marcel L’Herbier (*Le mystère de la chambre noire*, 1930), Léonce Perret (*La femme nue*, 1926 ; *La possession*, 1928 ; *Arthur*, 1928), André Hugon (*La réponse du destin*, 1924 ; *Yasmina*, 1926 ; *La vestale du Gange*, 1927 ; , ou Léon Mathot (*L’apassionata*, 1928 ; *Le refuge*, 1930), René Hervil (*Minuit, place Pigalle*, 1927), Carmine Gallone (*Celle qui domine*, 1927), Max de Rieux (*La grande amie*, 1926), Henry Roussel (*La valse de l’adieu*, 1927), Roger Lion (*La venenosa*, 1928), Jean Durand (*Palaces*, 1927) ou Alexandre Ryder (*Un soir au front*, 1931).

Jacques Feyder, cinéaste décisif des années vingt - dont les adaptations telles que *L'Atlantide* (1921) tirée d'un roman de Pierre Benoît ou *Craiqueville* (1922) tiré de la nouvelle d'Anatole France, montrent que l'adaptation n'est pas en conflit avec la recherche esthétique - exprime très clairement sa position face au recours à l'adaptation littéraire par le cinéma :

De même que toute tradition littéraire altère inévitablement plus ou moins le sens du langage original, la transposition visuelle déforme plus ou moins l'œuvre primitive. Cette déformation se mesure à l'inverse de l'adresse, de l'ingéniosité, de la virtuosité du cinéaste, qui doit être animé de la volonté de repenser œuvre sur un plan différent, au besoin de la récréer totalement (...). L'écran, qui réclame des images et non des mots, peut exiger une refonte totale du sujet.<sup>470</sup>

Il s'agit d'une « transposition » en images du roman original. Une démarche que, précisément, Feyder maîtrise pour mettre en place l'ambitieuse mission de porter à l'écran l'ouvrage fondateur du stéréotype espagnol : *Carmen* de Prosper Mérimée.

Le cinéaste belge Jacques Feyder précise, dans des entretiens de la période, que *Carmen* est une commande de la Société Albatros, fait qui doit être pris en compte pour comprendre sa mise en scène. La société Albatros créée par Alexandre Kamenka en 1922 est l'une des sociétés décisives de la période par l'ambition de ses projets artistiques<sup>471</sup>. Elle prend la suite de la société Ermolieff (fondée par Joseph Ermolieff et Alexandre Kamenka en 1920) et privilégie le travail des émigrés russes installés en France tels qu'Alexandre Volkoff, Ivan Mosjoukine ou Viktor Tourjansky parmi d'autres. Elle s'affirme comme une société décisive par l'impulsion qu'elle donne à l'industrie cinématographique française en permettant aux grands metteurs en scène de la période de mener à terme des projets ambitieux. Ils encouragent une production de qualité, parfois en approchant des cinéastes à tendance avant-gardiste ou, du moins, esthétiquement ambitieux. Albatros produit, parmi d'autres, *Le Lion des Mogols* de Jean Epstein (1924) ou *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier (1924), *Gribiche* de Jacques Feyder (1925) ou *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair (1927).

À la recherche du succès assuré, Alexandre Kamenka décide, en 1926, de produire *Carmen* avec Raquel Meller, la vedette espagnole du moment en France<sup>472</sup>, et la seule option possible pour incarner ce rôle.

---

<sup>470</sup> François DE LA BRETEQUE, "Carmen", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49 été 1988, pp. 15.

<sup>471</sup> Voir l'ouvrage de François ALBERA, *Albatros, des russes à Paris, 1919-1929*, Paris, Cinémathèque Française, 1995.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 148.

Vous comprenez, [me disait Feyder qui me racontait la scène] on ne m'a pas demandé de faire un film sur Carmen, avec Raquel Meller, mais bien de faire avec Raquel Meller quelque chose sur Carmen. Vous saisissez la nuance ?<sup>473</sup>.

Feyder est à ce moment un cinéaste en pleine reconnaissance artistique en France à qui ses films précédents comme *L'Atlantide* (1921), *Visages d'enfants* (1923) ou *Gribiche* (1925) ont accordé un succès populaire attesté par la presse de la période qui suit ses projets avec enthousiasme. L'union de Raquel Meller et de Jacques Feyder assure l'ambition du projet auquel Alexandre Kamenka accorde de grands moyens.

Le tournage se déroule en Espagne entre début décembre 1925<sup>474</sup> et fin janvier 1926<sup>475</sup>. Plusieurs problèmes météorologiques et d'autres malheurs pour la troupe Albatros prolongent le tournage plus que prévu<sup>476</sup>. Ensuite, le tournage continue entre les Studios de Joinville<sup>477</sup>, quelques extérieurs manquants à Nice<sup>478</sup>, et enfin, dans les studios de Montreuil<sup>479</sup> et s'étalant jusqu'à début juillet 1926. Au sein des studios, des rues entières sont reconstruites (dessinées par le décorateur Lazare Mersoon), ainsi que des décors gigantesques reproduisant la Séville du XIX<sup>e</sup> siècle et allant jusqu'au détail pour réussir la rigueur historique et l'authenticité à laquelle Jacques Feyder songe pour le film.

En effet, l'ambition d'Albatros rencontre un cinéaste méticuleux et rigoureux. Il voudra insérer la diégèse dans la vraie Espagne de 1830. Pour ce faire, par exemple, il reproduit une *corrida* telle qu'elle était à l'époque, à cheval (à la différence de la *corrida* à pied qui était la plus habituelle dans le XX<sup>e</sup> siècle). La rigueur historique est un des atouts principaux du film, au-delà des grandes scènes tournées sur place qui s'imprègnent d'un réalisme inouï pour ce mythe, qui n'avait pas bénéficié d'une telle authenticité dans les représentations précédentes. Les équipes de tournage, comme nous le verrons, sont généreuses afin d'accomplir cette initiative. Feyder compte avec trois assistants de réalisation : Marcel Silver, Charles Barrois et Charles Spaak. Les photographies de tournage<sup>480</sup> nous permettent de voir des mises en scènes sophistiquées et un déploiement technique

---

<sup>473</sup> Georges CHAPEROT, « Souvenirs sur Jacques Feyder », dans *La revue du cinéma*, n°12, 1<sup>er</sup> juillet 1930, repris dans Jean A. GILI et Michel MARIE, *Jacques Feyder*, 1895, Revue de la AFRHC, numéro Hors Série, octobre 1998, p. 18.

<sup>474</sup> *Paris-soir*, 4 décembre 1925.

<sup>475</sup> *La Presse*, 31 janvier, 1926.

<sup>476</sup> *Paris-Midi*, 2 janvier 1926.

<sup>477</sup> *Comoedia*, 13 février 1926 et 12 mars 1926.

<sup>478</sup> *Comoedia*, 7 mai 1926 et 28 mai 1926.

<sup>479</sup> *Figaro*, 3 juin 1926.

<sup>480</sup> Photographies de tournage disponibles à l'Iconothèque de la Cinémathèque française (PO0014094 : Carmen, (1926) Photographies de tournage ; CLA/0543/004 : Carmen, (1926) Photographies de tournage).

important (du moins par rapport aux réalisations que nous sommes en train d'analyser en Espagne) avec cinq appareils d'enregistrement pour quelques scènes.<sup>481</sup>

Bien que la réalisation de ce film soit une commande, nous tenons à souligner un engagement personnel de Feyder avec l'adaptation, qui fait sans doute partie de sa rigueur artistique et historique. Feyder montre une connaissance profonde de la genèse de l'œuvre, et même d'autres références hispaniques<sup>482</sup>. D'un côté, Feyder connaît bien l'ouvrage fondateur et l'adaptation ultérieure pour l'opéra, ce qui lui fait, consciemment, adapter davantage l'œuvre de Mérimée, qu'il trouve dramatiquement plus intéressante. Il considère que ce n'est que le réalisme de Mérimée qui lui permettra de montrer la *Carmen* « brutal[e], vivant[e], coloré[e], terre à terre »<sup>483</sup> qu'il envisage pour sa version cinématographique du mythe. Une vision qui permettra de renouveler le mythe de Carmen à travers le regard cinématographique de 1926. La presse se montre enthousiaste devant la représentation offerte<sup>484</sup>, et devant l'authenticité imprimée par Feyder à l'Espagne du mythe<sup>485</sup>, même si l'interprétation de Raquel Meller diffère de ce qui était attendu de la cigarière espagnole<sup>486</sup>.<sup>487</sup>

Jacques de Baroncelli prône également, à travers sa carrière cinématographique et ses témoignages, les possibilités esthétiques pour renouveler l'art cinématographique de l'adaptation cinématographique.

Pour un auteur de films, il n'y a, selon nous qu'une façon d'envisager un sujet, qu'il soit inspiré par une pièce, par un roman ou par un scénario inédit. En chacun d'eux il y a une matière cinématographique – ou il n'y en a pas. Le metteur en scène est le seul juge.

---

<sup>481</sup> Une preuve de l'ambition créative d'Albatros est également un deuxième court-métrage tourné en même temps que *Carmen*, à Séville, avec Raquel Meller et Louis Lerch (l'acteur de Don José dans *Carmen*). Probablement pour profiter de l'engagement des deux acteurs, et de la présence sur place de Marcel Silver, assistant de Feyder, la société entreprend la réalisation de *Nocturna*, réalisé par Silver en 1926. Le film a été tourné dans l'Hôtel où loge l'équipe de tournage, et devient une pièce étrange d'une femme qui attend son amoureux parti à la guerre du Rif. Une démarche pour rentabiliser le tournage qui montre l'ambition créative de Kamenka.

<sup>482</sup> Ainsi le montre-t-il lors de l'entretien réalisé avec Georges Chaperot dans « Comment j'ai tourné "Carmen" », *Ciné-miroir*, 15 octobre 1926, p. 307

<sup>483</sup> Jacques Feyder interviewé par Georges Chaperot dans « Comment j'ai tourné "Carmen" », *Ciné-miroir*, 15 octobre 1926, p. 307

<sup>484</sup> Voir Georges CHAPEROT, « L'œuvre classique de Jacques Feyder », *Cinéma-gazette*, n°9, septembre 1931

<sup>485</sup> *Paris-Midi*, 13 novembre 1926

<sup>486</sup> « Son insuffisance de réactions à certains moments – par exemple lorsqu'elle se retrouve soudain en présence de Don José parmi les contrebandiers est peu explicable, surtout pour une Espagnole de son tempérament » (Gaston THIERRY, « Carmen », *Paris-midi*, 12 novembre 1926)

<sup>487</sup> Les anecdotes des désaccords entre Raquel Meller et Jacques Feyder quant à la conception du personnage sont nombreuses et peuplent les entretiens et les articles à la sortie du film. Par exemple, est devenu célèbre et très reprise dans la presse de l'époque afin de caractériser la forte personnalité de Meller, son refus de jouer une scène comportant un baiser qu'elle jugeait inopportun. Feyder aurait alors essayé de la faire entrer en raison : « Il est impossible de changer la scène, elle doit rester ainsi car c'est ainsi que Mérimée l'a voulue ». À quoi l'actrice espagnole aurait répondu : « Eh bien faites venir Mérimée, je m'expliquerai avec lui, et il fera le changement... » (*Paris-Midi*, 26 août 1926)

Son choix arrêté, il est dans l'obligation absolue – travaillant pour le cinéma – de traiter son sujet *cinématographiquement*.

Le mot "adapter" est faux. Le compositeur de musique n'adapte pas le livret sur lequel il a écrit sa partition. Dans un roman, une pièce de théâtre, le metteur en scène "prend" une idée, puis il écrit son film avec des images. Le style seul constitue une œuvre. Donnez à dix metteurs en scène le même scénario, inspiré du même roman, aucun des dix films ne se rassemblera.<sup>488</sup>

Comme le signale De la Bretèque, l'une des réussites de Baroncelli est sa capacité à retravailler l'adaptation littéraire, à la « retremper dans le courant de l'actualité »<sup>489</sup>. La faire présente, tout en la rapprochant « du commun des mortels »<sup>490</sup>. C'est par cette opération que le réalisateur met en scène l'une des adaptations les plus intéressantes de notre corpus, *La Femme et le pantin* (1929), d'après le roman de Pierre Louÿs de 1898<sup>491</sup>. L'histoire porte sur la relation perverse et retorse entre Don Mateo et Concha. L'Andalouse (Conchita Montenegro), consciente de son effet sur les hommes, fait vivre un enfer psychologique à Don Mateo (Raymond Destac) dont la jalousie animale monte à mesure que la perversité de Conchita devient de plus en plus cruelle. L'ouvrage original s'avère déjà assez moderne par la puissance féminine qu'il accorde au personnage protagoniste. Une vingtaine d'années plus tard, Baroncelli reprend cette œuvre, la rendant également moderne dans sa version cinématographique, placée dans l'Andalousie des années vingt. Une modernité manifestée, comme nous le verrons, autant par l'esthétique déployée que par son renouvellement au prisme du regard moderne de la société de la fin des années vingt.

Nous ne trouvons, actuellement, aucune référence qui nous permette d'analyser le rapport de Jacques de Baroncelli avec l'Espagne ou avec son imaginaire. Seules quelques nouvelles dans la presse nous permettent de comprendre des détails de la production, mais aucune référence ne transparaît autour de la relation entre Baroncelli et l'Espagne ou l'imaginaire espagnol<sup>492</sup>.

---

<sup>488</sup> Jacques de BARONCELLI, « Adaptations », *Le Journal*, n° 11.898, 15 mai 1925, repris dans *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (Textes réunis et présentés par Bernard Bastide), Perpignan, Institut Jean vigo, 1996, p. 135.

<sup>489</sup> François Amy DE LA BRETEQUE, postface de *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (Textes réunis et présentés par Bernard Bastide), Perpignan, Institut Jean vigo, 1996, p. 228.

<sup>490</sup> *Ibid.*

<sup>491</sup> Celle de Baroncelli n'est pas la première adaptation cinématographique de *La Femme et le pantin*. Nous trouvons une adaptation américaine réalisée par Reginald Barker en 1921 par les Films Erka et interprétée par Geraldine Farrar (*Cinéma magazine*, n° 41, 28 octobre 1921). Un film dont Louis Delluc dit qu'il ne donne pas « la vie qu'on espérait à ce conte filmé » (*Louis DELLUC, Paris-Midi*, 10 janvier 1922).

<sup>492</sup> Un lien pourrait néanmoins être tissé par le biais du caractère latin qui est relevé par Juan Arroy dans « Jacques de Baroncelli », [Coupure de presse non identifié conservé dans le Fonds d'archives de la BNF, « Jacques de Baroncelli », 4-COL-48(63)]. Arroy décrit Baroncelli comme étant « le plus sûrement et traditionnellement latin (...) par la luminosité et la chaleur qui imprègnent toutes ses images » mais surtout par le « drame simple avec un commencement et une fin (*sic*), opposant des personnages vrais, animés de sentiments directs, souvent primitifs, toujours humains, en



À la différence d'autres productions, peu de détails et d'anecdotes transparaissent autour de la conception du scénario. La presse indique que la Argentina aurait été d'abord envisagée pour le rôle de Concha. Or, Baroncelli découvre finalement la jeune danseuse Conchita Montenegro qui est, sans doute, l'une des réussites majeures du film. L'assistant de Baroncelli est Charles Barrois qui fut assistant de Feyder auparavant<sup>493</sup>, et les décors ont été réalisés par Robert Gys.

Placé entre Séville et Cadix, le film est presque entièrement tourné au sein des Studios des Cinéromans à Joinville, puis les extérieurs sont tournés pendant quelques jours à Séville et à Cadix. La réalisation commence le 15 novembre 1928 à Joinville et la troupe part en Espagne autour du 22 décembre 1928<sup>494</sup>. En Espagne, Baroncelli cherche « les lieux même qu'à décrits Pierre Louÿs »<sup>495</sup>. De même, selon la presse de l'époque, il aurait envisagé de tourner les vues en plein air en Espagne en couleurs, grâce au procédé Keller-Dorian<sup>496</sup> ; un système que Baroncelli considère à ce moment comme « tout à fait à point »<sup>497</sup>. Ceci aurait été un renouvellement majeur de l'image de l'Espagne. Or, l'exploitation du film, sorti le 10 avril 1929, a été uniquement faite en noir et blanc.

Malgré le manque de sources relatives à l'attachement de Baroncelli à l'imaginaire espagnol, ce film propose, comme nous le verrons, un des exemples paradigmatiques du renouvellement de l'esthétique cinématographique stimulé par l'imaginaire espagnol et ses rythmes. Un exemple de comment l'adaptation littéraire n'est pas en conflit avec l'émergence de formes et thématiques liées à la modernité esthétique du moment.

Un fait que nous retrouvons également dans l'adaptation de *Le Criminel*, réalisée par Alexander Ryder en 1926 à partir d'un ouvrage d'Albert Corthis. Nous trouvons très peu de sources permettant de donner d'informations sur ce film de 1926, ou sur son réalisateur, Alexander Ryder. Selon le catalogue offert par le site de la Cinémathèque française, *Cinèresources*, Ryder aurait tourné une vingtaine de films dont quatre (*Le Piège d'amour*, 1920 ; *Le Double*, 1921 ; *Rose de Nice* avec Maurice Chaillot, 1921 ; *Comment j'ai tué mon enfant*, 1925 ; *La Femme aux yeux fermés*, 1925) avant de

---

des conflits vraisemblables ». Des caractéristiques humaines que, en effet, nous identifierons chez les personnages de sa version de *La Femme et le pantin* (1929).

<sup>493</sup> *Comoedia*, 26 décembre 1928.

<sup>494</sup> *Comoedia*, 23 décembre 1928.

<sup>495</sup> Georges FRANVAL, *L'ami du peuple du soir*, 29 novembre 1928.

<sup>496</sup> Voir François EDE, « Un épisode de l'histoire de la couleur au cinéma : le procédé Keller-Dorian et les films lenticulaires », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4787> ; DOI : 10.4000/1895.4787

<sup>497</sup> *Ibid.*

réaliser *Le Criminel*. Ce film produit par Majestic Films, débute son tournage en mai 1926<sup>498</sup> dans les studios parisiens. Une partie du tournage a lieu en Espagne, à des dates imprécises d'après les sources disponibles, mais au courant de l'été 1926<sup>499</sup>. Les décors sont confiés au peintre madrilène Manuel Fontanals, à qui l'on doit l'image se réclamant du *costumbrismo* (esthétique régionale et très traditionnelle andalouse) dans laquelle baigne la totalité du film. Or le réalisateur et son opérateur, Géo Blanc, ainsi que leur directeur artistique, Jean Rosen, réussissent à mettre en place quelques séquences intéressantes et esthétiquement innovantes qui nous font inclure le film dans notre corpus. Peu connue, la copie actuelle du film appartient aux fonds filmiques de la Cinémathèque française et a été restaurée en 1999.

Le film est construit sur l'idée du drame passionnel espagnol. Don Joaquin (André Nox), veut se venger d'Isabel (Madeleine Barjac) qui, jadis, refusa de l'épouser et partit avec un autre. Après avoir poussé le mari au suicide, Don Joaquin revient au village, des années plus tard, décidé à ruiner la vie du fils d'Isabel, Joselito (San Juana). Or, l'histoire devient encore plus farfelue lorsque Joselito tombe amoureux de Mercedes (Teresa Boronat), la nièce d'Isabel. Don Joaquin étant décidé à gâcher la vie de Joselito en le poussant au délit, et à la prison, Isabel, mère-courage sacrificielle, tue Joaquin de ses propres mains. Le vilain meurt, non sans se rendre compte, quelques instants avant de rendre l'âme, de la méchanceté qui l'a aveuglé pendant toute sa vie et dont il trouvera la rédemption peu avant sa mort. Un drame intense et fondé sur l'intensité des passions qui ne pourrait trouver de meilleur emplacement que l'Espagne.

Le film est présenté le 9 novembre 1926, peu après *Carmen* qui, selon les journaux et la presse spécialisée de la période, absorbe toute l'attention. Il passe ainsi inaperçu, comme il l'est resté jusqu'à présent.

Roman Gubern signale que Benito Perojo<sup>500</sup>, dans le sillage de Segundo de Chomon et de Luis Buñuel, se rend à Paris en fuyant le régionalisme du cinéma espagnol. La volonté de forger une carrière plus libre et ambitieuse le mène à rejoindre, dès 1917, Paris, pour apprendre la technique cinématographique au sein d'une industrie manifestement plus avancée qu'en Espagne. Il s'installe dans la capitale française en pleine révolution de *Forfaiture* (1916) et vivra de près l'envol

---

<sup>498</sup> *La rampe*, 1er mai 1926. *Paris-soir* annonce le début le 9 mai 1926. Cette date est contredite par une nouvelle parue dans *Paris-Midi* qui annonce le début du tournage le 11 juillet 1926. *Paris-Midi*, également, indique le tournage qui se poursuit en studio le 20 septembre 1926 et qui serait terminé le 27 septembre 1926. Le mélange de dates pourrait indiquer un tournage réalisé de façon intermittente pendant la période allant de mai à septembre 1926.

<sup>499</sup> *Paris-soir* du 26 août 1926 indique le « retour d'Espagne » d'Alexander Ryder.

<sup>500</sup> Pour tout ce qui concerne l'œuvre, la vie et la carrière cinématographique de Benito Perojo, nous conseillons l'ouvrage de référence de Roman GUBERN, *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994. Nous tirons nos informations de ses recherches.

de la nouvelle cinématographie d'après-guerre. Il s'introduit lentement dans le milieu en commençant par la figuration et l'interprétation tout en gravissant les échelons jusqu'à devenir assistant de production et de réalisation. La première collaboration officielle attribuée à Perojo au sein de l'industrie française est *La Malchanceuse (La sin ventura)* de 1923 réalisé par Donatien et coproduite par les Films Donatien et Benito Perojo à titre personnel. Ce film, bien qu'il intègre une partie de son tournage en Espagne, évite les clichés espagnols, ce qui l'éloigne de l'imaginaire popularisé en France. Le bon résultat obtenu encourage Perojo à fonder sa propre société de production, les Films Benavente. L'essentiel de la production de cette société (siégeant dans la capitale) se développe à Paris en raison de la supériorité technique et de la liberté de création qu'elle y rencontre. Avec cette société il tournera *Pour toute la vie* (1924), *Plus loin que la mort* (1924) et *Boy* (1924). En dehors de cette société, Perojo réalise également *La Comtesse Marie* (1927) pour la Société Albatros en 1928 et, enfin, *La Bodega*, en 1930, le film du cinéaste qui retient notre attention pour l'analyse des propositions esthétiques qu'il intègre.

Le film *La Bodega*, réalisé par le réalisateur espagnol et tourné entre Séville<sup>501</sup> et les Studios de Billancourt en octobre 1929<sup>502</sup>, est l'adaptation de l'ouvrage homonyme de Vicente Blasco Ibañez datant de 1905. Il s'agit d'un drame rural espagnol, qui intègre toutes les caractéristiques du genre : triangle amoureux, affrontements de classes, personnages antagonistes, drame et mort finale par vengeance. Placée dans une *finca* de l'Andalousie, le film porte sur l'histoire de Maria Luz, son père Fermin et son amoureux Rafaël qui travaillent dans les vignes de Don Joaquin, un jeune Dandy qui, dans ses coutumes modernes, aime seulement faire la fête. Ces deux univers s'opposent dans un drame typiquement espagnol et construit selon les codes du *costumbrismo* andalou. Le drame du film s'accroît par les abus de Don Luis sur ceux qui travaillent dans ses propriétés, dont l'abus de la jeune Maria Luz, rendue inconsciente par l'alcool, constitue le sommet. Fermin, le père de Maria Luz, en apprenant son déshonneur, tue Don Joaquin et est obligé de fuir en Amérique. Un drame puissant et espagnol qui devient très intense depuis l'optique française projetée en 1930.

Selon la copie disponible à la Filmoteca espagnole, appartenant à leurs fonds depuis 2007, les directeurs artistiques du film sont Louis de Carbonnat et Mario Nalpas (propriétaire des Studios Billancourt). Le film, tourné en version muette, est fondé sur une esthétique *costumbrista*, or, la vision projetée par Perojo est tout à fait renouvelée non seulement par les possibilités techniques des équipes françaises mais aussi par le regard qui en 1930 est manifestement différent.

---

<sup>501</sup> L'équipe de tournage serait partie vers Séville le mois d'octobre de 1929. *Cinémagazine* annonce le départ dans son numéro du 11 octobre (*Cinémagazine*, n° 41, 11 octobre 1929) et le retour dans le numéro du 25 octobre (*Cinémagazine*, n° 43, 25 octobre 1929).

<sup>502</sup> *Cinémagazine*, n°41, 11 octobre 1929 et *Ciné-journal* du 25 octobre 1929.

Dans le cas de Perojo, ce qui pourrait s'avérer différent est l'imaginaire espagnol projeté sur l'Espagne. Or, conscient du fait qu'il est en train de réaliser une production française, il se soumet au goût français. Ainsi, il exploite tout de même les ressorts folkloriques les plus attrayants. Annoncé depuis octobre et novembre 1929 comme un grand « film sonore »<sup>503</sup> (même s'il a été tourné en version muette<sup>504</sup>), le film est présenté le 19 mars 1930<sup>505</sup>. Selon Roman Gubern le film rencontre un grand succès en France<sup>506</sup> notamment porté par la nouveauté sonore des chansons de Conchita Piquer.

Néanmoins, la maîtrise du langage cinématographique de Perojo propose quelques séquences qui tentent de renouveler l'expression dramatique par des procédures visuelles qui nous paraissent exemplaires pour l'approche que nous envisageons.

En somme, nous tenions à mettre en avant les relations particulières des cinéastes avec l'Espagne, afin de mieux comprendre certains choix esthétiques. Au-delà d'un contexte culturel et cinématographique favorable, à notre avis, à une certaine fascination généralisée pour l'Espagne, l'attraction personnelle de chaque cinéaste pour l'Espagne est éloquente par rapport aux projets. L'exposition des projets et des cinéastes individualisés nous permet, dans les parties qui suivent, de faire une analyse croisée afin d'étudier la stimulation créative procurée par l'imaginaire espagnol.

---

<sup>503</sup> *Cinéma*, n° 43, 25 octobre 1929 ; *Hebdo-Film*, 30 novembre 1929.

<sup>504</sup> Roman GUBERN, *op. cit.*, p. 180.

<sup>505</sup> *Cinéma*, n° 5, mai 1930.

<sup>506</sup> Roman GUBERN, *op. cit.*, p. 180-181.

**PARTIE II :**

***DU SANG, DE LA VOLUPTE ET DE LA MORT :***

**UN PAYSAGE THEMATIQUE REpondant AUX  
ENJEUX MODERNES**



« Pour rompre l'atonie, l'Espagne est une grande ressource. Je ne sais pas de pays où la vie ait autant de saveur. Elle réveille l'homme le mieux maté par l'administration moderne. Là, enfin, on entrevoit que la sensibilité humaine n'est pas limitée à ces deux ou trois sensations fortes (l'amour, le duel, la cour d'assises) qui, seules, subsistent dans notre civilisation parisienne. C'est une Afrique : elle met dans l'âme une sorte de fureur aussi prompt qu'un piment dans la bouche »

(Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, 1898)

Terre de plaisirs et de passions violentes, l'Espagne nourrit l'imaginaire qui lui est attaché de sa double essence latine et sarrasine, et de la couleur d'un folklore populaire principalement rattaché à l'Andalousie.

Sa richesse historique, monumentale, culturelle, mais surtout sa légende éternelle faite de passions et de sentiments exacerbés, de brigands, de *toreros* et de gitanes ensorcelantes stimulent la création artistique de l'entre-deux guerres. Elle offre un univers thématique riche ouvrant les portes à l'inventivité. Loin du « Nord » européen, l'Espagne s'avère un territoire fécond pour les cinéastes français de l'« École de 1919 » désireux d'évasion, de rêve, et aspirant à de nouvelles perspectives pour l'Art cinématographique.

Tel que la décrivait Maurice Barrès, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Espagne se présente comme le « piment dans la bouche »<sup>507</sup> pour les créateurs et les spectateurs des années vingt : une grande ressource « pour rompre l'atonie »<sup>508</sup> et réveiller « l'homme le mieux maté par l'administration moderne »<sup>509</sup>. L'esprit romantique retentit ainsi dans l'aspiration première dont les cinéastes modernes investissent l'imaginaire espagnol, comme toute la culture française l'a fait depuis le romantisme :

Ne pouvant pas remonter le temps, ces nostalgiques trouvaient dans l'Espagne primitive, aux émotions non encore émoussées par la "civilisation" ("dans le mauvais sens du mot" dirait Théophile Gautier), une possibilité d'échapper à la léthargie ambiante d'un pays qui, selon Lamartine, "s'ennuyait".<sup>510</sup>

Depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Espagne a été maintes fois décrite comme un pays de passions effrénées et d'émotions intenses et irrationnelles. Ces traits induisent des récits redevables de cette intensité, dont le drame s'avère être le genre dominant.

*Carmen*, aussi bien sa version littéraire qu'opératique, est considérée comme un moment fondateur de l'imaginaire hispanique en France. *Carmen* recueille l'ensemble des clichés espagnols qui s'installent progressivement dans l'imaginaire collectif français. Cet imaginaire se nourrit aussi bien de sources picturales, théâtrales, journalistiques, publicitaires que cinématographiques, mais l'œuvre de Mérimée détermine certainement, du point de vue narratif, tous les récits espagnols créés en France par la suite. Elle apporte le drame et l'intensité sentimentale et les types et paysages principaux qui se retrouveront dans les représentations artistiques de l'Espagne.

L'une de nos hypothèses principales étant que le cinéma des années vingt trouve dans le *chronotope* espagnol des éléments intégrables et inspirateurs de dynamiques de création dans les productions cinématographiques modernes, nous allons dans cette deuxième partie nous concentrer sur le point de vue thématique. Nous avons identifié trois thématiques que les cinéastes mobilisent à travers l'imaginaire espagnol pour mettre en œuvre des films en phase avec les préoccupations artistiques et cinématographiques des années vingt. Des thématiques qui relient, d'après nous, l'imaginaire à des courants et à des préoccupations liées à la modernité artistique et sociale du moment. Au-delà du pittoresque exotique qui encadre tout l'imaginaire espagnol, ce sont notamment l'archaïsme, la fête et le drame qui définissent thématiquement l'Espagne pour les

---

<sup>507</sup> Maurice BARRES, *Dans du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Bartillat, 2018, p. 169.

<sup>508</sup> *Ibid.*

<sup>509</sup> *Ibid.*

<sup>510</sup> Bonnaffoux, Denise, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX-XX)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 55.



cinéastes des années vingt. Ces thèmes permettent de faire émerger d'autres sous-thèmes et intérêts également liés à l'air du temps.

Or, ces thématiques restent connectées à l'imaginaire modulant une approche artistique où retentissent les impressions postromantiques de Maurice Barrès, réunies dans son ouvrage *Du sang, de la volupté et de la mort*<sup>511</sup>. Le *sang* renvoie à la prégnance du passé, très présente en Espagne, qui respire l'archaïsme et le primitivisme propre aux civilisations prémodernes (bien entendu, depuis l'optique d'une projection imaginaire exercée par la France)<sup>512</sup> ; la *volupté* évoque l'exubérance de la fête et la puissance des plaisirs qui enveloppent toujours les projections de l'Espagne ; la *mort* rapproche l'Espagne du drame, genre toujours enraciné aux récits à sujet espagnol.

Dans cette partie nous allons nous plonger dans l'analyse de ces trois axes thématiques qui permettent d'effleurer quelques-unes des tendances artistiques en vogue à l'époque. Nous nous focalisons sur le fait que ces thèmes stimulent les cinéastes à y projeter certaines idées et principes modernes traduits par le biais de l'expression cinématographique. Des idées et notions qu'ils ne pourraient placer ailleurs car elles sont étroitement liées à l'essence espagnole et à ce que le regard français y projette.

---

<sup>511</sup> Maurice BARRES, *op.cit.*, 2018.

<sup>512</sup> Tzvetan Todorov relève également l'importance que Maurice Barrès accorde au passé, ce qui solidifie notre association entre les deux idées. Selon l'historien des idées français, pour Barrès le déterminisme historique est perçu à la fois comme « naturel et culturel »<sup>512</sup> : c'est le *sang* qui coule dans nos veines. (Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.310).



## CHAPITRE 3.

### *Du sang :*

### **L'archaïsme espagnol : l'origine d'une vision cinématographique extrême et excessive de l'Espagne des années vingt**

« Ibéria !... Espagne !... Terre consumée d'ardeur et de fièvre. Terre de soleil et d'horizons éclatants, de passions et de combats, de miracles quelque fois. (...) Entre la maison de danses, frénétique, et le cloître accroché au faite d'un rocher abrupt, toute sa vie est suspendue. (...) Elle est au monde une des contrées qui ont le mieux su conserver les traditions d'un passé riche de gloires, elle exerce une séduction universelle et irrésistible sur les esprits. Rêveurs désabusés, qui de vous, pourtant, ne construit ses châteaux en Espagne !...

Cette séduction, elle la justifie, cette admiration et cet enthousiasme elle les mérite, elle qui est la contrée de tous les enthousiasmes et de tous les fanatismes. Riche de tous les vestiges d'une civilisation magnifique, Grenade et Séville, Cordoue et Tolède, Murcie et Salamanque attestent sa splendeur passée. L'Alhambra et la Cour des Lions, l'Alcazar, le Generalife et la Cathédrale de Ségovie, belles images lointaines qui exaltent le désir de nos imaginations. On ne peut prononcer le mot Espagne sans évoquer le souvenir de don Juan et de Carmen, de don Quichotte et du Cid Campéador, de don Carlos et de la Dolorès de Swinburne. Elle est la « terre des toros », la patrie des toréadors intrépides et des gitanes passionnées. Elle a donné à l'art et à l'admiration du monde des écrivains comme Cervantes et Lope de Vega, Vicente Blasco Ibáñez et Miguel de Unamuno, des peintres comme Ribera, Velasquez et Goya, elle a inspiré Mérimée, Ch. Nodier, Th. Gautier et Pierre Louÿs, Ravel et Gustave Doré. Pour toujours, elle est parée de tous les prestiges. »

(Juan ARROY, « L'Espagne photogénique », *Cinéma* n° 13, 26 mars 1926)

Juan Arroy, dans les lignes de l'article ouvrant ce chapitre, remonte jusqu'à son passé Ibère afin d'exalter la richesse de son imaginaire, qui se nourrit d'une histoire féconde, exubérante et très ancienne. Un des thèmes où le cinéma des années vingt puise des ressources expressives pour approcher l'Espagne est, sans doute, l'archaïsme. Ibères, romains, musulmans, juifs, chrétiens, toutes les cultures ont habité l'Espagne en laissant des vestiges qui imbibent ses paysages et ses villes. Un passé également perceptible par la richesse culturelle offerte tout au long des siècles : une production révélant une grande longévité artistique qui accuse, également, l'ancienneté de cette nation millénaire. Cet ancrage historique s'ajoute au fait que l'Espagne, resplendissante et à la tête du monde au XV<sup>e</sup> siècle, s'adapte pourtant difficilement à la vitesse de la modernité qui ébranle le nord européen au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Presque isolée de l'Europe dans la péninsule ibérique, elle est en retard sur les avancées techniques de l'industrialisation moderne.

Le décalage temporel de l'Espagne, remarqué depuis les premiers voyages romantiques, est un des aspects dramatiques et esthétiques les plus stimulants pour sa reprise artistique. Son image est ainsi enracinée dans une idée d'archaïsme qui, abordée depuis un regard installé en plein essor de la modernité technique, offre une tension très féconde.

Ce chapitre vise à analyser comment l'archaïsme espagnol, d'un point de vue conceptuel et thématique, inspire des démarches cinématographiques modernes. Dans un premier temps nous parcourons l'image archaïsante projetée sur l'Espagne et qui fonde son approche dans la plupart des films étudiés. La mise en évidence d'un imaginaire rattaché au décalage temporel et à l'archaïsme, au sens sauvage du terme, nous permet de dégager deux grandes thématiques modernes qui imprègnent le regard porté sur l'Espagne : le primitivisme et l'idée de l'extrême entendue comme excès moderne.

### 3.1 L'Espagne, pays archaïque pour le modernisme cinématographique des années vingt

Raymond Payelle<sup>513</sup>, assistant de Marcel L'Herbier pour *El Dorado* (1921), est également le chargé de l'édition romancée du film, publiée en 1921 par les Éditions de la Lampe Merveilleuse<sup>514</sup>. L'ouverture de celle-ci laisse entrevoir que le quartier de l'Albaycin, le quartier gitan de Grenade où est situé diégétiquement le cabaret central du film, a été choisi en tant que centre dramatique du récit car c'est là que « se résument, se condensent des siècles, des civilisations, des cultes. Des bains romains, un patio mauresque, un couvent : toute l'Espagne »<sup>515</sup>.

Dans ce même sens, l'ouverture de l'article écrit par Juan Arroy à propos de l'« Espagne photogénique »<sup>516</sup> (cité en début du chapitre) exclame : « Ibéria ! ». Cette appellation rattachée au passé le plus ancien (et primitif) de cette terre, est un cri direct au passé archaïque de l'Espagne qu'Arroy cite pour inaugurer la vision du pays qu'il développe par la suite. Dans cet ordre d'idées, Jean Frick<sup>517</sup> ajoute également que « l'antique Iberia exerce sur les hommes du monde entier une influence étrange où il entre une large part de légende ». Frick utilise les termes « antique » et « Iberia » pour donner encore plus d'emphase à l'archaïsme. En partant du passé le plus ancien, les deux journalistes projettent ensuite l'idée d'un pays atemporel, qui mélange des vestiges de toutes les époques pour devenir éternel, immuable, échappant au passage du temps et inébranlable face aux changements sociaux et politiques. C'est l'« Espagne éternelle » fixée dans l'imaginaire français avec les types et clichés qui lui sont associés depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au-delà d'un voyage pittoresque vers une terre folklorique et très différente de la réalité française, le dépaysement offert par l'Espagne et par son imaginaire, a été, tout au long de l'histoire de l'art, un voyage à la fois physique et temporel. Son ancienneté historique enclot l'imaginaire espagnol dans un stade de ruines, la situant ainsi dans une époque antérieure à la modernité qui s'installe en France au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire de l'Espagne et de toutes les civilisations qui l'ont habitée font son identité ; et les vestiges des uns et des autres se mélangent dans son image présente.

---

<sup>513</sup> Également acteur de la troupe L'Herbier, son nom artistique est Philippe Hériat.

<sup>514</sup> Raymond PAYELLE, *El Dorado, mélodrame cinématographique par Marcel L'Herbier*, 1921, Éditions de la Lampe Merveilleuse, Paris, 119 p.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> Juan ARROY, « L'Espagne photogénique », *Cinémagazine* n° 13, 26 mars 1926 (Article joint en Annexe 2).

<sup>517</sup> Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole » dans *Mon Ciné*, 28 juillet 1927, p. 8 (Article joint en Annexe 3).

Dans le sillage du mythe romantique, l'Espagne est immédiatement associée à un statut ancien, arriéré, jonché de ruines, rural et, jusqu'à un certain point, à la limite du sauvage. Ce décalage temporel qui se projette sur l'Espagne, c'est ce que Patrick Née nomme la « couleur des temps »<sup>518</sup> de son *chronotopos* et qui est l'un des piliers de la *couleur locale* de l'Espagne. Malgré l'éveil à la modernité de la société espagnole du début du siècle, mis en évidence par les premiers opérateurs ayant visité l'Espagne, la *couleur des temps* romantique imprègne encore l'imaginaire espagnol en France, et devient l'un des traits dramatiques et plastiques qui intéresseront le plus les cinéastes impressionnistes. Rattachée à un stade préindustriel, l'Espagne, pour les pays installés dans la modernité, reste liée à l'image d'un pays en retard. Les rues en terre, les déplacements à dos d'âne, les habits et certaines constructions qui lui sont associés rattachent davantage l'Espagne au passé qu'au présent occidental. C'est là qu'est son charme et son exotisme<sup>519</sup>.

Bien que la connexion avec la modernité cinématographique soit soulignée de façon plus évidente par l'appel aux notions de primitivisme et d'excès, que nous développons plus loin, nous tenons à présenter la tension que le paysage espagnol, en tant que territoire ancien et archaïque, offre aux regards français « modernes » de la génération de 1919. L'approche de l'archaïsme espagnol se lie à d'autres gestes qui tentent de réinventer les démarches artistiques en prenant pour inspiration les traditions anciennes, notamment lorsqu'elles s'avèrent, elles aussi, exotiques. Nous pensons notamment, dans le domaine de la danse, aux spectacles proposés par les Ballets Russes qui, inspirés par la tradition russe, et aussi par l'espagnole, comme nous l'avons vu, réinventent le geste chorégraphique moderne à partir des bases traditionnelles les plus anciennes. L'approche de l'archaïsme espagnol par la modernité cinématographique trouve également un écho dans le courant d'exotisme installé dans la période étudiée. Il s'agit d'aller trouver chez un « autre » un contraste à la modernité du présent de celui qui regarde. En Espagne ce contraste est constitué par l'archaïsme, ce qui pousse à l'exploiter plastiquement et dramatiquement.

Le contraste entre l'archaïsme espagnol et la modernité des années vingt prend une forme exemplaire chez Francis Picabia, un auteur qui, bien qu'éloigné de notre corpus, nous permet d'étendre notre hypothèse à d'autres domaines artistiques. Francis Picabia, après son exil en Espagne pendant la Première Guerre mondiale, réalise une série d'Espagnoles devenue

---

<sup>518</sup> Voir Patrick NÉE, « Sur La Couleur Locale : L'exemple de Théophile Gautier », dans *Romantisme* n°157, 2012/3, Paris, Armand Colin. Dans cet article, Patrick Née analyse l'œuvre des premiers romantiques en Espagne et expose que l'Espagne leur permet de rendre équivalents « l'altérité spatiale de la *couleur locale* et le décalage temporel de cette "couleur des temps" dont le "drame" se doit radicalement imprégner ».

<sup>519</sup> Dans les essais sur l'Espagne du début du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans la presse (notamment l'article de Jean Frick que nous avons cité à plusieurs reprises) les auteurs français demandent à l'Espagne de ne pas perdre cet attachement au passé afin de ne pas perdre son « essence » et ce qui la rend exotique et pittoresque.

emblématique de cette approche picturale « moderne » de l’imaginaire espagnol, que nous avons signalée précédemment chez des artistes tels que Sonia Delaunay, Albert Gleizes ou Maria Laurencin. Or, par-delà une représentation de ces Espagnoles filtrée par une démarche plastique se revendiquant de la modernité (comme il le fera avec son dessin *Flamenca* de 1917<sup>520</sup>), Picabia met en place une sorte d’assemblage : il combine sur les murs de *La Galerie* des tableaux superposant des dessins d’Espagnoles sur des motifs abstraits s’inspirant des formes modernes et mécanisées<sup>521</sup>. À notre avis, les images de cette galerie mettent en scène cette idée de la modernité que nous tentons d’exposer : une mise en tension directe entre la tradition, associée à l’archaïsme, et la modernité. L’imaginaire espagnol, dans une époque prise par la vitesse et les formes modernes, mécanisées et rythmées, offre ce contrepoint archaïque et fait jaillir de cette tension l’idée de modernité en vogue à l’époque.

Dans ce sens, nous identifions un courant artistique moderne qui se détache de la modernité tournée vers l’imaginaire de la machine, de la vitesse et du progrès technologique pour se projeter vers un retour aux traditions, au passé et à l’archaïque. De même, le contexte de l’époque vivifié par les découvertes historiques, archéologiques ou ethnologiques favorise la naissance d’un goût pour l’archaïque et pour ses dérivés artistiques. Dans cette perspective, l’Espagne s’offre comme un *chronotopos* stimulant car rattaché à des valeurs archaïques persistant difficilement dans d’autres territoires de la géographie européenne.

---

<sup>520</sup> Nous reviendrons plus tard sur ce tableau, intégré en Annexe 5.

<sup>521</sup> Photographies disponibles dans Brigitte LÉAL, Élisée TRENC, *Barcelone des avant-gardes*, Paris, Éditions Hazan-Réunion des Musées Nationaux, 2001.

### 3.1.1 La vieille Espagne : un décor suggestif pour les cinéastes impressionnistes

Afin d'accentuer cet archaïsme, l'imaginaire cinématographique de la période insiste manifestement sur l'idée de l'« ancienneté » du pays ; une idée déjà comprise lors des premières versions des scénarios, puis mise en image dans les films comme ressort de l'énonciation.

L'argument de *La Fête espagnole*, écrit par Louis Delluc, est placé, comme l'indique le scénario, dans « une ville de l'Espagne traditionnelle moderne »<sup>522</sup>. L'intention de Delluc est de faire un film moderne, enraciné dans les années vingt. Or, en utilisant le terme « traditionnelle » il rattache l'Espagne à des mœurs anciennes et transmises par les générations précédentes : ce qui la lie directement au passé. Pour insister sur cet aspect, qui doit caractériser la diégèse du film, au sein de la description de l'ambiance initiale proposée par les premiers plans du scénario, le cinquième évoque une procession autour d'une « vieille basilique ». De ce fait, nous repérons une intention délibérée de la part de Delluc de montrer cet aspect « vieux », « ancien », propre à l'imaginaire de l'Espagne et qui devra, par la suite imbiber le *chonotopos* espagnol du film. Plus tard, le couple protagoniste se rend à la porte d'une « vieille » maison de danses<sup>523</sup>. Ces deux références accentuant la « vicillesse » du paysage espagnol, de ses rues et de ses maisons, réussissent à maintenir dans le scénario cette idée d'ancienneté projetée sur la diégèse du film.

L'auteur du scénario, mobilisé au front en 1919, demande à Germaine Dulac d'en assurer la réalisation. Dans la dernière restauration proposée par la Cinémathèque française en 2021<sup>524</sup>, nous pouvons constater à quel point la cinéaste est restée fidèle au scénario. Or, comme nous l'avons souligné, le problème principal qu'affronte le film est le refus de son producteur, Louis Nalpas, de déplacer le tournage en Espagne<sup>525</sup>.

Toutefois, quelques jours de tournage au Pays Basque ont été accordés pour tourner ce qui était le plus difficile à reconstruire dans les Studios de la villa Liserb : le peuple espagnol. Là-bas

---

<sup>522</sup> Scénario conservé aux Archives de la Cinémathèque Française (DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête Espagnole). Il est inclus en Annexe 11.

<sup>523</sup> Plan 185 du scénario : « 185. Juanito et Soledad arrivent à la porte d'une vieille maison de danses. C'est là que Soledad dansait autrefois. Elle est si émue de reconnaître l'endroit, qu'elle passe ses bras autour du cou de Juanito et lui baise brusquement la bouche. Ils entrent. »

<sup>524</sup> La copie consultée appartient aux collections de la Cinémathèque française. Il s'agit de la restauration réalisée, en 2021, à partir du négatif original incomplet conservé dans ses collections et d'une copie nitrée teintée incomplète retrouvée au CNC. Le métrage original du film était de 1671 mètres. La proposition de montage faite pour cette restauration demeure parcellaire et correspond à environ un tiers du film.

<sup>525</sup> Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 26.



seront tournés les plans du « tourbillon » de la fête. C'est à cette occasion que Dulac insère dans la diégèse la « vieillesse » archaïque propre à l'Espagne. Malheureusement, la restauration dont nous disposons, qui est la plus complète de nos jours, ne présente que le tiers du film original. Or, les images actuelles nous permettent d'identifier deux plans initiaux qui correspondent à la « vieille basilique » rêvée par Delluc.



Fig. 11: Avec ces deux plans de *La Fête espagnole* au début du film, Germaine Dulac insère la diégèse dans une esthétique des ruines qui imprègne le récit et confère à l'Espagne cette image archaïque et ancienne. Photogrammes extraits de la copie conservée par la Cinémathèque française, restaurée en 2021<sup>526</sup>.

Grâce au tournage en « sol espagnol » Germaine Dulac retrouve l'archaïque et l'ancienneté des pierres espagnoles. Malgré le manque d'authenticité « espagnole » du reste des images tournées à Nice, ces images descriptives initiales réussissent à ancrer l'énonciation dans une « esthétique des ruines » redevable d'un passé historiquement riche.

Nous aurons l'occasion de développer plus tard le travail plastique de cette esthétique des ruines pratiquée par la plupart des cinéastes<sup>527</sup>. Mais nous tenons à avancer que tous les films étudiés rattachent l'imaginaire espagnol, du point de vue plastique, au thème de l'archaïsme, par son ancienneté. La méthode Delluc/Dulac sera la plus commune : la mise en avant de bâtiments anciens, en pierre, témoignant d'un passé qui subsiste. L'Espagne est une « vieille » nation et cette idée est mise en scène par les ruines et les monuments qui peuplent sa géographie. Musidora met aussi en avant l'ancienneté du sol espagnol grâce aux rues de Tolède dans *Sol y sombra* (1922) et de Cordoue dans *La Tierra de los toros* (1924). Marcel L'Herbier également, dans *El Dorado*, à travers les murs de l'Alhambra, paradigme de ces vestiges du passé maure, mais aussi le long des rues du centre historique de Grenade. Pour rendre encore plus intense la notion d'archaïsme, comme nous l'avons signalé, L'Herbier situe le film dans le quartier de l'Albaïcyn, le quartier gitan de Grenade et l'un de

<sup>526</sup> Tous les photogrammes du film *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919) illustrés dans cette thèse sont issus de cette copie appartenant aux Collections de la Cinémathèque française restaurée en 2021.

<sup>527</sup> Nous tenons d'analyser l'enracinement de l'imaginaire espagnol dans la notion d'archaïsme d'un point de vue thématique et narratif. Nous reviendrons sur cet aspect du point de vue plastique dans le chapitre 6 afin de préciser son traitement esthétique au sein de l'énonciation.

ses plus anciens. Il n’y a pas d’endroit plus typique et authentique dans la ville andalouse : il conserve l’essence de la communauté gitane espagnole et intègre l’idée de l’archaïsme primitif projeté sur le caractère espagnol par le regard français (« Vieilles rues de l’Albaycin ! »<sup>528</sup> exclame Auguste Nardy lors de la sortie d’*El Dorado* pour montrer la reconnaissance du fantôme de l’Espagne). Cette idée sera encore plus accusée dans *Don Juan et Faust*, qui est placé dans le XVI<sup>e</sup> siècle. L’Herbier explicite dans le scénario « Ségovie la vieille »<sup>529</sup> ou décrit la ville de Pedraza<sup>530</sup> comme une « vieille petite ville dont la vie semble arrêtée au XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>531</sup>. Sur place, il profitera de l’Alcazar de Ségovie du XII<sup>e</sup> siècle, son célèbre aqueduc romain et des rues qui conservent en 1921 l’atmosphère de l’Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Jacque Catelain, vedette principale du film de L’Herbier, témoigne, pour les lecteurs de *Comoedia*, de cet archaïsme recherché et retrouvé, en sol ségovien :

Je ne crois pas que cette ville [Ségovie] ait subi, au cours de ces derniers siècles, une transformation bien apparente : tout y conserve un style ancien (...) Les hôtels eux-mêmes ont cru devoir respecter les traditions... ce dont nous souffrons légèrement, et surtout l’esprit castillan est demeuré arriéré, superstitieux comme au beau temps du moyen âge !<sup>532</sup>



Fig. 12 : Photographies de plateau du film *Don Juan et Faust* conservées dans le Fonds L’Herbier de la BnF [4-COL-198(163) : *Don Juan et Faust*, 150 Photographies de plateau].

<sup>528</sup> Auguste NARDY, « El Dorado », *Bonsoir*, 27 juillet 1921.

<sup>529</sup> Première version du scénario. 4-COL-198(174) : "Don Juan et Faust, aventures romanesques", scénario première version : textes multigraphiés avec annotations manuscrites.

<sup>530</sup> Ville ségovienne où seront tournés quelques extérieurs du film (4-COL-198(174) : "Don Juan et Faust, aventures romanesques", scénario première version : textes multigraphiés avec annotations manuscrites)

<sup>531</sup> 4-COL-198(181) : Présentation du tournage.

<sup>532</sup> Jacque CATELAIN, "Lettre d’Espagne", *Comoedia*, 14 décembre 1921.

Précisément, Ségovie est la ville qui sera utilisée par Jacque Catelain dans *La Galerie des monstres*. Cette fois-ci elle est approchée depuis une perspective contemporaine mais toujours en cherchant cette idée de l'ancienneté espagnole dont témoignent les rues.



Fig. 13 : *La Galerie des monstres* (Jacque Catelain, 1924) : Les images initiales nous font pénétrer dans la « vieille Espagne » à laquelle la diégèse veut faire appel. Photogrammes issus de la copie restaurée en 2019 par le CNC à l'aide d'une copie nitrates issue des collections de la Cinémathèque française<sup>533</sup>.

Le cinéaste se déplace ensuite vers la « vieille Tolède » où la mise en image des bâtiments en pierre et des monuments anciens transmet à toute l'énonciation cette sensation de « vieille Espagne ». *Carmen* (Jacques Feyder, 1926) tournée en grande partie à Ronda (Málaga) reste également ancrée dans cette « Espagne éternelle » de l'œuvre de Mérimée. Jacques Feyder, comme le constate François de la Brèteque, réussit à saisir de belles images tournées sur place, sur lesquelles s'imprime cette « Espagne encore primitive et impolluée »<sup>534</sup>. On voit donc bien que ces cinéastes tiennent à créer une diégèse enracinée dans l'ancien afin d'accueillir l'imaginaire espagnol.

L'image ancienne de l'Espagne est également révélée de façon manifeste à travers des visages de personnes âgées, très ridés, dont les gros plans ajoutent à cette sensation généralisée d'un pays vieux et archaïque. Il s'agit dans la plupart des cas de plans de femmes (l'Espagne a toujours été féminine aux yeux des Français), souvent associées à la communauté gitane ; elles s'avèrent être une métaphore de la vieille Espagne qui cherche à transmettre cette ancienneté du pays. Du point de vue esthétique, la vieillesse de ces personnages est un élément plastique décisif pour conférer cette « couleur des temps » de l'Espagne à l'énonciation filmique.

<sup>533</sup> Tous les photogrammes du film *La Galerie des monstres* (Jacque Catelain, 1924) illustrés dans cette thèse sont issus de cette copie appartenant au CNC, restaurée 2019.

<sup>534</sup> François DE LA BRETEQUE, «Carmen», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49 été 1988, pp. 16.



Fig. 14 : *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) : La vieille dormeuse est toujours présente à l'arrière-plan d'*El Dorado*. Les vieilles gitanes du quartier de l'Albaicín sont montrées lors de la traversée de la ville par Sibilla. Photogrammes extraits du DVD édité par Gaumont en 2009 sur une restauration de 1995<sup>535</sup>.



Fig. 15 : *Pour Don Carlos* (Musidora, 1921) : Les gens du village assistent aux nouvelles de la guerre. Un village composé seulement de vieillards. Photogramme issu de la restauration 2019, Collections de la Cinémathèque française<sup>536</sup>.



Fig. 16 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : Une vieille gitane lit la « bonne aventure » à Juana au début du film. Photogramme issu de la restauration 1995, Collections de la Cinémathèque française<sup>537</sup>.

<sup>535</sup> Tous les photogrammes du film *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) illustrés dans cette thèse sont issus du DVD édité par Gaumont en 2009 sur une restauration de 1995.

<sup>536</sup> Tous les photogrammes du film *Pour Don Carlos* (Musidora, 1921) illustrés dans cette thèse sont issus d'une copie de visionnage appartenant aux collections de la Cinémathèque française, restaurée en 2019.

<sup>537</sup> Tous les photogrammes du film *Sol y sombra* (Musidora, 1922) illustrés dans cette thèse sont issus de cette copie appartenant aux collections de la Cinémathèque française, restaurée en 1995.



Fig. 17 : *La Galerie des monstres* (Jacque Catelain, 1924) : une vieille gitane guide la « tribu » à laquelle appartient le protagoniste au début du film.



Fig. 18 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Les vieilles du village commentent la liaison de Miguelito avec la nièce de Don Joaquin. Photogramme issu de la restauration 1999, Collections de la Cinémathèque française.

En somme, les cinéastes des années vingt cherchent à transmettre la sensation d'un pays vieux et en ruines pour lui donner cette aura d'ancienneté.

À côté de ces ruines et des vestiges du passé, l'imaginaire espagnol lie le territoire espagnol à un stade de développement industriel très arriéré. L'industrialisation y a pris un retard considérable, ce qui a accentué cette « archaïsation » de l'Espagne aux yeux des étrangers. L'impression de pays en décalage, notamment industriel, est mise de relief par bien des témoignages de l'époque.

Marcel L'Herbier, le plus romantique des cinéastes que nous étudions, fournit un exemple original. Pendant l'achèvement du tournage d'*El Dorado*, en mai de 1921<sup>538</sup>, un article est publié afin de créer une expectative sur ce film qui sortira en octobre de la même année. Le journal *Comoedia* a demandé au cinéaste d'écrire ses impressions de l'Espagne, accompagnées de quelques-unes de ses photographies. Il y souligne le caractère archaïque en l'associant au stade arriéré du pays :

<sup>538</sup> Marcel L'HERBIER, "Espanana", *Comoedia*, 20 mai 1921. Le succès de Marcel L'herbier à l'époque provoque ces stratégies de publicité très en avance par rapport à la sortie du film.

## ANDALOUSIE

Une mer où, par hasard, il pousserait des oliviers. Aucune route. Personne n'a vu de routes... Où donc sont les routes du Sud ? (..) Le train parcourt cette immensité avec une lenteur de paquebot... Pourtant, fendant les vagues de sable, parfois un andalou surgit aux flancs du wagon ; sur un cheval d'un modèle qui n'a pas varié depuis des siècles, il galope comme galopait le dernier des abencérages<sup>539</sup>... Il galope à côté du wagon... Est-ce un rêve : le train semble régler poliment sa vitesse sur celle du Cheval prestigieux et révééré. Spectacle anémiant pour une jeunesse impatiente de rapidité. Quelqu'un soupire : "...Toujours l'Andalousie du temps des mors [*siz*]..."<sup>540</sup>

D'une part, cet écrit atteste de la connexion qui, dans l'imaginaire français, s'établit entre le manque de développement industriel espagnol et son passé mauresque. Il évoque le « dernier des abencérages » qui aurait pu apparaître dans le paysage. Un commentaire certainement romancé mais qui, écrit en 1921, montre à quel point le passé maure demeure encore l'un des principaux fantasmes français en Andalousie et participe de la vision archaïsante projetée sur le pays. D'autre part, L'Herbier met en évidence l'état précaire des systèmes de transport espagnols. Cette idée est soulignée constamment dans le paysage cinématographique espagnol et trouve un motif symbolique puissant dans les ânes, sans cesse sollicités par les films à sujet espagnol.

Une scène parodique de *La Tierra de los toros* de Musidora (1924) est également focalisée sur ce motif. Pour pointer le retard technique des espagnols, le film montre un paysan gitan arrivant de nulle part, au milieu du désert andalou, à dos d'âne, très lentement, pour transmettre une « dépêche » à Musidora. Ce contraste devient un gag humoristique au sein de la narration qui montre la vision française « arriériste » de l'ensemble du pays espagnol.

---

<sup>539</sup> Terme qui désigne les arabes maures habitant à Grenade jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, où qu'ils furent expulsés avec la Reconquête.

<sup>540</sup> Marcel L'HERBIER, "Espanana", *Comoedia*, 20 mai 1921.



Fig. 19 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924): Musidora montre dans tous ses films une vénération absolue pour l'Espagne, ses gens et, surtout, son compagnon Antonio Cañero. Elle s'autorise ici ce regard humoristique, mais l'on y sent un respect total, et même un émerveillement sans fin devant l'Espagne et sa culture, qu'elle manifestera dans sa production cinématographique et littéraire. Photogrammes extraits de la copie conservée dans les fonds du CNC, restaurée en 1995<sup>541</sup>.

Dans cette même optique archaïsante, le cheval est aussi utilisé comme le moyen de déplacement le plus courant en Espagne.



Fig. 20 : *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919)



Fig. 21 : *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921)

<sup>541</sup> Tous les photogrammes du film *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924) illustrés dans cette thèse sont issus de cette copie conservée au CNC, restaurée en 1995.

### 3.1.2 Une Espagne rurale

Malgré la fascination pour le passé maure dont témoigne l'art français depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, au cours des années vingt, et certainement après avoir assisté à la projection des vues des pionniers montrant une Espagne qui s'éveille à la modernité, l'imaginaire espagnol se détache de l'orientalisme qui avait monopolisé son approche par les arts. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'Espagne est moins orientale que folklorique et rurale. Bien qu'elle bénéficie de la montée de l'exotisme dans les arts, en tant que prétexte exotique pour une cinématographie qui a besoin de renouvellement thématique, elle se singularise par son caractère propre. Elle est latine, ce qui l'unit aux civilisations voisines et la fait fraterniser avec la France et l'Italie. Pourtant son stade arriéré par rapport au nord de l'Europe, en termes de développement industriel, maintient l'air archaïque qui embaume le territoire espagnol. Bien que le passé maure soit très présent dans les représentations de l'imaginaire espagnol du cinéma des années vingt, l'Espagne fournit ce rapport à l'archaïque, d'abord, par le biais du rural.

Dans les années vingt, la modernité se mettait en place tardivement et très lentement en Espagne, se focalisant principalement sur les grands noyaux urbains, dont Madrid, Barcelone, Valence, Séville et Bilbao en tête. Face à ces grandes villes industrielles, les villages se caractérisaient encore par le travail de production agricole de ses habitants, avec des moyens de transport animaux ; des villages avec des ruelles désordonnées, souvent non pavées, avec des enfants, des vieux et des animaux dans les rues. Aux yeux parisiens, en pleine éclosion de la modernité, ces villages espagnols s'avèrent absolument arriérés ; encore plus que ceux de la campagne française, en raison de l'ancienneté projetée sur le sol espagnol.

Dans la plupart des films étudiés, l'Espagne est principalement rurale et montre très peu de signes d'industrialisation. Ainsi, bien que Louis Delluc place le scénario de *La Fête espagnole* dans « une ville de l'Espagne traditionnelle moderne<sup>542</sup>. – Séville, peut-être... », la réalisation de Germaine Dulac le place dans un village où, à en juger par les images, les signes de modernité sont fort absents. Des allusions à Séville ou même à une appartenance au Sud espagnol sont aussi absentes. Nous devons prendre en compte, dans ce constat, les limitations du tournage qui a dû finalement avoir lieu dans le Pays Basque français, ce qui oblige l'adaptation de la diégèse à un village du Nord de l'Espagne s'éloignant de l'Andalousie festive imaginée par Delluc. Probablement du fait de cette ambiguïté, la restauration de 2021 réalisée par la Cinémathèque française propose un intertitre très générique : « C'est jour de fête dans une ville espagnole » sans donner d'autres informations. Pourtant, Germaine Dulac prend soin de souligner la ruralité du cadre. Notons

---

<sup>542</sup> C'est nous qui soulignons.



qu'elle n'évite pas de placer le film dans son époque actuelle. Elle tient à chercher une esthétique « moderne » par les costumes, les gestes, et nous voyons également des attractions de foire assez actuelles, ainsi qu'une motocyclette qui traverse la foule dans 'un des plans de la fête populaire.



Fig. 22 : *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919) : Des voitures font irruption dans le bal de rue. Elles mettent en évidence la contemporanéité du récit filmique sans la détacher de l'idée de ruralité du cadre.

Malgré ces signes de « modernité », nous sentons la volonté d'attachements à une certaine ruralité permettant le maintien d'éléments plus archaïques. Cherchant également la « ruralité » du cadre, *El Dorado* a lieu à Grenade, ville emblématique du passé maure espagnol et, au cœur de l'Andalousie, vielle représentante de son folklore gitan le plus exotique. Musidora opte également pour le Sud espagnol et les zones rurales tout en choisissant des villes où le folklore se conserve sous sa forme la plus traditionnelle. Tolède, Cadix et Cordoue seront les villes choisies par la cinéaste qui cherchera à mettre en avant le pittoresque du folklore de ces villes, rattaché aux anciennes mœurs andalouses. Jacques Catelain place sa *Galerie des monstres* « en Castille, sur un village perdu dans la Sierra »<sup>543</sup> et puis dans la « vieille Tolède » (dont l'adjectif employé l'éloigne d'emblée de la modernité). Feyder reste dans une approche « archaïque » des villes de Séville et Ronda tout en cherchant l'image propre à ces villes au temps de Mérimée. Enfin, *Le Criminel* et *La Bodega* se situent dans des petites villes « rurales » de l'Andalousie. Le seul qui se détache de cette « ruralité espagnole » est Jacques de Baroncelli dans *La Femme et le pantin*, qui cherche à montrer une Espagne plus contemporaine, tout en restant enraciné dans le Sud andalou.

Dans la plupart des cas, et notamment lorsque les villes ne sont pas connues, l'attachement au milieu rural se manifeste par la taille des villages où ont lieu les films. Afin de nous éloigner de

<sup>543</sup> Intertitre ouvrant le film d'après la copie restaurée en 2019, en 4k par le laboratoire du CNC à partir du négatif original du film.

la modernité industrielle, depuis l'énonciation filmique, beaucoup de films démarrent sur un plan ou une image d'ensemble qui nous montre le village encadrant la fiction.



Fig. 23 : *Le Criminel* (Ryder, 1926) : En reprenant la démarche lancée par Dulac, Ryder présente, d'abord, la « carte postale » du village, manifestement isolé de la modernité et rattaché à la ruralité où aura lieu le récit filmique.



Fig. 24 : *La Fête espagnole* (Dulac, 1919) : Première image montrant cette ville rurale et isolée au sommet d'une montagne inaccessible.

Cette introduction basée sur une description géographique du lieu, démarrant par une image fixe, pour ensuite pénétrer visuellement et dramatiquement dans la ville, est une des options les plus utilisées dans les films consultés<sup>544</sup>. Il s'agit, littéralement, d'une « carte postale » qui nous donne accès à la réalité évoquée par le film. Ces images initiales reprennent souvent des codes de représentation identiques d'un film à l'autre. Le but étant de nous éloigner de l'industrialisation et de toute forme de modernité, elles montrent un ensemble de maisons rustiques, basses et blanchies à la chaux. Placées au milieu des arbres ou des champs, elles attestent visuellement leur isolement du monde industriel. De plus, la taille manifestement réduite des villages, les rues non pavées et les types qui les habitent, souvent paysans, nous aident à les situer dans le milieu rural où les traditions peuvent mieux se conserver. La condition rurale est accentuée par le fait que les promenades des personnages nous mènent rapidement hors du village, dans les champs, ce qui confirme les dimensions réduites de la ville.

L'Espagne rurale est celle qui permet l'accès au pittoresque traditionnel espagnol, car il s'y manifeste d'une façon plus intense que dans les villes modernes et industrialisées. Nous trouvons seulement deux films, *Pour toute la vie* de Benito Perojo (1924) et *La réponse du destin* d'André Hugon

---

<sup>544</sup> *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919), *El Dorado* (L'Herbier, 1921), *Sol y sombra* (Musidora 1922), *Carmen* (Feyder, 1926), *Le Criminel* (Ryder, 1926) utilisent ce procédé de la « carte postale » initiale, avec une image fixe en montrant l'entourage rural et isolé de la ville, pour ensuite y « pénétrer » filmiquement. *El Dorado* commence au sein de la maison de danses mais, en ce qui concerne la ville de Grenade, utilise le même dispositif filmique. Nous y identifions, en tout cas, une volonté de dépassement de la carte postale pour rentrer par la suite en profondeur dans la ville.

(1924), qui évoquent l'Espagne moderne et contemporaine sans faire référence à son folklore national. Le peu de traces que nous trouvons de ces films, même dans la presse de l'époque, témoigne du faible intérêt pour les œuvres qui ne s'ancrent pas dans le folklore espagnol de l'archaïsme rural.

C'est dans les zones rurales que les traditions et les mœurs populaires sont le plus visibles. Ces traditions, en Espagne se chargent d'une aura religieuse catholique très importante : une dévotion qui affecte à la fois les gens et leurs coutumes. L'image d'un pays fortement traditionnel, régi par la morale chrétienne, est également présente. Dans ces zones rurales nous identifions beaucoup de symboles tels que les croix et les clochers d'églises : *El Dorado*, *Sol y sombra*, *La Galerie des monstres* et *Le Criminel* placent des scènes à l'intérieur des églises. *Don Juan et Faust* se sert des couvents espagnols.

Nous remarquons également que cette Espagne rurale évoquée par les cinéastes français est éminemment andalouse. L'imaginaire français de l'Espagne a, depuis les regards romantiques, tendance à la synecdoque, en substituant la notion de l'Espagne par la région de l'Andalousie ou du Sud. Bien que ce phénomène soit fortement nuancé (et contrasté) après Barrès, qui oppose à l'Andalousie folklorique la Castille mystique<sup>545</sup>, elle continue à être majoritaire, notamment, dans son rapport au folklore « typiquement » espagnol. Le mythe romantique a dirigé l'imaginaire espagnol vers l'Andalousie. Nous avons vu comment, de ce fait, dès les premiers cinéastes, l'intérêt du cinéma se déplace progressivement vers le Sud car c'est là que se trouvent les récits et les images fondateurs de l'imaginaire.

Les zones rurales de l'Espagne sont également celles qui ont une relation plus intense avec les célébrations populaires. Les processions, les *corridos* ou les danses sont plus folkloriques dans ces villages à l'écart des tendances de la modernité industrielle (et encore plus en Andalousie). De même les costumes des habitants s'avèrent beaucoup plus proches du stéréotype espagnol attendu par les esprits français des années vingt. Dans les régions du Sud peu industrialisées, les cinéastes retrouvent l'image de l'Espagne forgée à Paris et celle du rêve romantique qui l'imprègne.

---

<sup>545</sup> Cette distinction existe déjà chez Gautier mais elle n'a jamais été mise en valeur avant l'ouvrage de Maurice Barrès.

### 3.1.3 Terre de gitans

Le regard romantique a figé la communauté gitane, toujours approchée à travers le filtre de l'altérité, comme une image de la résistance à la modernité : une « ethnie nomade et déracinée qui avait choisi de ne pas se mélanger avec le reste de la société et qui avait renoncé à marcher par la voie du progrès »<sup>546</sup>. Ils ont été vus comme « un peuple primitif et ennemi de tout ce qui caractérisait les sociétés civilisées : sédentarisme, lois, vie domestique, contrôle rationnel des instincts et des passions, etc. »<sup>547</sup>. L'interprétation négative des gitans, qui sont souvent rattachés à la criminalité, à la contrebande et à la délinquance, est pourtant renforcée par un sentiment de liberté, d'indépendance et d'exotisme. L'archaïsme presque primitif qui leur est attribué les rend également proches d'univers mystiques et de rythmes et de croyances plus libres et liés à la nature. Des attributs qui en font une communauté manifestement écartée de la modernité.

Le rattachement de l'Espagne à l'univers gitan (notamment dans les références manifestes au mythe de Carmen), est rarement oublié dans les mises en scène des années vingt. Nous y identifions un désir de renouer avec la notion d'archaïsme directement héritée de la connexion entre l'essence espagnole et gitane que Mérimée a établie avec le mythe de Carmen.

Par la dimension ancestrale de la communauté gitane et leur rattachement à une époque prémoderne, le gitan et la gitane deviennent une des figures « médiatrices » pour lier l'imaginaire espagnol des années vingt avec l'univers archaïque. Pedro G. Romero cite Alice Becker-Ho, compagne de Guy Debord, qui afin de justifier la poétique que Debord trouve dans la vie gitane, affirme : « Les gitans sont notre Moyen Âge »<sup>548</sup>. G. Romero expose l'idée que l'œuvre de Debord, comme d'autres situationnistes, trouve une révolution poétique et artistique dans les formes du passé qui se sont maintenues à travers les siècles chez la communauté gitane (une démarche que les avant-gardes développeront de façon extraordinaire). L'auteur affirme alors que « la transmission vivante de ces formes et antifformes a été réalisée par les gitans, car ils sont la niche anthropologique où ce Moyen Âge persiste »<sup>549</sup>.

---

<sup>546</sup> Xavier ANDREU MIRALLES, *El descubrimiento de España, Mito romántico e Identidad Nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016, p. 301.

<sup>547</sup> *Ibid.*

<sup>548</sup> Alice BECKER-HO citée par Pedro G. ROMERO dans «El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y una política entre flamencos y modernos, sitio paradójico» dans Ángel GONZALEZ, Pedro G. ROMERO, Jo LABANYI, Miguel ÁNGEL GARCÍA, Jody BLAKE, Georges DIDI-HUBERMAN, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865 – 1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008 [catalogue de l'exposition ayant lieu du 20 décembre 2007 au 24 mars 2008 au Museo de Arte Reina Sofía de Madrid], p. 52.

<sup>549</sup> Pedro G. ROMERO, *op. cit.*, p. 53.

Dans la communauté gitane persistent les danses espagnoles les plus raciales et, aussi, le flamenco, ce chant aux réminiscences mauresques unique au monde. C'est ainsi que l'ont montré les premiers opérateurs, et même Feuillade qui embauche des gitanes espagnoles pour rendre plus authentiques ces danses. Cet attachement à une âge prémoderne s'accroît à Grenade, où les gitans vivent encore dans les grottes de l'Albaycin. L'Herbier, dans *El Dorado*, ne peut s'empêcher de faire un détour filmique pour placer ces gitans troglodytes au sein du récit. De même, *La Galerie des monstres* démarre avec une scène d'un campement gitan et nomade installé, en plein hiver, autour du feu dans les ruines d'un bâtiment abandonné en Ségovie.

En effet, habitant des grottes ou nomades, les gitans espagnols connectent avec un style de vie plus primitif et presque tribal ; une idée que Jacques Catelain exprime dans l'énonciation du film en se référant à eux comme à une « tribu »<sup>550</sup>. Catelain insiste sur la présentation de l'Espagne « archaïque » dans son film à travers une première image qui intègre Riquett, le protagoniste, au campement gitan cité précédemment. Le film connecte ainsi les gitans avec l'idée de la tribu et des ruines, ce qui l'enracine dans l'idée d'archaïsme recherchée en Espagne et aussi dans le primitivisme qui en résulte.



Fig.25 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Les gitans installés dans les ruines à l'extérieur de la ville.

<sup>550</sup> « Un qui ne les suit qu'à regret, lié à eux par un serment dont la tribu fait une loi (Jacques Catelain) » indique l'intertitre de présentation du personnage de Jacques Catelain dans la restauration de 2019 réalisée par le CNC.

En même temps, la communauté gitane enracinée dans le Sud de l'Espagne est connectée au legs arabe, mauresque et bohème. Elle contient tout ce que le regard Français recherche de pittoresque, de subversif, de misérable et de libre pour se projeter chez l'« autre ». De plus les gitans espagnols, mêlés après des siècles aux coutumes et folklores espagnols, ont le charme et la gaieté du Sud de l'Espagne, ses sons, ses couleurs et sa lumière. Leur proximité au mystérieux univers de la magie et des sortilèges leur confère également le mystère nécessaire pour la fabulation du mythe espagnol qui connecte avec l'univers magique des sociétés tribales et pré-modernes.

Le tarot devient l'élément le plus récurrent et celui qui, dans l'intrigue, détermine l'essence gitane des personnages et leur octroie le mysticisme des communautés rattachées à ces croyances métaphysiques. Ce sera le cas pour *Carmen*, mais également pour Sibilla<sup>551</sup> dans *El Dorado* ou Juana dans *Soleil et ombre*. C'est par leur croyance au tarot et à la sorcellerie gitane qu'elles s'imbibent de la magie gitane et mystique qui ensorçèle l'imaginaire espagnol français.



Fig. 26 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921)

---

<sup>551</sup> Bien que le prénom du personnage vienne de la figure hellénique de Sybilla, l'auteur l'écrit « Sibilla » dans les scénarios conservés dans le fonds de la BnF [4-COL-198(157) (cote) : Scénario multigraphié].

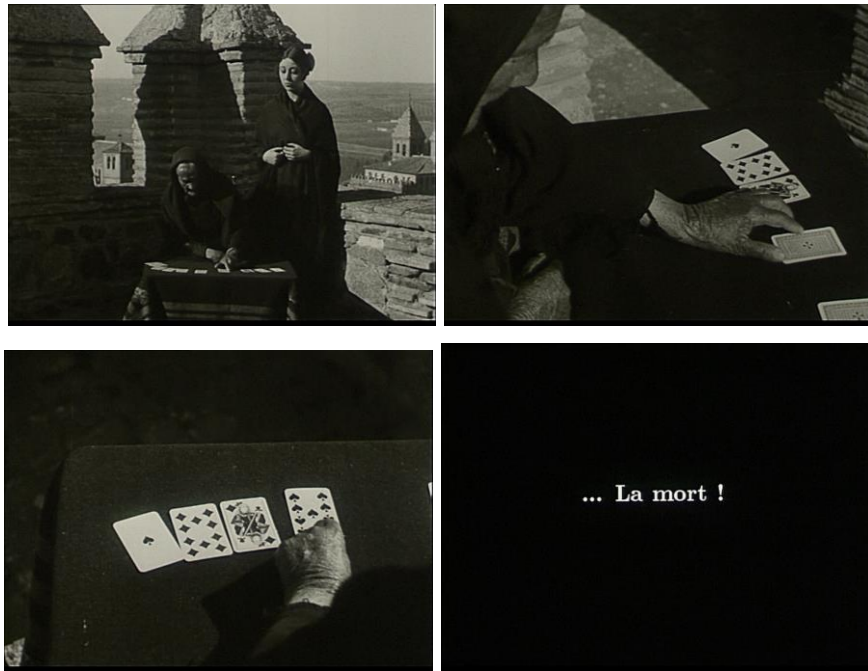


Fig. 27 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : Le présage de la fin est dicté par la gitane dans les premiers plans du film.

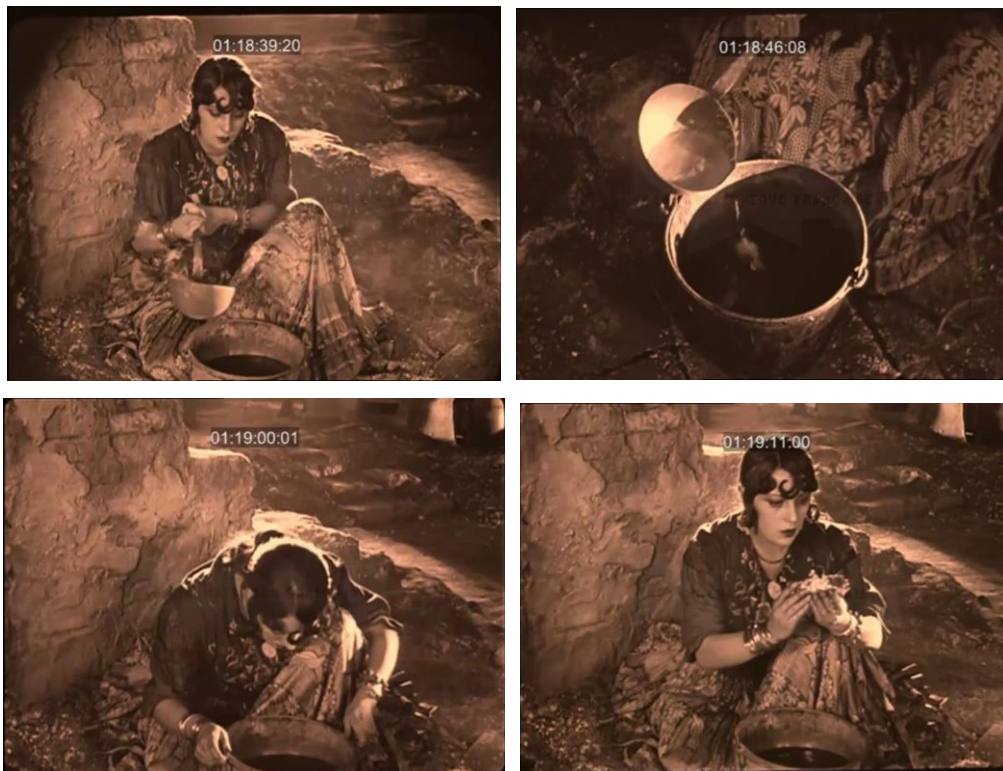


Fig. 28 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Carmen interroge son avenir sur du plomb fondu. Photogrammes issus d'une copie de visionnage réalisée à partir de la copie appartenant aux collections la Cinémathèque française, restaurée en 2001<sup>552</sup>.

<sup>552</sup> Tous les photogrammes du film *Carmen* (Jacques Feyder, 1926) illustrés dans cette thèse sont issus d'une copie de visionnage réalisée à partir de la copie appartenant aux collections de la Cinémathèque française, restaurée en 2001.

L'association avec la sorcellerie gitane et la croyance à la « bonne aventure » du tarot, a été également figé par Carmen qui, dans l'ouvrage de Mérimée est une gitane<sup>553</sup>. Bien que sa physionomie soit devenue plus blanche dans les années vingt, les attributs raciaux et folkloriques transférés sur les personnages, surtout féminins, s'inspirent de la race gitane sur laquelle a été fondé le mythe. La gitane s'érige comme un personnage habituel en Espagne<sup>554</sup>. De plus elle prolonge habituellement son charme (et sa sorcellerie) par des danses et des déguisements pittoresques.

L'Espagne devient ainsi un territoire figé et isolé où les types, les paysages et les costumes l'enferment dans un passé imprécis. Le progrès et les avancées de la modernité n'y pénètrent pas ; malgré le passage du temps, la représentation artistique de l'Espagne reste arrêtée aux yeux des Français. L'Espagne cinématographique est ainsi une sorte de voyage vers un archaïsme ancien où les valeurs associées à ce stade de la civilisation, antérieur aux révolutions modernes du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Angleterre, se maintiennent en faisant appartenir le pays espagnol (notamment certaines de ses régions) et son peuple, à un stade qui se trouve, encore dans les années vingt, au seuil de la civilisation moderne.

---

<sup>553</sup> Le personnage de la gitane dans le paysage littéraire espagnol remonte à Cervantes avec *La Gitanilla* (1913).

<sup>554</sup> Le personnage de la gitane lié à l'imaginaire cinématographique espagnol, au de-là des danses, est un motif central très exploité pittoresquement. Feuillade tourne en Espagne *La Gitanella* (1915) et *La Zingara* (1916), André Hugon adapte *La gitanilla* (1923) et Henri Andreani réalise *Flamenca, la gitane* en 1926. Le manque d'archives pour ces films perdus nous empêche d'analyser l'approche et le travail de cette figure que nous sommes en train d'analyser sous l'angle de l'archaïsme.



### 3.2 À la pointe extrême de l'Europe : l'Espagne *chronotopos* pour le primitivisme cinématographique moderne

“L'Espagne, par son climat paradoxal, tantôt brisant, tantôt interdisant l'effort, et par son ethnicité étrange, septentrionale et africaine, est dans une situation particulière à cet égard. Elle est astreinte à une énergie convulsive, pareille à la détente brusque du fauve couché sur le sable et, comme elle est durcie par son climat, son entraînement à la souffrance, son mépris de la mort, capable des plus longues et plus pénibles œuvres”

(Elie FAURE, *La découverte de l'archipel*, 1978)

L'archaïsme projeté sur le sol espagnol au cours des années vingt permet l'émergence d'une notion clef de la modernité artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>555</sup> et qui irradie également les projections modernes de l'Espagne : le primitivisme<sup>556</sup>. Nous approchons l'idée du primitivisme moderne comme la voie artistique et esthétique qui place le « primitif » au cœur de la création, comme catalyseur de l'expression et de l'évolution artistique<sup>557</sup>. Face aux multiples approches du terme « primitif », en ce qui concerne le primitivisme que nous identifions dans les évocations de l'Espagne à l'écran, nous suivons le sens donné par Kirk Varnedoe<sup>558</sup> et Anne Suquet<sup>559</sup>, dans une optique anthropologique et psychologique. Le primitif fait alors référence à une condition humaine

---

<sup>555</sup> Pour approfondir l'étude de ce mouvement et de son influence sur le développement de l'art moderne pendant les années dix et vingt, nous conseillons les ouvrages suivants : William RUBIN, « Le primitivisme moderne. Une introduction » dans *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987 ; Jean-Luc AKA-EVY, « De l'art primitif à l'art premier » In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n°155-156, 1999 ; Christophe PROCHASSON et Anne RASMUSSEN, *Au nom de la patrie, les intellectuels et la première guerre mondiale*, Paris, Éditions de la Découverte, 1996, p. 115-120 ; Laurent GERVEREAU, *Histoire visuelle du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, pp. 88-97 ; Kirk VARNEDOE, « Gauguin » dans *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987, et Annie SUQUET, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris, Centre national de la danse, 2012.

<sup>556</sup> Henri Meschonnic dans son ouvrage consacré à la réflexion sur la notion de modernité affirme que « le primitivisme est une invention de la modernité en même temps que lui-même invente la modernité » car il permet un retour aux origines pour en trouver le renouveau artistique (Henri MESCHONNIC, *op.cit.*, p.272-278).

<sup>557</sup> Pour la définition du primitivisme moderne voir William RUBIN, « Le primitivisme moderne. Un introduction » dans *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987.

<sup>558</sup> « Le mot "primitif" signifie notamment l'homme avant l'écriture, l'idée d'une condition initiale, originelle aussi bien que le fondement irréductible d'une chose ou d'une expérience. Il peut donc renvoyer aux peuples lointains comme à ce qui est inné, au plus profond de nous-mêmes » (Kirk VARNEDOE, *op.cit.*, p. 181).

<sup>559</sup> « Ceux que l'on désigne au début du XX<sup>e</sup> siècle comme les "peuples primitifs" n'incarnent pas seulement l'ailleurs : on voit en eux une humanité proche de l'aube des temps, vierge de toute histoire et pas encore "civilisée". L'idée du "primitif" rejoint alors celle de l'archaïque et cristallise chez les citadins modernes un fantasme d'origine » (Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 367).

supposée dans les civilisations appartenant à un stade antérieur à la corruption de l'industrialisation moderne. Cette approche du primitivisme se focalise sur la psychologie humaine qui, liée au stade primitif, est plus proche des pulsions irrationnelles et sauvages. Nous identifions dans la création moderne l'appel au primitif qui convoquant des pulsions refoulées par les codes sociaux dominants de la modernité, qui permettront de nouvelles conduites et formes créatives. Il s'agit, comme l'expose Anne Suquet, de la « remémoration d'un potentiel archaïque enfoui – intuitif et irrationnel- [qui] revient avec constance dans les imaginaires du primitif des artistes modernes »<sup>560</sup>.

Par plusieurs aspects, l'Espagne adhère à l' « esprit primitif » et bénéficie du *primitivisme moderne* ébranlant le cinéma français d'après-guerre. L'imaginaire projeté sur l'Espagne maintient, dans les années vingt, l'idée d'un territoire isolé qui recèle encore les mœurs associées aux sociétés prémodernes. Elle est vue, par le regard français, comme un pays qui n'a pas encore cédé à la modernité et qui reste dans un état en quelque sorte sauvage. Un regard certainement confirmé par le grand taux d'analphabétisme que connaissait l'Espagne dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : les Espagnols sont dessinés comme des brutes dépourvues de manières et d'éducation. Cette image, presque sauvage, qui se nourrit également du legs arabe qu'on attribue à toute la société espagnole, a été forgée à la suite des guerres napoléoniennes, dont le souvenir, comme l'analyse Hoffman<sup>561</sup>, détermine l'image figée dans l'imaginaire. Vis-à-vis du Nord industrialisé, les hommes restent aussi au seuil de la civilisation, et cela se manifeste par des caractères indomptables, passionnels et, souvent, cruels. Nous trouvons une société majoritairement paysanne et très populaire : des hommes et des femmes d'une grande expérience vitale et peu instruits. Elle est vue comme une société proche des valeurs « originales » associées à la terre, au travail manuel et aux esprits humainement simples, où la corruption des facilités modernes n'a pas encore causé de ravages. Cette archaïsation de l'imaginaire espagnol le connecte avec une terre brute, viscérale et passionnelle où le primitif résiste et devient cinématographiquement intéressant pour la création d'après-guerre.

Nous devons également prendre en compte l'ombre de l' « Espagne noire »<sup>562</sup> installée dans l'imaginaire collectif, comme une Espagne parallèle au mythe gai et folklorique qui intéressait

---

<sup>560</sup> Annie SUQUET, *op. cit.*, p. 373.

<sup>561</sup> Voir l'ouvrage de référence dans la branche des études hispaniques : Léon François HOFFMANN, *Romantisme Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Publication du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, Presses Universitaires de France, 1961, 202 p.

<sup>562</sup> A ce sujet, nous conseillons l'ouvrage fondateur de la notion de la « España negra » écrit par Julián Juderías en 1914, *La leyenda negra y la verdad histórica, Contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados*. Également fondateur s'avère le texte du poète Émile Verhaeren écrit en 1913 à l'occasion de l'exposition consacrée à Darío de Regoyos, ainsi que les réflexions offertes sur le travail du poète en Espagne et recueillies dans Jean WARMOES, *Emile Verhaeren "El flamenco español"*, Bruxelles, Europalia, 1985.

davantage les arts français. Le souvenir de la Reconquête, les échos d'une Inquisition ravageuse pendant le Moyen Âge, et le carnage des campagnes napoléoniennes plongent l'Espagne dans une vision plus noire, crue et sauvage. Une image visuellement héritière du Siècle d'Or, nourrie par des peintres tels que Velázquez, Zurbaran, Murillo ou José de Ribera, et actualisée par Goya et ses peintures noires au XIX<sup>e</sup> siècle. Une image également continuée par les artistes espagnols arrivés en France au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, comme Zuloaga ou Darío de Regoyos. Ainsi, l'image du pays ibérique, pour les français, bien que folklorique, lumineuse et pittoresque, réserve un contrepoint *noir* : une image dans l'ombre où se cache une Espagne de misère, plus brutale, crue et âpre, parfois sauvage.

En définitive, un territoire arriéré, ancré dans un temps passé, en décalage avec le progrès et l'avancée technique et scientifique, ce qui est communément appelé *modernité*, de l'Europe centrale. C'est sous cette optique que le cinéma français aborde l'Espagne : une terre archaïque où il pourra retrouver cette essence humaine, simple et authentique, autant qu'ancienne par sa richesse culturelle millénaire. De plus, l'Espagne offre aux cinéastes modernes la possibilité de visiter cet « esprit primitif » sans devoir voyager très loin ni transporter le spectateur dans des cultures lointaines et méconnues. Une terre où le primitivisme trouve plusieurs facettes de son intérêt moderne et qui propose une riche source d'inspiration pour les démarches créatives cinématographiques au lendemain de la Première Guerre mondiale.

La projection primitiviste réalisée sur l'Espagne est confirmée et prolongée à travers l'approche cinématographique des films pédagogiques en vogue à l'époque. Un film tel que *Fabrication de briques* (Pathé-Revue, 1924), conservé par les archives de Pathé Gaumont Archives et consultable en ligne, met en évidence et prolonge le primitivisme identifié dans la société espagnole ; d'autant plus dans le Sud espagnol. Cette production de briques localisée à Grenade est montrée comme une fabrication manuelle, loin des commodités de la machine ou des progrès techniques. Comme le souligne un intertitre du film, les briques sont réalisées manuellement, de la façon « la plus primitive ».



Fig. 29: *Fabrication de briques* (Pathé-Revue, 1924). Photogrammes issus de la copie conservée et numérisée par Gaumont Pathé Archives et mise en ligne sur son catalogue en ligne.

Les visages vieux et ridés des ouvriers qui les moulent, et les systèmes rustiques de fabrication, accentuent ce regard étendu à l'ensemble du Sud espagnol. Notons que cet épisode est bien enraciné à Grenade, ce Sud espagnol qui reste, pour le regard français, la réserve primitive de l'Europe. Une image à laquelle le cinéma participe dans tous ses formats filmiques, de fiction et documentaires.

Le primitivisme cinématographique que nous identifions dans les films à sujet espagnol n'est pas exclusif au pays Ibère, et à notre avis se lie à d'autres courants esthétiques affleurant dans le cinéma du moment. Tout en cherchant des expressions visuelles nouvelles et modernisantes, certaines voies esthétiques des années vingt sont traversées par un imaginaire primitif qui rend l'énonciation plus rude et plastiquement extrême.

En accord avec ce que nous avons exposé sur le primitivisme lié à l'archaïsme et au sauvage projeté sur l'« autre », les films à tendance exotique retrouvent également cette approche. L'idée de primitivisme traverse la notion d'exotisme répandue à l'époque<sup>563</sup>. Le concept de sauvage projeté sur l'« autre » est par exemple manifeste dans de films tels que *Le lion des Mogols* (Jean Epstein, 1924) ou *Amours exotiques* (Léon Poirier, 1927).

<sup>563</sup> Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 358.

Or, il ne s'agit pas d'une esthétique exclusive au regard exotique, et nous pouvons constater une ligne esthétique qui, même en France, approche la rudesse primitive sous un jour plus humain. À notre avis, cette approche de l'Espagne brute, viscérale et rude, se lie à une esthétique cinématographique moderne au sein de la cinématographie française, que nous identifions, notamment, chez un cinéaste tel que Jean Epstein. L'énonciation mise en place par Epstein dénote une recrudescence humaine qu'il accentue avec une énonciation également crue et reposant sur un primitivisme de l'image. La puissance des gros plans des visages, des mains, des poings ; un travail plastique qui propose une image très réaliste et dénudée ; et une dramaturgie utilisant le paysage et des personnages authentiques frôlant parfois une essence primitive par leur simplicité humaine (nous pensons à Jean dans *Cœur Fidèle* – 1924-, ou les adolescents de *Finis Terrae* - 1929-) nous paraissent proches d'un primitivisme transposé à l'écran. Les histoires mêlant des drames de personnages qui agissent davantage par les actions que par les mots, et un paysage qui inonde l'écran participent de ces énonciations agrestes et rudes.

L'esthétique de Jean Epstein, par son travail d'atmosphères visuelles convoquant le paysage, le drame, le montage et la plastique de l'image, résume les enjeux modernes de l'esthétique cinématographique impressionniste inaugurée au début de la décennie. À la fin des années vingt, elle est traversée par la montée d'une certaine rudesse, et d'une tendance à l'extrême perceptible dans les arts, comme le montrent les écrits de Bataille ou les films de Luis Buñuel, ainsi que d'autres travaux se réclamant du surréalisme. Cette tendance esthétique s'inscrit dans la voie projetée sur l'Espagne depuis la fin de la guerre qui jaillit de l'archaïsme pour devenir de plus en plus brutale et primitive.

#### **a) À la pointe extrême de l'Europe**

Maurice Barrès, dans son ouvrage *Du sang, de la volupté et de la mort*, décrit l'Espagne comme se trouvant « à la pointe extrême de l'Europe »<sup>564</sup>. L'isolement dû à son emplacement géographique en font une réserve humaine qui a été isolée du reste de l'Europe dans son développement industriel et social. Or, l'écrivain français utilise le terme « extrême » qui, s'appliquant à l'Espagne, prend une connotation particulière. Car placée à la pointe extrême, ultime, du continent européen, le territoire espagnol devient extrême en soi. Cette vision extrême projetée sur l'Espagne fait d'elle « le pays le

---

<sup>564</sup> Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, éditions Bartillat, Omnia Poche, 2019, p. 169.

plus effréné du monde»<sup>565</sup>. Son climat<sup>566</sup>, ses paysages et les passions de ses habitants font de l'Espagne, brûlée au soleil d'été et gelée en hiver, un territoire où les drames les plus exacerbés trouvent leur place. L'idée de l'Espagne comme pays d'expériences extrêmes, en vogue depuis le romantisme et nourrie par ses contacts avec l'Orient, est notamment d'actualité au cours des années vingt.

C'est notamment dans cette notion d'excès et de terre extrême que nous voyons un des attraits principaux qu'elle représente pour la modernité cinématographique du moment. Nous avons souligné comment Louis Delluc se réfère à l'Espagne comme l'« Extrême-Sud » ; elle inspire cette notion excessive. En phase avec les enjeux esthétiques qui se rapprochent du primitivisme afin d'atteindre des expériences limite en art, l'Espagne offre des sensations fortes, extrêmes et passionnelles stimulantes pour la création cinématographique. En ce sens, nous identifions une approche esthétique et dramatique rude et puisant dans la barbarie humaine, qui connecte manifestement avec un imaginaire primitif. En parallèle au mythe folklorique, gai et festif, la vision cinématographique de l'Espagne quitte souvent la douceur de cette image colorée pour devenir crue et extrême, prenant souvent des voies excessives en raison de cette brutalité même<sup>567</sup>.

En suivant cette idée, et en s'imprégnant de l'idée d'archaïsme dégagée par les ruines et les visages des vieux des villages perdus de l'Espagne profonde, de nombreux cinéastes cherchent à pousser à l'extrême cet archaïsme en dessinant un peuple qui baigne dans une allure de misère et de pauvreté. Cette image prolonge l'archaïsme et se rapproche des comportements primitifs, propres à une civilisation peu instruite qui absorbe également l'image du peuple espagnol.

Marcel L'Herbier a recours à cette esthétique d'une population brute dans *El Dorado*, son premier film espagnol. À la lumière et à la splendeur de l'Alhambra, il oppose l'image d'un peuple rude et à tendance barbare qui se retrouve dans la maison de danses. Au sein de celle-ci, il s'efforce

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>566</sup> «Chaleur extrême quand le soleil la brûle, froid rigoureux quand le soleil l'abandonne ; quelques jours d'ardente belle saison, suivis de nuits fraîches où les poumons boivent avec délices la brise de la terre ; nuits d'hiver glacées dès que tombe le soleil étincelant et froid dont la brève carrière n'a pu attédier la journée» (Miguel de Unamuno, Cité par Maurice LEGENDRE, *Portrait de l'Espagne*, Paris, Édition de la revue des jeunes, 1923, p. 11).

<sup>567</sup> C'est sans doute cette double essence qui fait que, dans le scénario du film *Don Juan et Faust*, conservé dans le fonds Marcel L'Herbier de la BnF, l'auteur présente le film avec un intertitre initial qui indique : « Carte d'Espagne après sous-titre "Terre de rêveries et de brutalités" » Bien que cette image ne soit pas présente, dans la copie actuelle du film conservée par les Archives Françaises du Film, nous retrouvons l'insert de ce titre initial dans les premières versions du scénario [4 -COL-198 (173): Montage, descriptif bobines : notes multigraphiées avec annotations manuscrites]. Cette idée d'une « Terre de rêveries et de brutalités » est déjà notée à la main parmi les notes préparatoires du tournage au sein du dossier : 4-COL-198(177), Notes préparatoires manuscrites. Cette phrase parsemant les documents génétiques du projet nous paraît révélatrice du contraste qui fonde l'imaginaire de Marcel L'Herbier sur l'Espagne : le rêve et la barbarie.

d'illustrer cette vision : des mères qui allaitent au milieu de la foule festive, des brutes qui frappent les femmes, mais surtout des aveugles, des mendiants édentés, de vieux ivrognes et des enfants en guenilles. Le type de cadrage et l'esthétique plastique renforcent l'impression d'une image brute, dont émane une claire tonalité archaïque tout en rapprochant cette idée de l'extrême et du primitivisme que nous identifions dans les approches cinématographiques de l'Espagne. Louis Delluc (*La Fête espagnole*), Jacques Feyder (*Carmen*) et Alexander Ryder (*Le Criminel*) font de même avec les villageois présents dans les tavernes.

Les cinéastes introduisent ainsi certains personnages, à titre figuratif, qui baignent l'énonciation dans cette tonalité rude et âpre. Il y a une volonté manifeste d'accentuer la pauvreté et la misère identifiée par le regard français sur la péninsule, notamment au sein de ces villages ruraux et isolés de la modernité. Les gros plans de vieux espagnols, parmi lesquels beaucoup d'aveugles et de mendiants<sup>568</sup>, des gens privés de dents, borgnes, laids ou dont les rides profondes signalent le grand âge, sont constants. Également des plans plus ouverts d'enfants de la rue ou de mendiants habillés avec des guenilles, pour accentuer la pauvreté.

---

<sup>568</sup> À travers ces personnages le renvoi à la littérature du Siècle d'Or, notamment *Lazarillo de Tormes* de Tirso de Molina, est évident. Les mendiants et les aveugles sont très fréquents dans tous les films, notamment pour la créer une ambiance espagnole.



Fig. 30 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : L'ouverture de *El Dorado* montre l'entrée du *baile* espagnol avec une mendicante qui imprègnera tout la diégèse et toute l'énonciation filmique de la pauvreté et de la misère attribuées à l'Espagne gitane du Sud. Une fois à l'intérieur du *baile*, le peuple espagnol se compose d'un public populaire varié. Les images cherchent une certaine sensation d'archaïsme extrême renvoyant à l'idée d'une société arriérée. Nous percevons l'image étrange des mères qui allaitent au milieu de la fête. Il s'agit manifestement de gens de classes basses, avec des enfants mal habillés se traînant entre les tables, des mendiants, des vieux édentés et des aveugles.

Marcel L'Herbier s'appuie beaucoup sur la figure de l'aveugle pour cristalliser cette image rude et pauvre de l'Espagne. Ses films espagnols introduisent des aveugles dans les moments les plus importants. La scène initiale d'*El Dorado* présente un aveugle qui hurle pour « voir » Sibilla danser. C'est également un aveugle mendiant et musicien de rue qui est chargé de jouer la musique triste pour le départ de l'enfant à la fin du film.





Fig. 31 : *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) : Les aveugles sont constants dans le paysage de la misère espagnole. L'Herbier en intègre aussi dans *Don Juan et Faust*.

De même dans *Don Juan et Faust*, nous rencontrons un aveugle récurrent (il apparaît à plusieurs reprises et fait une très brève intervention dans l'intrigue en accompagnant l'une des maîtresses de Don Juan), qui mendie dans les rues de Ségovie. Cette figure qui renvoie sans doute au *Lazarillo de Tormes* de Tirso de Molina, est restée figée dans l'imaginaire collectif de l'Espagne, et nul n'a su l'utiliser comme L'Herbier pour servir ses nouveaux propos cinématographiques. Il devient un symbole de l'héritage littéraire espagnol en même temps qu'il insère dans l'énonciation et dans la diégèse filmiques la pauvreté et la misère projetées sur l'Espagne par le regard français.



Fig. 32 : Photographie de plateau du film *Don Juan et Faust* conservée dans le Fonds L'Herbier de la BnF [4-COL-198(163) : *Don Juan et Faust*, 150 Photographies de plateau] :

L'aveugle, figure incontournable pour L'Herbier dans l'univers espagnol, comme nous l'avons vu en rapport à l'archaïsme, est également convoqué dans ce film. Dans le contexte de ce film empli de références littéraires, l'ombre du *Lazarillo de Tormes* s'imprime fortement.

Les mendiants, les vieux et les pauvres qui habitent l'Espagne, notamment dans les milieux ruraux et qui traînent souvent dans les tavernes, afin de trouver un sou ou de se réfugier dans l'alcool, sont eux aussi souvent présents. Approchés en gros plan, ces visages durcissent l'énonciation. Benito Perojo, dans *La Bodega*, a également recours à ces visages violents aux traits anciens et archaïques, en cherchant l'image brute et terrible du peuple espagnol vivant sous le mythe.

S'intégrant au décor, ces personnages rattachent l'Espagne à la misère et à la pauvreté, se liant à cette idée de l'« extrême » que nous trouvons plus poussée dans le regard français projeté au cours des années vingt.

Ce regard extrême et toujours plus violent et barbare trouve un écho dans la littérature et dans les essais anthropologiques en essor à cette époque. L'approche que les écrivains français ont de l'Espagne, jadis terre d'inspiration romantique, est, dans les années vingt, beaucoup plus proche des analyses ethnographiques et anthropologiques, qui deviennent agrestes et âpres sous le regard d'auteurs comme Maurice Legendre. En 1914, Legendre visite avec le philosophe Miguel de Unamuno la région espagnole de Las Hurdes : une découverte qui heurte son image de l'Espagne et le confronte à des limites terrifiantes de la nature humaine (ce premier voyage sera suivi de deux autres : le dernier est celui filmé par Luis Buñuel et qui donnera lieu au film *Las Hurdes : tierra sin pan* que le réalisateur espagnol et l'écrivain français conçoivent ensemble). Après ce voyage révélateur, la vision de l'Espagne de Legendre ne peut plus suivre le mythe coloré, pittoresque et faussé de l'Espagne, et une vision plus rude, sèche et éloignée du mythe s'impose. Son ouvrage *Portrait de l'Espagne* de 1923<sup>569</sup> offre la vision d'un pays fortement traditionaliste, religieux, âpre, rurale et vieux, où la mort est omniprésente : une vision beaucoup plus ancrée dans la réalité primitive du pays qu'il a connu. Son récit confirme l'état "isolé" et "arriéré" de l'Espagne, qu'il distingue des « pays neufs »<sup>570</sup> de l'Europe. Legendre distingue l'Espagne extérieure de l'Espagne intérieure, pour opposer le pittoresque cherché par le regard étranger (la beauté du tambour basque, des guitares et des *corridos*) à la vraie Espagne, « une des plus riches réserves d'humanité qui soit au monde »<sup>571</sup>. Dans cette Espagne, en plein dans les années vingt, résiste encore le paysan, cette figure humaine humble, en communion avec la nature, antithèse de l'homme moderne, qui travaille de ses mains son propre gain dans un monde qui n'a pas encore été mécanisé. Une « race » rare en Europe, de « complexion sèche et dure, brûlée par le soleil et tannée par le froid » selon Legendre ; une image qui rejoint cette rudesse propre aux territoires archaïques, bruts, antérieurs au

---

<sup>569</sup> Maurice LEGENDRE, *Portrait de l'Espagne*, Paris, Édition de la revue des jeunes, 1923.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>571</sup> *Ibid.*

raffinement de la modernité. Francis Carco<sup>572</sup> ou Élie Faure<sup>573</sup>, contribuent également à confirmer l'Espagne comme un pays aux caractéristiques humaines uniques en Europe. La société espagnole irradie cette sorte de « primitivisme humain », qui fait de la « race espagnole » une société plus proche des instincts naturels et pré-civilisés. C'est ici que nous identifions le *sang* signalé par Barrès : le sang racial qui court dans les veines du peuple espagnol, chargé du passé et du poids historique des siècles, mais aussi le signe distinguant, caractérisant et « racialisant » ce peuple extrême, viscéral et authentique.

### 3.2.1 Un peuple barbarisé

La barbarie attribuée au peuple espagnol est, encore une fois, un héritage du regard romantique qui prolonge l'idée de la civilisation espagnole arriérée et à la limite du sauvage<sup>574</sup>. Le caractère des espagnols ne s'adapte pas à celui d'une société civilisée et moderne : « Le cadre espagnol est sauvage et farouche » jugeait Gautier. Il s'agit d'une société aux sentiments primitifs, ce qui la rapproche, encore, des civilisations vues comme « sauvages » par l'Europe du Nord, à savoir l'Afrique, l'Orient, etc. Les pulsions et les sentiments restent irrationnels en Espagne et ils peuvent monter en intensité comme ils ne peuvent plus le faire dans les pays modernes.

Les hommes sont souvent rudes, autoritaires et machistes. Chez eux, ce « primitivisme », propre à un stade moins civilisé jaillit plus facilement que chez les esprits éduqués au sein des sociétés industrielles modernes. L'Espagnol est un homme qui parle moins qu'il n'agit, rarement cultivé, et le *duel à la navaja* (couteau espagnol) est une des constantes des récits consacrés à l'Espagne<sup>575</sup>. Il est très habituel également de trouver des références à l'Espagnol courageux, héroïque, faisant preuve de sentiments de dignité personnelle et d'honneur, authentique, loyal, généreux, positif, mais également impulsif, orgueilleux, violent, voire cruel et jaloux<sup>576</sup>. Dans la période romantique, ces valeurs trouveront la meilleure représentation dans les figures du *torero* (héroïsme et courage) et du bandit (symbole d'une société mal gouvernée, violente et souvent

---

<sup>572</sup> Francis CARCO, *Printemps d'Espagne*, Paris, Albin Michel, 1929, 294 p.

<sup>573</sup> Elie FAURE, *Découverte de l'archipel*, Paris, Le Livre de Poche, 1975, 405 p. (Recueil des textes datant de 1928, 1929, 1930 et 1931) ; Elie FAURE, *Méditations catastrophiques*, Édition établie par Jean-Paul Morel, Paris, Éditions Bartillat, 2006, 340 p.

<sup>574</sup> Pour une étude détaillée de l'image de la société espagnole perçue en France pendant le XIXe siècle, voir Denise BONNAFFOUX, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX-XX)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.

<sup>575</sup> Également hérité du mythe de Carmen, bien que, comme le signale Denise Bonnafoux, la *navaja* est un élément que le premier romantisme insère dans l'imaginaire espagnol.

<sup>576</sup> Denise BONNAFFOUX, *op. cit.* p. 265.

vindicative)<sup>577</sup>. L'orgueil, la fierté, le courage et la férocité qui a été projetée sur ces types masculins depuis les récits romantiques sont une constante qui se perpétue dans le cinéma.

Dans les années vingt, ces deux figures s'avèrent les plus extrêmes dans le répertoire de personnages masculins espagnols. D'un côté, le *torero* qui symbolise la barbarie de la *corrida*. De l'autre, le bandit, presque disparu (sauf pour l'adaptation cinématographique de *Carmen* et pour le passé de Raphaël dans *La Bodega*), continue à symboliser le « hors-la-loi » qui ayant vécu dans les montagnes est peu éduqué : il représente le personnage le plus proche de cet état « antérieur » à la civilisation moderne et toujours rattaché à l'extérieur des villes à l'extrémité la plus éloignée de la modernité.

La construction moderne des brigands de *Carmen* de Feyder, nous donne un exemple évident de cette projection « sauvage » sur la figure du *bandolero* au sein du paysage cinématographique des années vingt. Nous y ressentons une claire volonté de connecter avec cet imaginaire du type espagnol « hors-la-loi » pour reprendre cette idée de sauvagerie associée à l'archaïsme de l'Espagne.

L'exemple du traitement du personnage du Borgne de *Carmen* nous offre un cas d'étude exemplaire. Ce personnage figure, en 1926, ce que le mythe romantique lui avait réservé : violence, rudesse, agressivité et criminalité. Joué par Gaston Modot, dont les traits accusent l'agressivité de son expression, son interprétation s'adapte à l'image sauvage projetée sur les brigands (et les Espagnols) habitant l'Espagne du temps de Mérimée. Ce personnage symbolisant d'emblée la criminalité, ses manières deviennent dans les années vingt extrêmes par leur violence : un trait élémentaire du caractère que nous voyons depuis sa première apparition dans le film, précisément mise en avant lors de la présentation du personnage.

Il s'agit d'une séquence où, enragé par l'insolence de Carmen, sa femme, il lui exige l'obéissance que requiert le système patriarcal organisant la communauté gitane. L'attitude défiante de la femme aboutit à une scène de brutalité contre Carmen dont la violence met mal à l'aise ses propres camarades brigands : une dureté que ce détail souligne. En effet, la scène nous montre Le Borgne, agressif et animal, exigeant à Carmen l'obéissance. La demande, venant du brigand espagnol, rude dans ses mots et qui cherche à rabaisser le caractère farouche de Carmen, ne pouvait se faire que par le biais de la violence. L'attitude froide du Borgne alors qu'il frappe sans compassion et tord le bras de sa femme pour marquer son autorité, nous transmettent le caractère violent « par

---

<sup>577</sup> Ces deux types absorbent aussi les représentations théâtrales et scéniques (comme nous l'avons vu pour les danses de *toreros* lors de l'Exposition Universelle de 1900), de même que le premier cinéma trouvera dans le bandit de grand chemin espagnol et dans les contrebandiers des antagonistes privilégiés pour les premières fictions des années dix.

nature », à la limite du sauvage, de ce type espagnol. Carmen pourra seulement subir la volonté de son mari.



Fig. 33 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Le Borgne bat Carmen parce qu'elle essaie d'imposer son caractère. Il lui donne une gifle puissante, deux coups de poing qui la font tomber par terre, et lui tord violemment le bras jusqu'à ce qu'elle promette de lui obéir.

La séquence s'avère très violente par les coups féroces et enragés assénés à Carmen. Le plus frappant de cette scène, c'est le caractère explicite de la violence, les expressions de douleur de Carmen et la quantité de coups distribués. Nous trouvons dans la mise en scène de cette violence une traduction très visible du caractère extrême que l'imaginaire espagnol acquiert tout au long des années vingt. En écho avec cette volonté de voir l'Espagne comme une terre extrême, la violence se fait toujours plus évidente. La violence rude et sauvage du caractère espagnol est un motif dramatique très sollicité pour caractériser la société espagnole qu'intègre la diégèse des films.

Nous constatons que les cinéastes français veulent mettre en image la rudesse du caractère espagnol à travers une violence manifeste envers les femmes<sup>578</sup>. La reprise du motif de l'homme

---

<sup>578</sup> Nous tenons à préciser, à ce stade, que nous allons réaliser une distinction thématique en ce qui concerne la violence envers les femmes, qui est récurrente dans les films situés en sol espagnol. Nous explorons le thème en détail lors du chapitre 5, mais nous distinguons les personnages masculins qui permettent de mettre en scène la brutalité projetée sur

agressant la femme, et la curieuse résonance iconographique que nous retrouvons d'un film à l'autre (le même plan de la femme à terre à la fin des disputes), nous permettent de l'envisager presque comme un « passage obligé »<sup>579</sup>, pour reprendre les outils d'analyse proposés par Amy de la Bretèque, de ce thème de l'archaïsme traduit comme une agressivité intense chez les Espagnols.

Pour le mettre en scène d'une façon claire et dramatiquement efficace, les hommes espagnols brutalisent systématiquement les femmes, soit par des coups de poing soit en les harcelant sexuellement. Ces mises en scène permettent de rendre compte visuellement d'un caractère presque animal, proche du primitivisme, et de pulsions sexuelles et violentes incontrôlées.

Un des exemples les plus clairs nous est offert par Marcel L'Herbier à travers les deux personnages masculins qui interagissent avec Sibilla dans *El Dorado*. Les hommes espagnols sont extrêmement cruels et violents envers elle. Dans un premier temps, nous trouvons Joao, le pitre, interprété par Philippe Hériat (Raymond Payelle), qui poursuit et agace Sibilla. La figure imposante de l'acteur fait de ce personnage, que L'Herbier décrit comme une « figure burlesque »<sup>580</sup>, un arlequin affreux qui nous fait penser au Caesar du *Dr Caligari* (Weine, 1919), et qui s'avère décisif pour l'existence malheureuse de Sibilla. En effet, ce personnage secondaire est pourtant l'un des plus importants pour la construction dramatique du film : il est le déclencheur de la tragédie finale où Sibilla décide de se suicider.

Les documents génétiques du film attestent l'importance accordée par L'Herbier à ce personnage, depuis les premières versions du film, précisément en tant que représentant de la violence sexuelle des hommes espagnols envers la danseuse d'*El Dorado*. Dans le scénario manuscrit, dans une sorte d'avant-propos, L'Herbier détaille des renseignements que nous ne trouvons pas pour les autres personnages :

« Pendant le numéro de danse de Sibilla on montrera :

- 1) La convoitise générale des buveurs pour la danseuse
- 2) La convoitise particulière de JOAO »<sup>581</sup>

---

le *peuple* espagnol de façon générale et comme “par nature”, de la violence déclenchée par la jalousie. Comme nous le verrons plus tard, à cause d'impulsions irréfrenables, toujours associées à l'essence primitive, quelques hommes font preuve ponctuellement d'un comportement violent, en manifestant toujours des regrets par la suite. Il s'agit d'une impulsion d'ordre sentimental ou émotionnel. Dans ce chapitre, afin de maintenir le lien avec l'essence primitive projetée sur les habitants de cette terre archaïque, nous verrons des exemples d'hommes qui se montrent agressifs par nature et dont la violence est systématiquement projetée contre les femmes afin d'accentuer leur barbarie et leur brutalité.

<sup>579</sup> François Amy de la BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, p. 1050.

<sup>580</sup> « El Dorado. Scénario dactylographié », 4-COL-198 (157), Fonds L'Herbier de la BnF.

<sup>581</sup> « El Dorado. Scénario dactylographié », 4-COL-198 (157), Fonds L'Herbier de la BnF.

La volonté de L'Herbier préciser ce rôle clé pour bien cerner l'imaginaire espagnol et déclencher le drame du film, forceront même l'introduction d'un intertitre dans lequel le cinéaste précise : « Même Joao, le pitre, la suit, avec dans les yeux une affreuse convoitise ».



Fig. 34 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Première apparition de Joao (Philippe Heriat/Raymond Payelle)

Ensuite, la relation entre les deux personnages est rapidement mise en scène. Au milieu de la danse, Sibilla, dont les mouvements déclenchent le désir des hommes, lance une fleur au hasard dans la salle en folie. Joao aux gestes animaux et agressifs, devient impulsivement fou et se lance pour l'attraper sauvagement. Une fois en possession de cette fleur<sup>582</sup> il se jette sur Sibilla, en ignorant son rejet manifeste, et en insistant physiquement pour obtenir quelque chose en échange. La danseuse est harcelée sur la scène sans autres réactions de la part de ses collègues que la jalousie par rapport à son effet sur le public. « Elle est en trop ici ! » exclameront les autres danseuses en ignorant l'agression subie par la protagoniste.



Fig. 35 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Joao saute sur scène et se lance sur Sibilla en pleine danse.

<sup>582</sup> Nous commenterons plus tard la symbolique de cette fleur connectant avec le mythe de Carmen qui ensorcelle son Don José grâce à une fleur lancée en arrivant à la Manufacture de Tabacs.

Les cadrages sur l'acteur, grand et avec une présence scénique imposante, cherchent également à le rendre agressif et répugnant. Cette agression continuera dans la chambre que la danseuse occupe à l'étage au-dessus de la salle de bal. Pendant que l'enfant malade, fils de Sibilla, est présent, elle réussit à arrêter les pulsions primitives du pitre, grâce au courage qu'elle est capable de forger pour garder sa dignité devant son enfant. Or, la situation change lorsque le petit part pour être soigné dans la Sierra. À ce moment, le chemin libéré, le pitre se lance sur Sibilla, poussé par ses instincts animaux. Sans forces après le départ de son enfant, Sibilla est plus vulnérable, et les envies de l'affreux saltimbanque semblent deviner sa faiblesse.

Les gros plans désaxés qui encadrent l'oisive expression diabolique, affreuse et perversie du pitre, donnent au personnage un aspect primitif et à son acte beaucoup plus de violence :



Fig. 36 : *El Dorado* (M.L'Herbier, 1921) : Joao se jette violemment sur Sibilla



La tentative de viol, sur le lit encore chaud de son enfant malade, est l'acte définitif pour le drame de la danseuse, dont la seule issue possible sera le suicide. La déformation plastique utilisée pour ces plans à travers les flous artistiques, accentuent ce moment psychologiquement limite pour la protagoniste. De même la violence du gros plan, contrasté avec une lumière en contre-plongée (qui accentue cette référence au Caesar du *Dr. Caligari* de Weine, 1919), montrent un personnage dégoûtant, et devenu sauvage et affreux par ses gestes et ses expressions. L'Herbier imprime ainsi la violence dans l'énonciation visuelle. Sa volonté de mettre en image la monstruosité du personnage et la brutalité contre Sibilla est manifeste.

Le deuxième personnage espagnol dans l'intrigue d'*El Dorado*, Estiria (Georges Paulais), est aussi d'une autorité et d'une violence ferme, ce qui le mènera à agir avec une extrême cruauté envers Sibilla. Homme appartenant à la haute bourgeoisie andalouse, très riche et installé dans le confort, il attend le mariage de sa fille avec un grand d'Espagne afin de multiplier sa fortune. Estiria cache néanmoins une histoire de passion et d'amour passée avec Sibilla, qu'il avait projeté d'épouser et avec qui il a eu un enfant illégitime. Nous comprenons que la relation a été abruptement terminée dans le passé et que, étant donnée la vie de pénurie qu'elle mène, il s'en est désintéressé.

Bien qu'il soit à tout moment dessiné sous le signe de la méchanceté, ce personnage s'avère curieusement bien plus cruel dans celle qui doit être la première version du scénario conservée dans le Fonds L'Herbier de la BnF<sup>583</sup>. Dans cette version, nous trouvons des précisions confirmant la violence de ce personnage qui ont été un peu diluées par la suite (nous le comparons avec la version du film disponible actuellement, restaurée par Gaumont en 1995, et avec l'édition du ciné-roman publié en 1921 par la maison d'éditions La Lampe Merveilleuse) ; elle s'avère à notre avis très révélatrice de l'imaginaire que L'Herbier projette d'emblée sur la figure de l'homme espagnol.

La version du scénario, indexée comme « El Dorado. Montage du film dactylographié », présente un plan qui, bien qu'il existe dans le montage conservé actuellement, n'apparaît pas avec la violence décrite par L'Herbier. Lors du premier flash-back inséré afin d'illustrer le premier souvenir que Sibilla a d'Estiria, après avoir trouvé une vieille lettre, Marcel L'Herbier avait écrit : « 51 – Vision Est. [Estiria] brutalisant S. [Sibilla] »<sup>584</sup>. Cette image connecte directement avec l'idée projetée sur l'homme orgueilleux Espagnol (dont Estiria est la figure principale dans le film de l'Herbier), et figure la cruauté qui plus tard caractérisera le personnage. Cependant, L'Herbier nous épargne cette brutalisation explicite et, finalement réduite à un gros plan de détail qui accuse la

---

<sup>583</sup> « El Dorado. Montage du film dactylographié », 4-COL-198 (146), Fonds L'Herbier de la BnF.

<sup>584</sup> *Ibid.*

violence du visage d'Estiría, elle restera un sous-entendu dissimulé par une violence plus psychologique que physique à l'image.

Néanmoins, Estiría reste un personnage très cruel envers Sibilla. Malgré la passion qui les a unis jadis, il réagit cruellement à la demande désespérée de Sibilla : il rit en lisant ses demandes d'argent pour le médecin de son fils (« Sans cela notre fils est mort ! ») et se limite à renvoyer la lettre rayée sans faire preuve de la moindre compassion.

La brutalité de ce personnage est enfin confirmée lors de la fête de fiançailles où Sibilla se rend, désespérée, pour le voir directement. Embarrassé, il ordonne qu'elle soit expulsée violemment. En conséquence, Sibilla est jetée dans les escaliers et tombe, humiliée, par terre. Le cadrage accentue cette violence opérée doublement sur le personnage de Sibilla.



Fig. 37 : *El Dorado* (M.L'Herbier, 1921) : Sibilla est jetée dans les escaliers.

Afin de manifester que cette nature lascive et violente fait partie du caractère espagnol, Marcel L'Herbier décide que le troisième personnage masculin de l'histoire, celui qui sera bon et aimable avec Sibilla, joué par Jacque Catelain, est d'origine slave. À notre avis, ce choix de scénario (peu logique puisque peu d'aristocrates slaves s'installaient à l'époque dans la Sierra de Grenade), est révélateur de l'imaginaire projeté sur les Espagnols et de la volonté de L'Herbier de les montrer comme des hommes braves, violents et barbares. Nous aurions pu penser qu'il s'agissait d'un choix que le cinéaste aurait fait à cause des attributs physiques de Catelain : blond, fin et avec des traits très anguleux. Pourtant, L'Herbier fera de Jacque Catelain son Don Juan, séducteur et bien espagnol dans son film suivant, *Don Juan et Faust*, en 1922. Ce fait écarte cette hypothèse et renforce l'idée d'une volonté expresse de lier les personnages espagnols aux pulsions primitives cruelles et dépravées.

Le cas de Jacque Catelain en tant que « contre-type » espagnol revient également dans *La Galerie des monstres*. Riquett est un gitan nomade dont les origines restent floues. Le nom nous donne peu de pistes, ce qui détache le personnage du point de vue national et lui permet d'échapper au stéréotype du mâle espagnol. En effet, il sera le seul personnage masculin du film ne présentant pas de pulsions brutes, harcelantes ou agressives envers les femmes ; il est mû seulement par l'amour.

Le film de Jacque Catelain est également bâti sur une violence brutale contre la femme ; probablement la plus violente du corpus étudié. Ofélia (interprétée par Lois Moran) est une jeune fille, innocente, dévote et vouée à son amour sincère et fidèle pour Riquett. Pourtant, à côté de son amoureux, le film l'entoure d'hommes autoritaires, violents ou qui la harcèlent sexuellement et la poussent dans des situations extrêmes. D'abord son grand-père, autoritaire, lui interdit formellement de se marier avec son amoureux. Devant ce geste elle décide de quitter sa Ségovie natale, et intègre le cirque ambulante « Buffalo », qui deviendra une vraie galerie des monstres pour elle. Au sein de cette troupe, elle doit subir les abus constants de son entourage, comme si elle était un objet à posséder par chacun. Sa beauté excite la convoitise des hommes qui l'entourent et qui ne montrent aucun respect pour la jeune femme. Bien qu'elle réussisse finalement à s'échapper avec Riquett, Ofélia-Ralda<sup>585</sup> subit la situation la plus extrême de violence envers elle. Une violence encore plus brutale du fait de son innocence, qui rend d'autant plus injustes les hostilités.



Fig. 38 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Le patron harcèle sexuellement Ofélia. La résistance de celle-ci lui fera ouvrir la porte de la cage aux lions, pendant le numéro de la danseuse, et elle finira blessée et inconsciente, en danger de mort.

<sup>585</sup> Le personnage, nommée Ofélia, choisit Ralda comme nom artistique au sein de la troupe.



Fig. 39 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Sveti insiste également auprès d'Ofélia, malgré sa relation avec Riquett. Il l'embrasse alors qu'elle est inconsciente dans son lit après l'attaque du lion, en l'absence de Riquett.

Nous verrons plus tard que le film de Catelain devient une grande métaphore de l'excès moderne et, en tant que tel, il présente une esthétique et une dramaturgie qui poussent les situations à la limite. La violence sera l'une de ses thématiques.

Le climax de cette violence éclate avec la ligne dramatique du harcèlement sexuel de la part du patron autoritaire de la troupe. Face au refus définitif de la fille et sous les effets de l'alcool, ce patron répugnant déclenche le climax dramatique du film : il ouvre la cage aux lions pendant que Ralda réalise son numéro de danse classique. Attaquée brutalement par le fauve, face à la foule du public terrorisé, elle finit ensanglantée et inconsciente. La brutalité masculine dérive vers une attaque encore plus violente de la part de l'animal.

L'attaque du lion contre Ralda devient une métaphore claire du monstre se lançant contre l'innocent<sup>586</sup>, que Catelain laisse triompher violemment. Plusieurs plans montrent l'attaque, le visage terrifié de Ralda et le lion sur la jeune fille. De même le public, en foule, passe du rire à l'horreur en quelques secondes, devenant une masse incontrôlée et chaotique se dispersant dans tous les sens, en augmentant la tension de la scène.

<sup>586</sup> Étant donnée la quantité de motifs fortement chargés symboliquement dans cette séquence (le lion, la cage, le patron abusif et autoritaire, la jeune fille innocente habillée en blanc ou le public en foule), et même dans le film entier, les lectures métaphoriques sont très tentantes. De surcroît, s'agissant d'un film réalisé en Espagne sous la dictature militaire de Primo de Rivera, en 1924. Pourtant, parmi les documents disponibles aujourd'hui et parmi les témoignages et les mémoires de ceux qui l'ont réalisé ou assisté, nous n'avons pas trouvé de références explicites. De même, nous ignorons si Jacque Catelain était curieux politiquement au point de réaliser une allégorie de l'Espagne de l'époque.



Fig. 40 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Ralda est attaquée par le lion qui achève cette violence brute et extrêmement agressive portée par les mâles de son entourage (à l'exception de son amoureux).

L'image de Ralda en sang est l'image définitive pour montrer la barbarie du peuple espagnol, et notamment, des mâles espagnols abusant des femmes. C'est l'image d'un peuple dépravé, sans limites morales<sup>587</sup>.

La violence des hommes sur les femmes répond également à la caractérisation d'une société fortement machiste et traditionnaliste, ce qui est lié au primitivisme animal attribué par le regard français sur l'Espagne. Un imaginaire qui est également prolongé par Benito Perojo dans *La Bodega*, avec la scène de la fête organisée par Don Luis, le propriétaire d'une Finca vinicole où il dispose des femmes travaillant dans sa propriété comme si elles étaient des marchandises sans volonté ni

<sup>587</sup> Comme si ce n'était pas suffisant, alors qu'elle est souffrante et inconsciente dans son lit, un autre collègue vient abuser d'elle.

voix. De plus, le film de Perojo inclut également une scène de violence affreuse contre les femmes. Sans autre volonté que de s'amuser, au cours d'une fête, il enferme toutes les femmes dans un patio et libère un taureau pour qu'il les poursuive. Bien évidemment, la bête attrape une des femmes qui sera gravement blessée. Après cette première situation barbare, passée sous silence par le personnage, comme si de rien n'était, il s'éprend de la jeune et innocente Maria. Sans aucun respect pour le père de la fille, qui a été son plus fidèle et ancien employé, ni pour son meilleur associé, Rafael, il décide d'alcooliser Maria et la force ainsi à suivre ses désirs charnels. Son but accompli, il s'en désintéresse en laissant la jeune innocente outragée et pratiquement violée<sup>588</sup>.

Le dessin d'un peuple barbare rejoint également l'idée du pays « extrême » par le caractère de ses gens. Pour illustrer cette barbarie, au-delà des personnages centraux, la question de la brutalité envers les femmes est généralisée et devient un motif constant, même à l'arrière-plan.

Louis Delluc insiste sur ce trait des Espagnols à plusieurs reprises pour caractériser l'ambiance de sa *Fête espagnole* :

« 31. dans une maison de danse... Public grossier... matelots... ouvriers...

...

33. L'une [une des danseuses de la maison de danses] est dépoitraillée.

...

130. Une fille d'auberge accrochant des lanternes allumées à la devanture... un carabinier en profite pour lui tripoter les jambes...

...

151. Le picador se saoulant à une autre table. Il brutalise la poitrine d'une grosse fille qui est en face de lui. Elle lui crache à la figure.

152. Un couple dans la même salle. L'homme enlace la femme et lui parle dans le cou.

...

154. Un autre vieux répugnant cajole une adolescente qui mange à s'étouffer, la pauvre !... »<sup>589</sup>

Ainsi, la brutalité, la grossièreté et la convoitise sexuelle caractérisent l'imaginaire de l'Espagne, même au fonds du décor, simplement pour transmettre l'ambiance espagnole, rude et violente.

---

<sup>588</sup> Maria représente toutes les valeurs de l'Espagne traditionnelle et catholique. L'offense du viol perpétré par Don Luis sera une honte douloureuse qui lui enlève sa précieuse pureté : elle ne peut plus être digne de son amoureux Rafael.

<sup>589</sup> Scénario conservé aux Archives de la Cinémathèque Française (DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête Espagnole). La totalité du scénario est également consultable en Annexe 11.



Fig. 41 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919) :

« 151. Le picador se saoulant à une autre table. Il brutalise la poitrine d'une grosse fille qui est en face de lui. Elle lui crache à la figure.»<sup>590</sup>



Fig. 42 : Dans le public d'*El Dorado*, une scène de violence contre une femme par un compagnon jaloux des avances d'un autre homme.

Il y a peu d'exemples de films où nous ne voyons pas un plan, même s'il est à intention contextuelle, où un homme agresse sexuellement une femme. En somme, d'une façon généralisée, dans le corpus analysé, les hommes espagnols, qu'importe leur statut social, s'avèrent violents et dépravés, symptômes d'une société aux pulsions primitives et, pour paraphraser Barrès, « non maté par l'administration moderne ».

Au-delà du caractère barbare présumé chez le peuple espagnol, le primitivisme de l'Espagne, se retrouve de façon assez claire dans ses manifestations culturelles à la fois traditionnelles, extrêmes et sauvages.

<sup>590</sup> Images du film de Germaine Dulac illustrant les phrases issues du scénario de Louis Delluc.

### 3.2.2 La mise à mort comme fête nationale

« La tauromachie a une longue tradition ; elle continue de nos jours quelque chose de primitif, et il n'est pas surprenant que ce soit l'Espagne qui ait maintenu dans le monde moderne cette antique tradition de l'humanité. »

(Maurice LEGENDRE, *Portrait de l'Espagne*, 1923)

La *corrida* est certainement, la tradition la plus sauvage à laquelle aient assisté les romantiques français en Espagne, et qui restera dans l'imaginaire comme une preuve du caractère archaïque et primitif de son peuple. La mise à mort d'un animal, devant l'admiration du public, considérée comme un *arte*, un orgueil et un symbole national, est l'une des coutumes fondatrices de ce primitivisme sauvage associé à l'Espagne depuis les guerres napoléoniennes. Spectacle fascinant et répugnant à la fois, les *corridos* de taureaux confirmeront au début du XXe siècle leur rôle déterminant dans la représentation de l'Espagne dans les arts grâce à leur potentiel expressif et plastique.

C'est probablement le contraste violent produit par la vision de la barbarie qu'implique la tuerie morbide d'un animal, ainsi que la violence soufferte par les chevaux éventrés par le taureau, au milieu de la description festive et voluptueuse du rituel qui l'accompagne, qui s'avère l'élément le plus brutal des descriptions romantiques (« Impression sinistre de convoquer la mort dans une fête ! »<sup>591</sup> s'exclamait Barrès). Gautier, Mérimée, Barrès et tant d'autres voyageurs témoignent du spectacle avec une brutalité terrifiante, tout en donnant des détails sur les événements de chevaux ou les souffrances de l'animal face à l'héroïque torero<sup>592</sup>. Goya avait peint dans sa série *Tauromaquia*<sup>593</sup> cette féroce tradition, répandant son image à travers le monde, toujours avec son pinceau noir (« Quelle têtes bizarrement féroces ! quels ajustements sauvagement étranges ! quelle fureur de mouvement ! »<sup>594</sup> s'exclame Théophile Gautier)<sup>595</sup>. La sauvagerie de cette tradition

---

<sup>591</sup> Maurice BARRES, *op.cit.*, p 169.

<sup>592</sup> La description détaillée du rituel de la *corrida* offerte par Théophile Gautier dans *Voyage en Espagne* est l'une des plus réalistes et cruelles que nous puissions trouver. (GAUTHIER, *Voyage en Espagne, op. cit.*, pp. 105-125.

<sup>593</sup> Série de trente-trois gravures réalisées par Francisco de Goya entre 1815 et 1816 retraçant toutes les étapes de la tauromachie.

<sup>594</sup> Théophile GAUTIER, *op.cit.*, p. 163.

<sup>595</sup> Barrès aussi pointera : «Goya, avec ses toreros et ses sorcières déhanchées, nous fait connaître ces ardeurs-là. Faiblement, car, de la mort et de sensualité des martyrs, il a glissé aux drames du taureau et de la galanterie » (Maurice BARRES, *op.cit.*, p 166).



contraste avec l'éloge d'une fête nationale colorée, lumineuse, où les gens s'habillent de leur meilleur costume en offrant un merveilleux spectacle pittoresque.

Pour l'imaginaire français, ce contraste concentré sur la *corrida* résume, selon l'héritage romantique, l'essence espagnole. Barrès confirme que c'est dans la *corrida de toros* que l'essence espagnole se manifeste à son comble. Soleil et ombre, passion, violence, sang et mort sont convoqués dans ce rituel qui est, avant tout, fondé sur la barbarie. Pourtant, le peuple, la foule espagnole, assiste enthousiaste à cet événement et le glorifie comme un de ses symboles nationaux les plus vigoureux. Une tradition condamnée dans de nombreux pays européens, notamment en Europe du Nord, qui résiste et qui se célèbre fièrement et voluptueusement en Espagne.

Comme le signale Maurice Legendre dans la citation par laquelle nous ouvrons ce sous-chapitre, il n'est pas surprenant que ce soit en Espagne que cette tradition se soit maintenue. En définitive, nous sommes face à un serpent qui se mord la queue : le primitivisme anthropologique que Legendre analyse et retrouve en Espagne, invite au maintien de ces traditions sauvages ; en même temps, c'est parce que ces traditions barbares existent et se perpétuent que l'idée du primitif reste liée à l'image de l'Espagne et que la notion de sauvagerie s'étend à toute une identité nationale.

Étant donnée la place qu'occupe la *corrida* dans le stéréotype et dans l'imaginaire collectif, le spectacle taurin est un motif récurrent dans le paysage cinématographique espagnol. Nous avons vu qu'il a été l'un des sujets présents depuis les premières vues du cinématographe. Il s'est confirmé tout de suite comme l'un des motifs de l'imaginaire les mieux adaptés au nouveau médium. Nous trouvons même une ligne thématique qui confirmerait une sous-catégorie dans les films d'ambiance espagnole : des films de genre taurin<sup>596</sup>. *Militona, la tragédia de un torero* (Henri Vorins, 1922), *Sol y sombra* (1922) et *La Tierra de los toros* (1924) de Musidora, la scène de la *corrida* de *Carmen* ou *Le picador* (Jaquelux, 1932) en seraient les exemples les plus évidents. Parmi ces films, ce sont surtout les films de Musidora et de Feyder qui attirent notre attention par rapport au renouvellement du regard projeté sur cette manifestation typiquement espagnole.

Musidora est la seule à mettre en scène la barbarie de l'événement. Le film *Sol y sombra* qu'elle coréalise avec Jacques Lasseigne fait reposer son intrigue sur un triangle amoureux entre un *torero*, une espagnole et une artiste française, et une scène de *corrida* constitue l'un de ses moments dramatiques décisifs. La cinéaste détaille toutes les étapes de la *corrida*, depuis la sortie du taureau jusqu'à sa mort : un acte que d'autres cinéastes, comme Feyder, évitent de montrer, mais que

---

<sup>596</sup> À ce sujet, consulter l'ouvrage José María CLAVER, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centros de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012, p. 186.

Musidora illustre jusqu'à l'achèvement de l'animal. Bien que la mort soit filmée de loin, nous voyons parfaitement la tuerie de la bête. Face à cet acte, Musidora réussit à mettre en scène de façon très intéressante le regard « barbare » associé au regard espagnol. Par le biais des deux personnages féminins, l'Espagnole et la Française, Musidora met en scène deux réactions aux « images » de la *corrida*.

D'un côté, nous trouvons la réaction de l'artiste française (interprétée par Musidora) qui se retrouve dans la *plaza* pour admirer son nouvel amant. L'arène étant comble, tout le village loue et célèbre les pas et les mouvements du *torero* avec le taureau. La femme, sans connaître grand-chose à l'évènement, commence par applaudir, enthousiaste, lorsque le peuple le fait. Or, dès que l'action commence, elle ne peut pas cacher son trouble. Dans un premier temps, son accompagnateur lui offrira un réconfortant, probablement alcoolique, afin de surmonter le moment. Toutefois, l'artiste ne pourra éviter de fermer les yeux et de détourner le regard dès que le taureau s'avance sur le *torero* et inversement.



Fig. 43 : *Sol y sombra* (Musidora et Jacques Lassezneye, 1922) : L'artiste française en peut pas supporter le spectacle de la *corrida*.

L'acte s'avère brutal pour le regard français. Pour cette raison, l'artiste se protège de la vision. Pourtant, comme nous le voyons dans les trois derniers photogrammes, Musidora met en scène la curiosité morbide qui hésite entre regarder et ne pas regarder.

Au contraire, le peuple espagnol, lui-même sauvage et primitif, peut supporter cette vue, impassible, et se réjouir de la mort atroce du taureau ou de la mise en danger du *torero*. D'un côté,

Musidora nous montre Juana (également jouée par Musidora) impassible devant la brutalité de l'événement et célébrant seulement les mouvements du *torero*. De même, le peuple se montre exalté et dépourvu de réactions hostiles face au spectacle qui trouble le regard étranger.



Fig. 44 : *Sol y sombra* (Musidora et Jacques Lasseyné, 1922).

Au-delà de cette scène, la *corrida* n'est jamais montrée depuis une perspective qui choque les assistants. Musidora n'exploite pas le filon que nous pourrions présager dans cet événement capable d'accentuer l'extrémisme souvent projeté en sol espagnol. Le fait lui-même est brutal, mais le cinématographe ne l'exploite pas comme tel. Au contraire, la *corrida* toujours approchée comme une célébration pittoresque et populaire. Ce rôle est confirmé dans la plupart des autres films, comme dans *La Fête espagnole*, où elle est une simple image contextualisant l'ambiance festive. La mort de Louis Delluc nous a privés, sans doute, d'autres films consacrés à l'Espagne et, certainement, à la *corrida*, qui était sa grande passion. Nous avons déjà cité le petit texte inclus dans *Jungle du cinéma* en 1921, *Cinéma, corrida, y muerte*, qui en effet s'appuie sur la brutalité de la *corrida* pour construire le récit. Il repose sur le point de vue de Feria, l'un des chevaux intervenant dans la *corrida*, éventrés et recousus à plusieurs reprises au cours d'un après-midi. En effet, l'éventrement des chevaux est l'une des visions les plus brutales dans les récits des voyageurs romantiques, qui est même souvent illustrée dans les peintures à sujet taurin. Pourtant, nous ne trouvons aucune trace de la brutalité que la *corrida* aurait pu lui inspirer dans les films ou les projets de films dont nous disposons.

Bien que du point de vue de la représentation du spectacle sanglant lui-même, le cinéma ne trouve pas dans les exemples analysés l'accès au primitivisme qu'il aurait pu y puiser, la *corrida* devient cinématographiquement extrême grâce à son pouvoir de convocation de la foule. Nous verrons tout de suite comment la foule s'érige comme l'une des figures cinématographiques modernes dans les années vingt, et comment elle trouve en Espagne une existence des plus naturelles.

### 3.3.3 L'irruption des danses ibériques

La notion d'archaïsme porteuse d'une dimension extrême est également perceptible dans les danses espagnoles. Après une longue période où les danses ont été rattachées dans l'imaginaire français et sur la scène parisienne à l'imaginaire exotique et arabisant, les danses espagnoles deviennent toujours plus ibériques et authentiques. L'arrivée de danseuses espagnoles à Paris amène avec elles l'authenticité de la race espagnole, que seules les danseuses autochtones pouvaient donner aux danses.

Au début de la décennie, nous trouvons pourtant une volonté manifeste de rattacher les danses au passé, et donc à l'archaïsme espagnol, à travers la médiation de la gitane. Les danses gitanes garantissent la force primitive, raciale et ancienne de l'Espagne qui intéresse l'approche cinématographique moderne.

Nous trouvons très révélatrice la description de la danse réalisée par Sibilla dans *El Dorado*, racontée par Raymond Payelle au sein de l'édition littéraire de *El Dorado* publiée par « La Lampe Merveilleuse » en 1921. Dans cette édition romancée du film, nous avons déjà souligné le lien que Payelle tient à faire entre l'Albaycin, en tant que quartier gitan, et le passé de l'Espagne qui fournit sa facette la plus archaïque et authentique. Il interprète en ce sens la danse considérée comme « gitane »<sup>597</sup> que Sibilla réalise au début du film :

Sibilla danse à nouveau.

Elle danse une danse gitane peu à peu triste et lointaine comme son âme, une danse gitane qu'elle est seule à danser dans tout Grenade, avec les gitanes authentiques des cuevas creusées dans la craie, qui semble venir, mystérieuse et sauvage, du fond du passé complexe de la vieille Espagne. Et de plus loin encore dans l'espace et dans le temps. Elle vient de l'Orient d'où les conquérants sont venus eux-mêmes ; elle a été dansée par les esclaves africaines qui font tressauter en cadence leur ventre nu ; elle a été dansée par les courtisanes égyptiennes dont les bras s'allongent et se courbent comme des serpents pâles ; elle a été dansée par les almées des pays lointains vêtues de gazes transparentes et de colliers de perles lourdes et dont les pieds aux pas savants sont plus souples que des mains.

La danse gitane de Sibilla a connu tous les âges et toutes les musiques<sup>598</sup>

Bien que le jeu et le physique français d'Eve Francis nous éloignent du rêve gitan, nous trouvons très intéressante la vision que Payelle offre des danses espagnoles. Car en tant que manifestations folkloriques et traditionnelles, les danses conservent, comme toute l'Espagne, les

---

<sup>597</sup> Nous mettons entre guillemets cette appellation car l'analyse des mouvements pose des doutes au moment d'adjectiver la danse de Sibilla comme gitane.

<sup>598</sup> Raymond PAYELLE, *op cit.*, pp. 30-31.

traces du passé et de toutes les cultures qui l'ont habitée. Ce passé englobe également les danses de l'Orient, et des civilisations africaines et orientales. Toute cette « âme » qui jaillit de la vieille Espagne se retrouve dans la danse de Sibilla. Une danse qui par ce poids du passé s'avère triste et lointaine, en résonance avec l'état intérieur de la protagoniste.

Au-delà de cette vision romancée modulée par le regard post-romantique de L'Herbier, nous devons signaler une connexion manifeste, développée le long des années vingt et qui connecte les danses espagnoles au regard sauvage et primitif que l'imaginaire français projette sur l'Espagne. C'est sous ce regard qu'elles deviennent extrêmes, impression accentuée par les rythmes et les mouvements qu'elles engagent. Elles deviennent ainsi une source riche et stimulante pour la modernité artistique, spécialement pour le cinéma.

L'idée de la race et du primitivisme appliquée aux danses espagnoles connecte également avec une autre manifestation qui s'adapte parfaitement à ces tendances modernes : le flamenco. Expression artistique espagnole unique, avec une charge émotionnelle déchirée et déchirante, le flamenco (chant et danse) devient l'expression même de l'essence espagnole. Lié à l'univers gitan, le flamenco est rapidement rattaché à l'univers archaïque et primitif. Une connexion qui, au-delà de son origine, est accentuée par le type de chant nu, pur et aux modulations sonores qui rappelant les psalmodies arabes (du moins ainsi était-elles entendues en sol parisien, comme l'attestent certaines réactions dans la presse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Le flamenco devient ainsi l'évocation artistique même du primitif, de cet état naturel et premier de l'homme « avant de... », qui jaillit directement sous forme d'expression artistique. Comme un cri de douleur, comme un mouvement enragé de passion, le flamenco sort du cœur, des viscères, de l'émotion profonde, en oubliant toute raison, tout ordre, toute convention. Le flamenco est la race espagnole ; il est liberté ; il est pulsion, passion, sentiment et émotion. C'est par le flamenco que l'expression artistique espagnole devient extrême.

### **3.3.4 L'omniprésence de la mort**

En dernier lieu, nous ne pouvons pas manquer de lier ce primitivisme latent dans la vision française de l'Espagne à la profonde tradition catholique qu'elle héberge. La religion étant un des piliers fondamentaux de la culture espagnole, mise en avant par tous les voyageurs traversant l'Espagne et renforcée par des figures telles que Saint Thérèse de Jésus (aussi dite Sainte Thérèse d'Avila), elle est aussi l'un des thèmes principaux au cœur de la représentation de l'Espagne dans les arts.

Comme l'Espagne, la religion devient extrême en Espagne. Le fanatisme religieux et la dévotion chrétienne ont été constatés par tous les voyageurs étrangers, et confèrent à l'Espagne une aura de mysticisme comme il n'en subsiste nulle part ailleurs dans les sociétés modernes européennes : la religion détermine la vie et les mœurs des espagnols. Le primitivisme de l'Espagne s'intensifie lorsque le regard moderne français approche cette profession de foi exacerbée.

Il y a là, dirait-on, un approfondissement dans l'instinct populaire du culte de l'eucharistie, une sensualité funèbre et presque désintéressée, une aspiration implacable à absorber l'esprit de Dieu dans la chair pourrissante et sanglante du monde, un échange surnaturel entre la passion de la mort et les spectacles qui l'évoquent.<sup>599</sup>

En effet, le mysticisme, le traditionalisme et la foi chrétienne tissent une relation complexe avec la mort qui devient omniprésente en Espagne. L'omniprésence de la mort connecte également la société espagnole aux civilisations antiques. De même, le culte de la mort et sa présence constante, connectent avec les rites mortuaires des civilisations primitives. Par cette constance, bien que la société espagnole respire la fête et la volupté, l'association de l'imaginaire espagnol avec la mort se dresse parallèlement, confirmant le contraste fondateur de l'essence espagnole qui se construit entre la fête de la vie et la mort. L'importance de la mort (et de la religion) dans la culture espagnole est encore relevée par les approches anthropologiques des années vingt, réalisées par des essayistes tels qu'Élie Faure ou Legendre, qui identifient un « goût de la mort » manifesté par les rites et les cultes que les étrangers trouvent très exaltés dans la péninsule.

« Toujours la mort. L'histoire de l'Espagne est une aspiration perpétuelle à la mort »<sup>600</sup> exclame Élie Faure en même temps qu'il fige l'association en intitulant son essai anthropologique sur l'Espagne : « L'âme espagnole ou le goût de la mort »<sup>601</sup>. Au sein de celui-ci, il affirme qu'en Espagne l'on respire « un goût du charnel, et, sinon voluptueux, du moins positif, de la mort. Ce n'est pas de la cruauté [...c'est le] “goût du sang, goût de la mort »<sup>602</sup>. Pour Faure, la *corrida*, et la demande “La sangre! La sangre!” du public, n'est pas une férocité sadique. Des gestes vus comme cruels peuvent s'expliquer par l'ingénuité de l'homme espagnol, profondément marqué par une tradition spiritualisée qui le pousse à « célébrer » la mort, comme dans certaines cultures primitives.

De ce point de vue, le traditionalisme chrétien trouve sa manifestation la plus importante (et exotique aux yeux étrangers, en raison de sa ferveur) dans la célébration de la Semaine Sainte.

---

<sup>599</sup> Elie FAURE, *La découverte de l'archipel*, Paris, Le livre de poche, 1978 (Première édition de 1932), p. 256.

<sup>600</sup> *Ibid.*

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 256.

Cette fête religieuse combine également les grands atouts de l'Espagne : la fête et la religion évoquant, finalement, la mort.

Ce rituel religieux, voluptueux et traditionnel, devient l'une des manifestations les plus attrayantes de l'Espagne, comme la *corrida* ou la danse flamenca. Son caractère rituel le lie aux formes de l'ancienneté. En même temps, l'extrême puissance religieuse et les sacrifices qui, traditionnellement, sont mis en jeu (les pénitences des fidèles) le rapprochent d'un primitivisme ou moyenâgeisme religieux, dont le sang, la souffrance, les pénitents, les larmes et les chants déchirés qui les accompagnent (notamment la *saeta*<sup>603</sup>) sont les représentants absolus.

La dévotion du peuple espagnol est toujours mise en avant. Par exemple, nous voyons des prières à la vierge avant les *corridas* ; Juana, dans *Sol y Sombra*, se recueille dans une église après son traumatisme causé par le taureau ; Ana dans *Don Juan et Faust*, décide de s'interner dans un couvent pour soigner son cœur brisé ; et Ofélia-Ralda et Riquett, dans *La Galerie des monstres*, se rendent à l'église avant de quitter Ségovie pour une vie d'amour commune<sup>604</sup>. Mais ce sera notamment à travers la Semaine Sainte, le rite religieux les plus important en Espagne, que la religion acquerra une dimension extrême, presque irrationnelle. Car la Semaine Sainte convoque et rassemble la foule ; une foule dévote et intense qui peut devenir agressive.

Elle le sera pour Sibilla, lorsqu'elle essaye de traverser la ville de Grenade en pleine Semaine Sainte dans *El Dorado*, et qu'elle est secouée par cette foule admirant les *pasos*<sup>605</sup>. Au milieu du chaos de la fête, Marcel L'Herbier nous montre un champ contre-champ très serré et qui s'avère très intense par la proximité du visage : un geste qui rend l'image un peu floue et qui fragmente la face en se concentrant seulement sur les yeux. Au milieu de la foule agaçante, Sibilla est ainsi confrontée à la Vierge : un moment de connexion mystique par lequel Sibilla cherche un secours au drame psychologique et physique qu'elle est en train de vivre.

---

<sup>603</sup> Courte pièce de contenu religieux chantée à *capella* lors du passage d'un « paso » (ou image) intégrant une procession lors des célébrations de la Semaine Sainte en Espagne. Il s'agit d'une ode à la vierge ou au Christ qui prend la couleur musicale d'une plainte déchirée. Par la suite, elle est devenue une forme musicale du flamenco.

<sup>604</sup> D'ailleurs, cette scène ayant lieu dans l'Ermita de la Caridad, devient spécialement curieuse au moment où, avec un fondu enchaîné, la vierge prend vie, et sourit au couple afin de donner sa bénédiction. Une prophétie étrange mais qui se rattache à la ferveur religieuse projetée sur le sol espagnol qui rend ce genre d'épiphanies possibles.

<sup>605</sup> Nous trouvons une scène similaire dans le film *Gachucha, la fille basque* (Maurice Chaillot, 1923). L'usage de la foule comme masse empêchant le personnage de passer, que nous avons repéré également dans *La Galerie des monstres*, est ainsi un recours dramatique fréquent et un moyen, comme nous le verrons, de dramatiser cet élément devenu inévitable au sein du paysage cinématographique espagnol.



Fig. 45 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Sibilla est confrontée à la Vierge au milieu de la traversée la ville pendant la Semaine Sainte.

La passion religieuse, d'emblée irrationnelle, pure et aveugle en Espagne, devient encore plus violente du moment où elle est « célébrée » ou professée par cette société que l'imaginaire français perçoit comme primitive et archaïque. La passion religieuse devient alors extrême et viscérale en Espagne ; elle invoque ainsi la foule, la foi irrationnelle et l'excès. Ces atouts non seulement témoignent du primitivisme latent dans la civilisation espagnole, mais ils font de cette pulsion et de cette passion religieuse une source stimulante et riche pour la création esthétique moderne au cinéma.

Le contraste étant à la base de l'essence espagnole, cette souffrance catholique et la pénitence chrétienne s'accompagnent de la fête, de la foule et de la musique. La Semaine Sainte devient ainsi une fête extrême, comme l'Espagne, associée à des pulsions religieuses, à une foi enflammée et à la pénitence assumée ; elle est ainsi en phase avec cet « esprit primitif » lié à une intensité émotionnelle disparue dans toute autre manifestation religieuse de l'Europe des années vingt.

Toutes ces manifestations, vécues intensément en Espagne, transparaissent, dans les films consultés, comme des visions extrêmes du pays. C'est par cette idée de l'extrême projetée sur l'Espagne, par le biais de l'archaïsme et du primitivisme, qu'elle s'avère excessive. Cet excès, nous l'identifions dans la façon d'approcher l'Espagne en faisant en sorte de montrer un pays violent et cru, à travers les personnages, leurs comportements mais aussi par ces traditions saisies d'excès.

Un excès inhérent à l'idée de l'Espagne extrême et qui permettra de la connecter à l'imaginaire moderne irradiant les arts dans la période étudiée.



### 3.3 L'Espagne extrême, stimulant de l'excès moderne

La tendance à l'extrême projetée sur l'Espagne devient excessive sous le filtre de la modernité. La société des années vingt, l'industrie cinématographique et le milieu artistique en général se nourrissent de la fièvre moderne devenue excès dans le domaine artistique.

Dans l'entre-deux-guerres, l'excès eut lieu à une telle fréquence que, paradoxalement, l'a rendu inexcusable et, en même temps, insupportable (...). L'excès constitue, en effet, la condition sociale la plus notoire de cette période<sup>606</sup>.

L'historien Angel Gonzalez dans son texte de référence "La noche española" publié à l'occasion de l'exposition *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865 – 1936*<sup>607</sup>, expose la fascination des artistes et des intellectuels modernes pour l'excès pendant les années vingt. Contrairement au regard romantique embourgeoisé, les années vingt reposent sur le vertige d'un excès exacerbé<sup>608</sup>. Bien que tout le monde ne soit pas prêt à le façonner, l'excès se lie à l'esprit moderne en poussant à l'extrême des pratiques et des idéologies bouleversant la société du moment. Les artistes d'après-guerre se servent de cet excès comme d'une impulsion expansive ; ils façonnent l'excès pour leurs démarches créatives nouvelles. Deux exemples évidents sont les expériences ayant lieu au sein de la République de Weimar ou celles menées par les artistes soviétiques, deux approches très différentes mais ayant toujours une tendance manifeste à l'excès. De même, les avant-gardes ou nouvelles tendances artistiques, autant dans la littérature que dans la peinture, cherchent à porter à l'extrême des idées ou principes qui veulent échapper à la commodité dans laquelle elles étaient installées. Nous pensons notamment au mouvement dada, au surréalisme (l'excès du rêve, du sexe, de la mort) et aux abstractions picturales aboutissant aux études du rythme de la couleur dans le domaine de la peinture ; mais également aux avant-gardes cinématographiques plus extrêmes comme les expériences de Man Ray, René Clair, Germaine Dulac ou Buñuel ; ainsi qu'aux écrits de Georges Bataille ou Michel Leiris.

---

<sup>606</sup> Ángel GONZALEZ, « La noche española » dans *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865 – 1936* [Catalogue de l'exposition], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 38.

<sup>607</sup> Ayant lieu du 20 décembre 2007 au 24 mars 2008 au Museo de Arte Reina Sofía de Madrid.

<sup>608</sup> Afin d'exposer son idée il mentionne le fait que les romantiques comme Gautier ou Manet qui avaient été à la fois attirés et scandalisés par les (affreuses) danses espagnoles de Vitoria, pour le premier, et par la corrida de taureaux pour le deuxième, ne retourneront jamais en Espagne. Gonzalez affirme qu'« en réalité, ce n'est pas qu'ils manquent de courage ni de patience ; c'est, tout simplement, qu'ils ne sympathisent pas avec l'excès », car « comme Hermann Broch l'a démontré, le *pathos* romantique est, dans la plupart des cas, épuisé dans le domestique » (Angel GONZALEZ, « La noche española », *op. cit.*, p. 38).

Dans la tendance à un imaginaire de l'extrême archaïque que nous avons développée précédemment, l'Espagne expérimente, également, dans les années vingt une tendance à l'excès. C'est en ce sens que l'Espagne, qui offre « les expressions les plus aigües, les plus extrêmes, seules susceptibles de faire vibrer une sensibilité déjà exacerbée »<sup>609</sup>, selon les regards étrangers, se lie à l'excès extrême visé par la modernité. Du point de vue cinématographique, les liens se créent à travers deux thématiques toujours présentes dans les évocations cinématographiques de l'Espagne et débouchant toujours sur une idée d'excès exacerbé. Il s'agit de l'idée de la foule et de l'ivresse collective.

### 3.3.1 La foule, notion clef de la modernité cinématographique

La foule se dresse comme un phénomène intimement lié à la modernité. Henri Meschonnic signale la modernité comme étant « l'ère des masses », et pointe la « masse » comme élément constitutif de la modernité conjointement avec la technique et la politisation<sup>610</sup>. La relation entre la foule et la société « moderne » avait déjà été faite par Charles Baudelaire qui parle de la foule comme d'une formation directement associée à la modernité comprise comme le progrès technique et industriel dans les villes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Gustave LeBon parle également du début du XX<sup>e</sup> siècle comme de l'« ère des foules »<sup>611</sup> ; et Moussinac signale le XX<sup>e</sup> siècle comme étant le « siècle des foules »<sup>612</sup>. La foule est ainsi une partie constitutive de la nouvelle société moderne.

La notion de foule acquiert une signification nouvelle dans l'après-guerre, liée aux nouvelles dynamiques sociales de la modernité. Les divertissements consacrés à l'épanouissement social cherchent à rassembler les gens, à convoquer les foules qui deviennent elles-mêmes le symbole de la modernité et de l'ambiance festive. Pendant les années vingt, les foules modernes qui se rassemblent lors des événements (tendance inaugurée, encore une fois, par les ambitieuses Expositions Universelles), des spectacles et partagent leurs émotions, frustrations ou enthousiasmes, confirment la nouvelle société de masses.

Parallèlement, et toujours dans ce lien avec la modernité, l'idée de la « foule » intègre le renouvellement cinématographique opéré dans l'après-guerre et traverse les textes et critiques des

---

<sup>609</sup> Jean Warmoes, *Emile Verhaeren "El flamenco español"*, Bruxelles, Europalia, 1985, p. 51.

<sup>610</sup> Henri MESCHONNIC, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard-Essais Folio /Éditions Vernier, 1988, p.41.

<sup>611</sup> Gustave LE BON, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 2008, p.1.

<sup>612</sup> Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 (première édition 1925), p. 16.

cinéastes et théoriciens de la période<sup>613</sup>. La foule comprise comme le public large et populaire, est ce que le cinéma vise, afin de devenir un Art légitime<sup>614</sup>. L'idée de la foule apparaît ainsi comme un souci manifeste de l'esthétique cinématographique moderne<sup>615</sup>. Un thème qui n'hésitera pas à faire le saut du texte à l'image en devenant une forme ou un motif plastique récurrent (qui traverse même la cinématographie mondiale<sup>616</sup>) et qui devient, dans les années vingt, une forme symptomatique de la modernité au sein des récits filmiques<sup>617</sup>. La foule est présente dans les grandes productions américaines, elle est la preuve de grands moyens techniques et d'une ambition manifeste du point de vue de la production du film. En même temps, elle symbolise la nouvelle société de masses, devenue la nouvelle forme de la société moderne.

### a) L'Espagne, pays de foules

En ce qui concerne l'imaginaire espagnol, l'Espagne est, depuis les regards romantiques, un pays de foules. La foule pittoresque, chaotique et bouillonnante est présente lors des descriptions de la *corrida*, mais aussi dans les rues des villages d'Andalousie, dans les fêtes et pendant la Semaine

---

<sup>613</sup> Voir Emmanuelle PLASSERAUD, « Chapitre IV. L'art unanimiste » dans *L'art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, 2011, p. 117-151.

<sup>614</sup> Dans cette idée nous tenons à signaler un parallélisme tissé par Louis Delluc et qui lie, du point de vue des ambitions cinématographiques modernes, l'imaginaire espagnol à la théorie cinématographique du moment. Lorsqu'il réfléchit à l'avenir du cinéma et aux voies à suivre pour le renouveau du cinéma français, il encourage l'Art cinématographique (et les metteurs en scène) à s'inspirer du dispositif de la *corrida* en tant que spectacle de masses populaire. La *corrida* est ainsi très présente dans les textes théoriques et critiques de Louis Delluc alors qu'il réfléchit à l'avenir du cinéma et aux voies à suivre pour le renouveau cinématographique français. L'article « La foule devant l'écran » (Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques I, Le cinéma et les cinéastes*, Paris, La Cinémathèque Française, 1985, p. 70-73), publié dans son ouvrage *Photogénie* de 1920, en constitue l'exemple le plus explicite et s'insère au sein de la question fondamentale du moment pour l'auteur français : la *photogénie*. Par la suite, les références à la *corrida* et à sa foule comme modèle à atteindre par l'art cinématographique sont constantes. Cette évocation récurrente enracine la *corrida* et avec elle l'Espagne, au cœur d'une théorisation moderne du cinéma. Mais surtout, en associant constamment la *corrida* et la foule, il confirme, d'un côté, l'Espagne comme un pays de foules ; et de l'autre, la foule assumant la connotation archaïque et primitive projetée, à la fois, sur la *corrida* et sur l'Espagne par le regard français des années vingt.

<sup>615</sup> C'est justement en cherchant ce pouvoir qu'a le cinéma de communier avec la foule que Delluc réalise une connexion, stimulante pour notre étude, avec l'imaginaire espagnol. À plusieurs reprises, il se montre admiratif de la *corrida* qui, à côté de sa passion personnelle pour ce spectacle espagnol, contient la force d'attraction de la foule qu'il souhaite pour le cinéma (« Puis-je répéter que l'immense prestige des courses de taureaux est lié à cette fusion hebdomadaire de dix ou quinze-mille individus de tous ordres à qui une heure de lumière, de couleur, de beauté agile – et d'art – donne une seule voix, une seule vie, une seule âme ? » (Louis DELLUC, *op.cit.*, p. 70).

<sup>616</sup> La foule devient un élément cinématographique traversant les cinématographies américaine, soviétique, allemande et, aussi, française.

<sup>617</sup> Ricciotto Canudo dit sur *La Roue* (1922) : « La vision de ce film répond à la nécessité esthétique la plus moderne, qui pousse quelques artistes, et quelques écrivains, à représenter les remous de la psychologie des foules. Ils veulent remplacer la figuration artistique de la passion individuelle, par l'évolution des collectivités auxquelles et desquelles ils participent » (Canudo, « Préface à La Roue d'Abel Gance », *Comoedia*, 19 décembre 1922).

Sainte. Le cinéma connecte tout de suite avec cette foule espagnole. Depuis les premières vues des arènes espagnoles tournées en sol espagnol par les frères Lumière, l'Espagne se présente comme un pays de foules, où le peuple devient une masse informe exaltée par les événements auxquels elle assiste. La foule se devine également dans les processions et dans les rues madrilènes. La foule est constante en Espagne. Un regard partagé par les films à sujet espagnol réalisés aux États-Unis où les images d'un peuple en masse, ou en « foule », sont l'un des éléments les plus visuellement marquants de films comme *Sand and Blood* de Fred Niblo (1922), *Rosita* de Lubitch (1923) ou *Dansense espagnole* (Herbert Brenon, 1923). Dans les films français de la période étudiée, la foule est également présente dans tous les films et projets évoquant l'Espagne. Elle prend même un rôle important au sein de la narration, par sa présence et par sa participation à l'impression de la *couleur locale* espagnole. Elle apparaît bien précisée depuis les scénarios des films, ce qui la confirme comme un élément indispensable de l'imaginaire espagnol.

Dans ces films-là, la foule est intimement connectée à la notion d'archaïsme et de primitivisme que nous sommes en train d'analyser. À travers le filtre du regard déchiré, modulé par l'archaïsme dans les années vingt, c'est à cause de la foule que l'Espagne se fait viscérale et extrême. Car les sensations vécues (ou vues) en Espagne, paraissent multipliées par la foule qui les contemple ; une intensité qui s'amplifie en la sachant vécue par tous ces individus en même temps, puis fondue en une seule sensation unanime qui les concentre toutes.

Dans les films étudiés, la foule est convoquée notamment lors de la *corrida*, la Semaine Sainte et les fêtes populaires. Or, lorsque la narration filmique s'insère dans des extérieurs espagnols, au moins l'un de ces événements est évoqué, ce qui fait que l'apparition de la foule est directement associée à la vie et au peuple espagnol.

À ces moments, dès qu'elle apparaît en masse, la foule est une explosion de couleur et de pittoresque, en même temps qu'elle devient une masse excessive, chaotique, archaïque, parfois brute et barbare, informe et désorganisée. L'image de la foule sépare, encore une fois, la société espagnole de la discipline ordonnée des sociétés modernes et bourgeoises des grands villes européennes<sup>618</sup>. D'autres films français de la période, non situés en Espagne, confirment cette association de la foule à un espace archaïque, antérieur et régional. Nous pensons par exemple à *L'Homme du large* (1920), le film de Marcel L'Herbier qui, situé dans la Bretagne du début du XIX<sup>e</sup> siècle, frappe également par les images de foules convoquées par la fête ou à la sortie de la messe.

---

<sup>618</sup> D'autres nations « de foules » de la période sont, par exemple, l'Égypte (*La femme du Pharaon*, Lubitsch, 1922), ou le Maghreb (*In'ch'Allah !*, Franz Toussaint, 1922), associés à l'Orient et à l'archaïsme tout en étant écartés de la modernité comme l'Espagne.

La foule que nous identifions en Espagne se distingue de l'idée de foule cosmopolite et « folle » qui ébranle l'imaginaire français moderne des années vingt. La « foule » espagnole s'associe davantage à l'archaïsme et aux sociétés qui n'ont pas encore été réglées par les nouvelles dynamiques modernes. C'est une idée de foule qui connecte davantage avec celle souhaitée par Delluc : une masse populaire enthousiaste, hétérogène, et vouée aux plaisirs du spectacle, comme celle rattachée aux représentations populaires de la Grèce Antique.

***Carmen* (Jacques Feyder, 1926) : L'Espagne en foule, contre-champ pittoresque et festif de la barbarie de la *corrida***

La foule espagnole trouve, sans doute, l'un de ses moments les plus pléthoriques et pittoresques dans les scènes de *corrida*. Les cinéastes cherchent à intensifier l'image de la foule comprimée dans les cadres afin de trouver une expression cinématographique descriptive et extrême à la fois. La foule opprimée et oppressante connecte ainsi avec la rudesse archaïque voulue dans les fictions cinématographiques à sujet espagnol des années vingt.

Jacques Feyder, grâce aux gradins des arènes de Ronda, n'a pas besoin de forcer la perspective pour réussir l'impression étouffante de la foule espagnole en fête : les gens agglutinées à travers lesquels les personnages ont du mal à circuler suffisent. La foule est décisive et majestueuse dans la scène de la *corrida* ; elle compose des cadres mémorables qui saisissent l'âme espagnole festive et amassée. Malgré l'impression de foule mise en scène naturellement, le point de vue en plongée est un cadrage privilégié pour montrer la folie chaotique à l'entrée ou à la sortie des arènes.

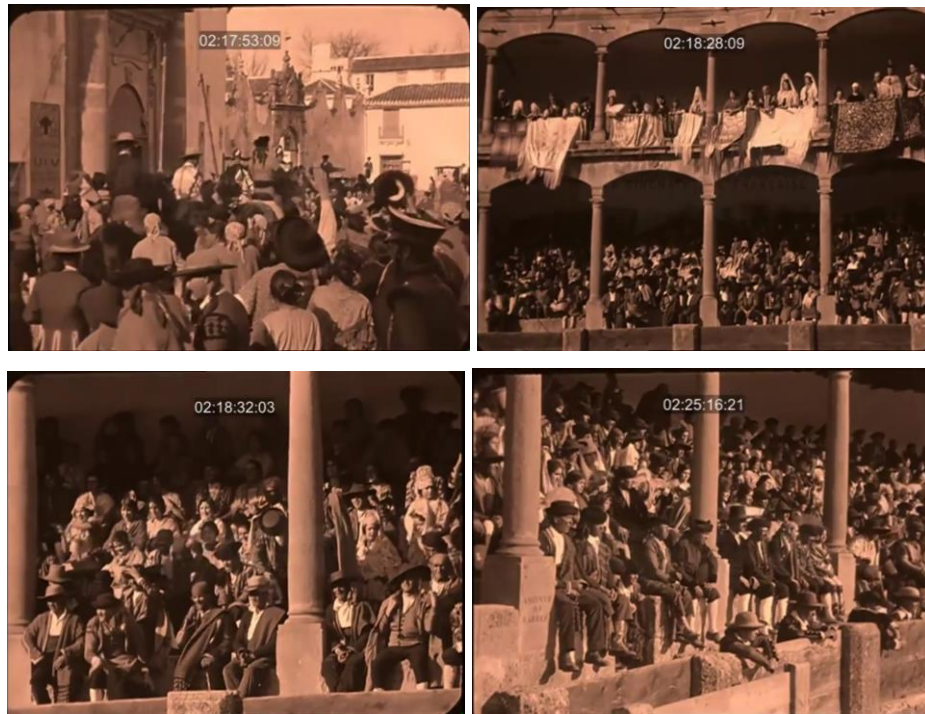


Fig. 46 : Jacques Feyder utilise plusieurs points de vue afin de donner l'impression de la foule assistant à la fête de la *corrida* (*Carmen*, 1926).

La foule sert à Feyder à mettre en scène le pittoresque de la foule espagnole. Selon la même opération, Musidora utilise elle aussi le rite taurin pour montrer des images de la foule du peuple espagnol concentrée à l'intérieur et à l'extérieur de l'arène.

En dehors de la *corrida*, la foule archaïque traverse les films évoquant l'Espagne et devient un élément indispensable de son paysage filmique. Le cinéma français montre le peuple espagnol en masse, chaotique, dans les rues, et vise à transmettre l'image d'une société populaire. Elle apparaît dans tous les films quels que soient l'époque ou l'emplacement géographique.

La foule donne aux fêtes espagnoles une dimension populaire très poussée et devient un motif obligé, pour tous les films placés en Espagne. Ainsi, dans le deuxième plan de *La Fête espagnole*, Louis Delluc intègre la foule comme un élément nécessaire pour la présentation descriptive du cadre espagnol démarrant le film : « 2. Danse, fleurs, rubans, foule... ». Plus loin dans le scénario il cite « gens » ou utilise simplement des pluriels « femmes », « paysans », « filles », « matelots ». Pourtant, pour décrire l'ambiance espagnole en ouverture du film<sup>619</sup>, il utilise ce mot précis avec la volonté spécifique de l'ancrer dans cette idée à la fois espagnole et moderne.

<sup>619</sup> Il ne réemploie le terme « foule » qu'une seule fois dans le scénario, dans le plan 129, pour le lier à l'idée de « mouvement ». Nous y reviendrons lorsque nous aborderons la question de la photogénie associée à l'Espagne.

De même Marcel L'Herbier, pour d'*El Dorado*, s'efforce d'entremêler l'idée de foule avec l'image du peuple espagnol : il la souligne en utilisant le terme précis « foule » dans les trois parties du film qui divisent le scénario conservé aux archives de la BnF :

*Première partie :*  
« MAISON DE DANSES  
« 1-Flot de foule rentrant »  
*Deuxième partie :*  
« 136b - Séville. Passages d'Ill. [Illiana] dans la foule »  
*Troisième partie :*  
« 178 - Séville. S [Sibilla] dans la foule avance. »<sup>620</sup>

Pour lui, Séville (Grenade)<sup>621</sup> est associée à la foule, et le peuple espagnol, dans les rues, prend la forme de la foule, ce qui doit aussi caractériser la diégèse de son film. *El Dorado* comprend quelques images des rues de Grenade en fête qui visent, manifestement, à intégrer la foule dans la diégèse espagnole.



Fig. 47 : Quelques images de la ville en fête pendant la Semaine Sainte dans *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921).

<sup>620</sup> « El Dorado. Montage du film dactylographié », 4-COL-198 (146), Fonds L'Herbier de la BNF.

<sup>621</sup> La première version du scénario est placée à Séville. Nous considérons ce détail comme une erreur frappante vu la culture hispaniste de L'Herbier, car Sibila se rend également à pied à l'Alhambra, ce qui indique qu'il a toujours pensé à Grenade. Pourtant, tout au long du scénario il note « Séville ».

Ces images ont été tournées dans les rues de Séville<sup>622</sup> pendant la Semaine Sainte, grâce à quoi L'Herbier parvient à intégrer la « vraie » foule espagnole à son film. Une foule chaotique, festive, désorganisée et extrêmement peuplée : un fleuve de gens qui suit passionnément les processions religieuses. Afin d'accentuer cette image de la « foule », Marcel L'Herbier, utilise des cadrages en contre-plongée afin d'avoir une perspective favorisant l'assemblage des têtes et leur fusion dans cette idée de « foule ». Il s'agit ainsi, à l'image, d'une masse de personnes devenant impénétrable, précisément par son désordre intérieur et sa fusion en une masse unanime. La foule est infranchissable pour Sibilla, ce qui accentue son angoisse de regagner son enfant malade.

Le cinéma puise ainsi dans la foule pour caractériser le peuple espagnol et trouve dans la fête populaire, nationale ou religieuse, son habitat le plus confortable. Dans tous les cas (sauf quand elle est simplement un élément décoratif), la foule est, comme toute l'Espagne, passionnée. Passionnée par les *toros*, passionnée par la fête, passionnée par la religion, le peuple espagnol est l'âme de l'Espagne, vibrante et ardente.

### **La foule devenue orgie dans *Don Juan et Faust* (Marcel L'Herbier, 1922)**

Mais la foule en Espagne est surtout une masse chaotique. Ainsi le chaos de la foule est attaché à la représentation de la fête populaire villageoise dans *La Fête espagnole* (« 139. Vacarme et désordre autour d'eux ») mais, également, au sein des cabarets et des tavernes où l'excès d'alcool et de plaisirs extrêmes rend fou et sauvage le public amassé. C'est à ce moment que l'idée de la foule connecte le plus profondément avec l'esprit primitif projeté sur le peuple espagnol.

La foule est également la responsable de la fin en apothéose de *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier en 1922. L'idée de la foule traverse tout le scénario et sert de leitmotif afin de figurer l'idée de tourbillon chaotique qui doit prendre l'ensemble du cadre :

Mais soudain les assaillants font irruption, dans le grand tumulte, les femmes font à Don Juan un rempart de têtes blondes, d'épaules nues, de gorges palpitantes.

*Rajouté à la main* : En masse, sur des gradins échelonnés elles doivent pour ainsi dire former une pyramide dont D.J. [Don Juan] est le faite.

---

<sup>622</sup> La correspondance envoyée par son assistant Raymond Payelle atteste cette information (4-COL-198(150) (cote) : Correspondance adressée à Marcel L'Herbier par Raymond Payelle, assistant sur le tournage).



Du sommet de cette cuirasse humaine, Don Juan nargue et insulte les assaillants, puis les hommes avançant, un nouveau remous fait que les chandelles bousculées s'éteignent.<sup>623</sup>

La foule, dans le film de l'Herbier, est manifestement associée à l'excès de la fête et à l'Espagne extrême et primitive. Don Juan, perdu dans une existence banale et vide par l'excès de plaisir et la perte de son seul grand amour, décide d'organiser une fête avec toutes celles qu'il a eu pour maîtresses. La fête dégénère à cause de l'alcool et est prise d'une fièvre excessive et déchaînée. Une scène de folie qui s'achève par une sorte d'orgie, avec des femmes à demi nues et Don Juan embrassant toutes celles à sa portée. Cette « orgie suprême »<sup>624</sup> que le cinéaste décrit dans le scénario avec trois mots qui contiennent toute l'essence qu'il cherche à y projeter : « ivresse, volupté, bataille »<sup>625</sup>. Don Juan, ivre devient de plus en plus excité parmi les femmes qu'il a convoquées dans sa maison et qui la remplissent comme une foule en folie. Le scénario du film nous montre cette volonté de L'Herbier de dessiner une fête espagnole sous le filtre de l'excès, qui trouve dans cette image barrésienne de l'orgie (l'excès festif et érotisé), son sommet le plus extatique en Espagne :

La fête, dont l'intensité s'accroît.  
On boit. (...)  
Déjà les musiques résonnent, une femme danse (Isabelita Ruiz)  
Don Juan va de l'une à l'autre... Il y a la fille de l'aveugle... Il y a aussi Elvire, qui vient d'entrer, spectrale, dans cette fumée de débauche.  
Rajouté à la main : (des femmes se disputent, se battent...), des jeunes filles rient, d'autres pleurent... certaines rient, (d'autres montrent leurs seins)  
Mais peu à peu le bruit de cette fête se répand.  
La fête plus déchaînée. Notations diverses. (...)  
Rajouté à la main : (...) ivresse répandue  
La fête.  
Les vins, les musiques suggèrent une folie générale. (...)  
Ensemble des éclats de rire et des exclamations des femmes dont les vêtements s'entrouvrent. (...)  
Don Juan au milieu de toutes ces femmes (elle [Anna qui découvre en cachette cette scène d'orgie] ne peut pas le croire)  
La danse échevelée continue (...)  
Don Juan, ivre ou insensé, délirant en tous cas d'une frénésie surhumaine, rit convulsivement (...)  
La musique... les voix font rage.  
Don Juan, toujours debout, près de la danseuse épousée, crie de plus en plus.  
(ivresse généralisée)<sup>626</sup>

À l'extérieur, menaçante de l'autre côté d'une grille, la foule des maris trompés attend le moment de se lancer sur Don Juan. Le chaos s'installe dès qu'ils abattent la grille et la foule

---

<sup>623</sup> Scénario de *Don Juan et Faust* conservé aux Archives de la Cinémathèque Française (LHERBIER4-B2 : Don Juan).

<sup>624</sup> *Ibid.*

<sup>625</sup> Première version du scénario. 4-COL-198(174) : "Don Juan et Faust, aventures romanesques", scénario première version : textes multigraphiés avec annotations manuscrites.

<sup>626</sup> Scénario de *Don Juan et Faust* conservé aux archives de la Cinémathèque française, LHERBIER4-B2 : Don Juan, p. 34-38.

d'hommes et de femmes se mélange. Don Juan réussit à s'échapper en laissant derrière lui ce peuple barbarisé et tourbillonnant. L'idée de l'orgie au sein d'une fête avec une foule imprécise est déjà présente chez Maurice Barrès, de qui nous soupçonnons que L'Herbier a tiré cette scène (comme tant d'autres éléments de ce deuxième film éminemment barrésien).

La foule devient dans le film de L'Herbier excessive et extrême comme l'Espagne elle-même, et elle héberge une forte essence primitive.

### ***La Galerie des monstres* de Jacque Catelain : De la foule et de l'excès moderne**

*La Galerie des monstres* de Jacque Catelain est également un cas exemplaire de la citation filmique de la foule dans le contexte espagnol. Bien qu'à l'origine, le film n'ait pas été pensé en Espagne, mais en région parisienne, l'emplacement définitif sur le sol espagnol lui sert d'excuse dramatique pour construire un récit extrême et excessif à plusieurs titres. Film atypique en ce qui concerne la représentation de l'Espagne, il est traversé par l'idée de la foule et de la fièvre moderne, ce qui en fait un des exemples les plus intéressants pour notre problématique.

Le film s'avère être un exemple paradigmatique de l'excès extrême que nous sommes en train de développer, utilisé pour donner forme à une idée de modernisme cinématographique en vogue à l'époque. Catelain se trouvant dépassé par le tournage complexe dans lequel il était embarqué, et de plus dans un pays étranger, Marcel L'Herbier se rendra au tournage espagnol afin d'aider son camarade d'aventures cinématographiques. Une aide qui a été sans doute décisive pour la mise en scène de l'excès, principe moderne qui se trouve au centre de tous les axes thématiques et esthétiques du film.

Nous avons déjà signalé ce film montrant une vision brutalisée des hommes espagnols contre Ralda, la protagoniste. Bien que ce soit Ralda qui en subisse les conséquences les plus brutales, nous devons étendre l'oppression et la violence généralisées au couple protagoniste, formé par Riquett et Ralda. La "galerie des monstres" le devient littéralement pour le couple et leur enfant. La parade est perverse et méchante envers les deux personnages : une femme harcèle Riquett sans arrêt, la fille est presque violée dès que Riquett détourne le regard. Comme il est indiqué dans un intertitre, et donc spécifiquement au sein de l'énonciation filmique, ce sont des « êtres monstrueux qui font tout pour les détruire ». C'est l'excès de la perversité. De plus, cette ambiance est accompagnée de la misère, de la pauvreté, et de l'impuissance avec laquelle les personnages doivent la subir. Face à cette hostilité extrême, le jeune couple ne songe qu'à s'échapper : une décision impossible à réaliser à cause de l'extorsion que le patron exerce sur eux. Une situation excessive,

violente et qui aura comme conséquence l'ensemble d'agressions, chantages, « forcing » sexuel et tentative d'assassinat à laquelle nous sommes confrontés.

Pour mettre en scène cette ambiance oppressante, nous trouvons également le peuple espagnol en foule. La présence de la foule prend un rôle dramatique indispensable et s'avère un élément plastique de l'excès incontournable. Nous ressentons que Jacque Catelain cherche constamment à montrer l'Espagne comme un pays de foules, notamment au sein de la fête, autant de jour comme de nuit.

Les images de la parade arrivant à Tolède nous montrent d'emblée cette « foule » espagnole réveillée par la fête.



Fig. 48 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : La parade arrive dans le village en fête.

Les cadres se remplissent de têtes et de personnes qui accusent la sensation de foule festive. La foule appartient également à la nuit espagnole. Du point de vue filmique, l'entrée en scène de la foule dans la nuit se fait progressivement. Nous voyons d'abord la scène du cirque, sans spectateurs. Petit à petit, nous voyons l'arrivée de la « masse » populaire et festive s'installant progressivement dans le cadre. Petit à petit la masse de gens occupe le plan filmique en augmentant le bouillonnement progressif de la fête. Il s'agit d'une accélération sans retour, en ce qui concerne le rythme, diégétique et extradiégétique. Un rythme qui sera accompagné, dans sa montée, par cette foule, toujours plus nombreuse et qui, même visuellement, se fait excessive.



Fig. 49 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : La foule entre en scène, progressivement, pour assister à la nuit espagnole, festive et excessive.

Une fois que la foule a rempli le cadre visuel, elle s'installe dans l'énonciation cinématographique en tant que masse chaotique et populaire, pendant toute la scène du cirque qui occupe la quasi-totalité du film. Elle sera un contre-champ constant. Le cadre plein de petites têtes devient visuellement oppressant. Elle devient un élément filmique nécessaire pour créer l'ambiance, le bruit de la nuit et des excès, le bouillonnement de la fête, toujours présent en Espagne. Catelain montre ainsi le peuple espagnol se transformant en masse populaire, expansive et excessive.

Même dans les cadrages qui visent à montrer la scène frontalement, des têtes apparaissent au milieu du champ visuel afin de rendre oppressant le point de vue et attester cette foule omniprésente. La foule est animée, joyeuse : elle représente le peuple espagnol qui, dans la nuit festive et toujours plus excessive du cirque, assiste à la montée de l'excès au sein du spectacle lui-

même. Celui-ci passe du divertissement de la musique, des rythmes, de la fumée, des danses et, surtout, du burlesque amusant de Riquett, au drame soudain de l'attaque du lion sur Ralda. La foule en rires se transforme alors en une foule effrayée et chaotique qui court dans tous les sens. Le chaos de la foule est mis en scène et fait éclater le cadre visuel, fait tourbillonner les images où, comme des petites fourmis affolées, tout bouge dans toutes les directions.



Fig. 50 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : La foule devient, dans ce film, un personnage supplémentaire du récit. Les cadres cherchent à mettre à l'image l'idée de la foule liée au peuple espagnol en fête et de plus en plus excitée par l'excès du spectacle.



Fig. 51 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Face au spectacle avec les lions et Ralda, la foule passe des rires et de l'amusement à la folie chaotique et effrayée par la vision du fauve attaquant la jeune fille.

Le troisième et dernier élément qui participe de cette mise en scène paradigmatique de l'excès de la nuit espagnole est le spectacle lui-même. La foire, le cirque, la parade de monstres, sont sans doute les formes de spectacle qui, au début du siècle, en même temps qu'elles sont associées à la détente et au divertissement, deviennent symboles de la modernité. Les fêtes foraines réunissaient les dernières inventions et les propageaient dans le territoire (n'oublions pas que le cinéma, lui-même dispositif et langage représentant la modernité, naît au sein des fêtes foraines). Le cirque, par son caractère multidisciplinaire et son format, réunissant plusieurs spectacles divers et courts, devient le modèle spectaculaire du début du siècle en inspirant des formes théâtrales et, à ses débuts, cinématographiques. De plus, la fête foraine est associée à la nuit, à la lumière, au jeu, au bruit, aux musiques qui se mélangent d'une parade à l'autre. Elle réunit tout type de personnes et de spectacles. L'ambiance ne peut être qu'expansive et emportée par les rythmes qui la soutiennent.

C'est en ce sens que Jacque Catelain utilise le cirque de Buffalo pour mettre en scène un rythme frénétique qui prend le récit cinématographique tout en emportant ses protagonistes dans un tourbillon sans issue et dont le climax sera la tentative d'assassinat de Ralda.



Fig. 52 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Le spectacle au cœur de ce film devient une métaphore de la fête de la nuit espagnole moderne et expansive, dérivant vers l'excès pervers et dégénéré.

L'excès représenté par le spectacle est mis en scène par un grand nombre de personnes sur la scène qui devient chaotique, car excessive. Le contre-champ de la foule ne fait que renforcer cette impression dans le récit filmique. Quelques éléments, comme les lumières ou les jets de fumée remplissent encore davantage la scène qui devient, à l'écran, un espace difficile à suivre en détail pour le spectateur qui est ainsi pris d'une impression de fièvre excessive. Cette fièvre, et la difficulté de suivre l'image, sont encore accusées par le montage frénétique qui saisit l'énonciation. En adoptant un rythme accéléré, le cinéaste fragmente le cadre en portant l'attention sur le détail des instruments et les personnages sur scène. Il change la taille des cadres et les compose en transformant les diagonales de la composition. En même temps, le montage tente de suivre le rythme fiévreux de la musique, mais aussi du mouvement sur scène avec les corps qui bougent. Notamment celui de Riquett qui, accéléré, finit par tourner sur lui-même, pris par la vitesse et le rythme moderne, mais aussi par la fièvre du cirque : une fièvre accompagnée par le rythme des images montant en vitesse. De plus, le cinéaste met en œuvre plusieurs effets de montage, comme les surimpressions. Le résultat est un montage frénétique *in crescendo* qui rend la composition baroque, confuse et agaçante : l'excès mis littéralement à l'image s'emparant de tous les éléments filmiques. Un excès qui, de plus, se lie à l'oppression vécue par le couple protagoniste à la fois de la part de leur patron, de la part de la foule et de la part de la parade qui, pour eux, devient une vraie et monstrueuse parade de monstres.

Ce film s'avère la représentation cinématographique la plus claire de cette idée d'excès lié à l'imaginaire espagnol et au thème de la fête nocturne. Bien qu'il ne devait pas s'y situer à l'origine, le film trouve en Espagne le meilleur emplacement possible du fait des préoccupations esthétiques qu'il manifeste.

Nous tenons à remarquer, au passage, qu'il s'agit du film qui offre la vision la plus moderne de l'Espagne dans les années vingt. Une modernité qui, d'abord, l'éloigne du stéréotype, quasiment oublié, sauf pour les emplacements (Ségovie et Tolède) et la présence de gitans au début du récit. Le public est très subtilement habillé à l'« espagnole » grâce à quelques mantilles et *sombreros cordobeses*<sup>627</sup>. Une modernité qui, ensuite, se lie aux inquiétudes artistiques qui traversaient la période, notamment l'excès, la foule, la nuit et les rythmes frénétiques. Et, enfin, une modernité qui approche ce jaillissement du sauvage à travers les pulsions humaines les plus irrationnelles.

L'Espagne se confirme alors comme un lieu d'excès et comme excessive elle-même : idée qui fascine les artistes modernes en quête d'expériences extrêmes pour assouvir leurs ambitions créatrices. Pour cette raison aussi, elle prend une place privilégiée dans la création artistique des années vingt.

Le motif de la foule, notion traversant la nouvelle modernité sociale et cinématographique de la période, trouve naturellement sa place en Espagne, parmi son peuple et ses fêtes populaires. Une foule qui peut servir à accompagner le drame psychologique dont toute l'énonciation cinématographique est saisie. Ou bien, dans un exercice réaliste en vogue à l'époque, elle permet aussi l'insertion du peuple autochtone dans le récit filmique. Mais surtout, elle se présente comme l'éclosion de la fièvre moderne propre aux années vingt et qui invite à l'extrême. Une foule expansive et fiévreuse qui se retrouve, sans doute en Espagne, réunie et convoquée, spécialement, en rapport au thème de la nuit arrosée d'alcool.

Cette image primitive de la foule connecte directement avec la foule en rage qui dans le scénario non réalisé de Louis Delluc attaque Inès dans *L'Homme qui a faim*<sup>628</sup>. La foule devient féroce, brute et primitive.

---

<sup>627</sup> Chapeau masculin typique de la Cordoue.

<sup>628</sup> Louis Delluc offre un dernier exemple de cette vision plus terrible de la foule barbare et agressive en Espagne. Il s'agit d'un projet de scénario, jamais réalisé, intitulé *L'Homme qui a faim*. Ce texte inclus dans ses *Drames cinématographiques* (Louis DELLUC, « L'Homme qui a faim », *op.cit.*, 1990, p. 237), et en Annexe 14, est un exemple extrême de cette brutalité attribuée au peuple espagnol. Le texte propose une narration à un stade encore très peu développé du synopsis, mais dont les descriptions sont très illustratives. L'intention du jeune cinéaste est sans doute de montrer le peuple espagnol comme une masse brute et violente. Ce peuple sauvage attaque sans aucune raison apparente Inès, la protagoniste de l'histoire, qui commet la seule erreur de vouloir s'héberger dans une auberge andalouse perdue dans la Sierra. Les Espagnols de cette histoire, « nombreuse et brutale compagnie »<sup>628</sup>, sont affamés mais ils n'arrêtent pas de



### 3.3.2 L'alcool désinhibiteur des pulsions primitives et excessives

L'un des grands motifs cinématographiques qui permettent de faire jaillir l'excès de l'Espagne la plus extrême est l'ivresse collective. Le peuple espagnol, filtré sous le regard archaïsant, noie sa misère ou bien accompagne son sentiment exalté avec l'alcool. Ceci n'étant pas une particularité exclusive à l'Espagne, ce qui est curieux c'est l'animalité que les conséquences de l'alcool provoquent sur cette population. Alcoolisée, elle devient encore plus brute et monstrueuse. Elle rejoint alors cette idée extrême et excessive projetée sur l'Espagne.

La population alcoolisée est rattachée aux thèmes de la fête, de la nuit, et souvent enfermée dans des tavernes.

La taverne se lie de façon généralisée dans le cinéma français à l'idée de l'excès, de l'alcool et des plaisirs charnels. C'est ainsi que Louis Delluc la présente au sein du scénario de *La Fête espagnole* :

186. Intérieur de la maison de danses. Mélange de misère peuple et de luxe. Tohu-bohu des gens qui s'amuse. Alcool. Filles échevelées. Détails voluptueux. Chairs nues. Coups et baisers. Atmosphère surchauffée.

Danses, foule mélangeant le peuple espagnol, alcool, filles, plaisirs charnels, sexe et ambiance fiévreuse caractérisent une atmosphère qui, par le mélange de tous ces éléments, cherche à illustrer un cadre extrême. Louis Delluc reprendra également cette idée pour son film inachevé, *Nuits d'Espagne*, où il décrit : « Autour d'elle tout n'est que danse, bruit, alcool, folie du plaisir nocturne »<sup>629</sup>.

Les tavernes espagnoles, sont ainsi souvent approchées comme une sorte de bouge qui devient un lieu de plaisirs et d'excès où les effets de l'alcool et la frénésie collective portent l'ambiance à une image extrême devenant excessive<sup>630</sup>. L'alcool pousse les pulsions irrationnelles,

---

boire, fait qui accentue leur brutalité. À un moment précis de l'histoire, les hommes, ivres, veulent « se partager la voyageuse » et la jouent aux dés. Ensuite elle est sauvée, abritée dans le grenier, mais « les brutes » en font le siège. Nous ne comprenons pas la nature de la folie montante (car elle est tout simplement l'essence de ces espagnols sauvages) mais la brutalité de la scène est grande et, cette femme, sans aucune raison, est fortement harcelée par une masse d'affamés brutale et agressive.

<sup>629</sup> Louis DELLUC, « Nuits d'Espagne », *op.cit.*, p. 234-236. Voir Annexe 15.

<sup>630</sup> L'ambiance effrénée de la maison de danses en fait un lieu d'excès incontournable pour la mise en place de la modernité cinématographique, exploité spécialement par le cinéma impressionniste français. Notamment parce qu'il permet de construire une atmosphère particulière, ce qui est l'un des objectifs du premier cinéma d'après-guerre. Mais aussi, parce qu'il permet de mettre en scène cet excès associé à la vie moderne, aux nouveaux divertissements et à la nuit. Le motif de la taverne ou de la maison de danses est un thème récurrent dans le geste cinématographique moderne, et qui apparaît également dans des films placés hors du pays espagnol. Nous retrouvons des tavernes, lieux d'alcool et

le jaillissement des sentiments refoulés et les exaltations les plus expansives, ce qui permettra de retrouver la sauvagerie humaine poursuivie dans l'imaginaire espagnol. C'est dans ce sens que les tavernes alcoolisées seront exacerbées dramatiquement afin de retrouver le primitivisme le plus brut souhaité cinématographiquement par les cinéastes français.

C'est de ce point de vue que Marcel L'Herbier envisage son film *El Dorado*, de 1921, presque entièrement consacré à la richesse de l'ambiance d'une maison de danses espagnole. Le film démarre en plein dans l'ambiance du *baile* espagnol. Pour cela, tout en nous présentant le lieu, les gens, la mise en scène de la musique et les danses, il introduit trois intertitres visant à bien introduire dans l'énonciation les idées qui ne doivent pas échapper le spectateur :



Fig. 53 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921)

Dans la première minute du film, Marcel L'herbier nous a déjà plongé dans ce lieu espagnol contenant son peuple et son folklore, et il le lie directement au plaisir et à l'excès. Une idée nous mène à l'autre : après l'intertitre de « Maison de plaisir », la musique et les danses démarrent. Après l'intertitre d' « excès », c'est l'alcool qui entre en scène en poussant les plans à la limite, du point de vue technique et formel, avec des cadrages étranges et l'utilisation de flous qui déforment l'image. Les déformations de l'image proposées par L'Herbier dans les scènes d'excès servent à illustrer notre problématique. Le thème de l'excès alcoolisé, au-delà du fait qu'il évoque des thématiques modernes, stimule une mise en image spécifique. L'Herbier expérimente avec les déformations qui tentent de rendre compte de l'état d'ivresse du personnage à l'image. L'Herbier utilise également cet effet dans *Don Juan et Faust*, pour des femmes, également alcoolisées et extasiées par la fête orgiaque.

En revenant à l'ambiance d' « excès » projetée dans *El Dorado*, L'Herbier porte un intérêt spécial à cette ambiance excessive de la maison de danses depuis le scénario dont nous trouvons les différentes versions aux Archives de la Bibliothèque Nationale de France. Il insiste sur l'idée

---

de fièvre excessive dans *Fièvre* (Louis Delluc, 1921) et dans une scène de *L'Homme du large* (Marcel L'herbier, 1920), à notre avis emblématique de la taverne comme lieu d'excès, et qui constitue un préambule évident pour *El Dorado*.

d'une « fièvre générale »<sup>631</sup>, d'une « salle fiévreuse, fumeuse » et d'une « salle en fumée, bruyante »<sup>632</sup>. Également, dans une autre version du scénario, il utilise des adjectifs tels que « Salle houleuse. La salle satisfaite. La salle en joie »<sup>633</sup> où l'on retrouve une « foule engouffrée » et des « buveurs excités ». Les versions évoluent, et les mots peuvent changer, mais l'idée reste la même. De même, parmi ses notes de tournage d'*El Dorado* conservées dans le Fonds L'Herbier de la BNF, sur quelques notes griffonnées par L'Herbier sur un papier de tournage, nous arrivons à lire « de plaisir », « petit ensemble », « danseuses », « guitaristes », « femmes fumant », « riant », « d'excès »<sup>634</sup>. Nous sentons l'importance de cette idée d'excès et de l'ambiance fiévreuse qu'il voulait projeter au sein du *baile* espagnol et qui, comme nous le voyons, devait imprégner tout l'énonciation filmique des scènes qui s'y déroulent.

L'excès que L'Herbier projette sur cette maison de danses est notamment perçu à travers la représentation du public. Ses attitudes et réactions montrent les effets de l'alcool et le plaisir éprouvé en regardant la sensualité de Sibilla. Nous y retrouvons l'idée du peuple espagnol « brut » que nous avons détaillée précédemment, mais surtout populaire. La maison de danses concentre cette population qui se rassemble pour s'adonner aux plaisirs des danses, des femmes, de la musique et de l'alcool. La fumée, les verres, les applaudissements accompagnent cette ambiance. L'union de ces éléments à un caractère festif et de plus en plus excité (notamment dès que la danseuse entre en scène) dérivent vers cet excès qui, lié à l'image extrême du peuple espagnol, s'avère encore plus âpre.

---

<sup>631</sup> Côte FOL-COL-198(34) du Fonds L'Herbier de la BnF.

<sup>632</sup> « El Dorado. Montage du film dactylographié », 4-COL-198 (146), Fonds L'Herbier de la BnF

<sup>633</sup> « El Dorado. Décors, description techn. notes croquis (manuscrit autographe) », 4-COL-198 (158), Fonds L'Herbier de la BNF.

<sup>634</sup> *Ibid.* [C'est lui qui souligne].



Fig. 54 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Différentes images (nous ne respectons pas l'ordre d'apparition) que Marcel L'herbier utilise pour la mise en ambiance dans la « maison de danses... de plaisir et d'excès » d'*El Dorado*.

Les images et le montage de la séquence initiale, qui dure dix-huit minutes, cherchent, en même temps que nous découvrons le drame du personnage principal, à plonger le spectateur dans cette atmosphère fiévreuse et excessive concentrée dans la taverne espagnole.

L'excès arrosé des tavernes espagnoles est un motif sollicité par la plupart des films du corpus. Nous y retrouvons la foule extrême excitée par l'alcool applaudissant les danseuses et se livrant aux plaisirs de la nuit espagnole.



Fig. 55 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : la séquence de la maison de dances devient un exemple de toutes les idées projetées sur ce motif dans l’imaginaire espagnol : la foule, la musique, les danses, l’alcool qui, en excès, brouille les esprits et les plaisirs libidineux poussés par les pulsions désinhibées par l’alcool. Photogrammes issus d’une copie de visionnage réalisée à partir de la copie appartenant aux collections la Cinémathèque française, restaurée en 1999<sup>635</sup>.



Fig. 56 : *Carmen* (Feyder, 1926) : La taverne de Lilas Pastia réunit le peuple sévillan pour boire, fumer et assister à des danses espagnoles.

<sup>635</sup> Tous les photogrammes du film *Le Criminel* (Alexander Ryder, 1926) illustrés dans cette thèse sont issus d’une copie de visionnage réalisée à partir de la copie appartenant aux collections de la Cinémathèque française, restaurée en 1999.



Fig. 57 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : Le baile de Cadix où travaille Conchita, bien qu'il soit notamment exploité pour montrer les danses, laisse entrevoir l'ambiance masculine et d'ivresse qui le caractérise. Photogrammes issus de l'Édition DVD, Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 2021<sup>636</sup>.

### ***La Bodega de Benito Perojo* (1929) : l'alcool déclencheur de l'excès primitif**

Le point culminant de l'excès de la fête impulsée par les effets de l'alcool, nous le trouvons dans une scène de fête alcoolisée dans *La Bodega* de Benito Perojo, qui devient un exemple paradigmatique de notre propos. Protagonisée par les travailleurs de la Finca, et donc par le peuple espagnol le plus misérable et défavorisé, cette scène connecte avec l'idée de l'excès de l'alcool dans la fête, la rendant encore plus extrême en se rapprochant, en même temps, du primitivisme archaïque projeté sur les couches sociales les plus basses du peuple espagnol.

Suite à l'offre du patron qui annonce : « Vous aurez du vin en abondance », la scène se déroulant dans la cave de *La Bodega* devient affreusement excessive. L'image est d'emblée décadente. Situés dans la cave, les travailleurs de la finca sont caractérisés comme archaïques et misérables : des vieux, des personnages en guenilles, édentés et à l'apparence négligée ; une image rude et qui respire la pauvreté. Pourtant, ce sont des gens qui célèbrent l'offre alcoolique, qui ne peut que pousser à l'extrême les pulsions animales de ce peuple déjà primaire. Un guitariste commence la musique et, avec lui, la fête arrosée se déclenche et dérive, rapidement, vers une scène primitive et excessive.

L'excès et l'alcool libèrent les pulsions sexuelles et l'irrationalité de ces gens, animalisés par la fête. Pour ce faire, le cinéaste montre d'abord des images d'ivrognes, de vieux dansants, du

---

<sup>636</sup> Tous les photogrammes de *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1929) illustrés dans cette thèse sont issus du DVD édité par la Fondation Jérôme Seydoux Pathé en 2021, à partir d'une restauration réalisée en 2020.

guitariste exalté, tout cela avec des cadres décentrés et tordus, afin de transmettre les effets de l'alcool à l'image.



Fig. 58 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930) : L'alcool déclenche l'excès de la fête. Photogrammes issus de la copie appartenant à la Filmoteca española, rentrée dans leur fond en 2007<sup>637</sup>.

Le plus frappant, pourtant, est l'inclusion de trois brutalisations ou scènes d'abus sexuel sur trois femmes différentes montrées dans les quelques minutes que dure cette fête. Ces scènes absorbent le temps filmique plus que les images de danse ou de la guitare, ce qui les met au centre de l'énonciation et change radicalement l'impression de la séquence. La fête, de gaie, devient horrible : une cave d'enfer pour les femmes. Les hommes perpétrant les actes ont des traits affreux qui accentuent leur monstruosité et qui, sous l'effet de l'alcool, s'avèrent des sauvages aux pulsions animales. La lutte avec les femmes qui veulent échapper devient âpre et malaisante, montrant des femmes horrifiées qui font tout pour échapper aux bêtes humaines.



Fig. 59 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930) : Pendant la scène de la fête, entre les images des ivrognes et des vieux dansant, nous assistons à trois moments d'abus sexuel envers des femmes.

<sup>637</sup> Tous les photogrammes de *La Bodega* (Benito Perojo, 1930) illustrés dans cette thèse sont issus de la copie appartenant à la Filmoteca española, rentrée dans leur fond en 2007.

Pour achever cette image extrême de l'archaïsme brut et excessif espagnol, Perojo insiste également sur une mère qui assiste à cette scène avec son enfant dont le rire édenté montre une misère évidente. La femme, exaltée par fête, boit et donne à boire de l'alcool à son bébé, ce qui rend la scène encore plus extrême et affreuse. Ensuite, elle secoue le bébé, amusée par son acte.



Fig. 60 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930) : Une mère donne à boire de l'alcool à son enfant.

L'excès, à cause de l'alcool et de l'archaïsme espagnol, devient primitif et violent. Cette cave devient, comme El Dorado, un enfer alcoolisé et rendu extrême par la brutalité de la race espagnole. Le film de Perojo repose sur une esthétique affreuse, brute et brutale. Cette brutalité qui repose sur une image crue de ces gens et de leur misère, seulement surmontable grâce à l'alcool, devient extrême par son drame monstrueux. Cette scène de Perojo n'est pas loin d'être une galerie des monstres renouvelée en 1930.

L'excès devient affreux et cru en Espagne. Ce constat accompagne la montée d'une vision excessive de l'Espagne qui est perceptible également dans d'autres domaines culturels. Il s'agit d'une vision de plus en plus extrême que nous identifions également dans les écrits de Georges Bataille<sup>638</sup>, qui illustrent une Espagne excessive, violente et érotisée.

<sup>638</sup> Georges BATAILLE, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1993 (première édition de 1928).



## CHAPITRE 4.

### *De la volupté de la fête espagnole*

« C'est ce théâtre de l'Art plastique en mouvement qui semble nous apporter la somptueuse promesse de la Fête obscurément attendue, de l'évolution dernière de la Fête antique (...). L'Art en mouvement a créé la Fête »

Ricciotto CANUDO

« La naissance d'un sixième art, essai sur le Cinématographe » (1911)

Dans la détente de l'après-guerre, une soif de jouissance extrême manifeste une façon nouvelle de goûter la vie qui s'exprime par la multiplication des lieux de loisirs<sup>639</sup>. Louis Delluc parle d'une « faim de plaisir qui travaille le monde »<sup>640</sup> et qui se traduit par la prolifération de spectacles et d'une ambiance festive qui gagne la société. L'après-guerre se plonge dans une phase d'expansion festive frénétique où la jeunesse envahit les dancings et exprime le temps libre comme s'il ne devait pas y avoir de lendemain dans une société traumatisée par la guerre.

---

<sup>639</sup> Voir Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850 – 1960*, Paris, Flammarion/ Champs d'histoire, 2009.

<sup>640</sup> Louis DELLUC, « El Gallito », *Écrits cinématographiques II/2, Le Cinéma au quotidien*, Paris, La Cinémathèque Française et Éditions de l'Étoile/cahiers du cinéma, 1990, p. 202.

Dans cet élan, l'espace de la fête se confirme dans les années vingt comme un lieu de plaisirs, de divertissement et de frénésie. Elle devient l'espace des rythmes modernes, de la liberté sexuelle et de l'ardeur émotionnelle. Les années vingt deviennent festives et déchaînées, raison pour laquelle les projections festives et portées vers l'évasion seront priorisées dans l'offre culturelle de l'époque.

Pris dans l'enthousiasme populaire, le cinéma s'identifie à cette soif de plaisirs du public d'après-guerre. L'imaginaire espagnol se trouve également en lien avec cette ambiance festive et en quête de plaisirs extrêmes, grâce au grand thème associé à l'imaginaire espagnol depuis les débuts du romantisme pittoresque et folklorique : la fête espagnole. Ce thème a englobé l'imaginaire espagnol de tout temps et réussi à absorber toute l'image de l'Espagne et ses manifestations les plus importantes. Tout est fête en Espagne ; même la *corrida* sanglante et primitive et les célébrations religieuses les plus dévouées sont motif de fête jubilatoire.

Nous venons de voir indirectement le thème de la fête nocturne des tavernes espagnoles qui, sous l'effet de l'alcool et cherchant une connexion plus agreste et extrême avec l'archaïsme primitif espagnol, connecte avec la grand thématique moderne de l'excès. Or, il s'agira, dans le chapitre actuel, d'approcher le thème de la fête espagnole depuis une optique plus agréable et festive.

Thème incontournable des films évoquant l'Espagne dans l'après-guerre, la fête espagnole, bien qu'elle puisse engendrer l'excès primitif, permet également de mobiliser quelques sous-thèmes qui intéressent la modernité artistique du moment. Dans un premier temps nous allons nous concentrer sur le motif de la fête en lui-même. Dans un deuxième temps nous allons nous plonger dans ce qui est, à notre avis, le sujet moderne par excellence au sein du thème de la fête espagnole : la sensualité féminine.

## 4. 1 La fête espagnole

S'il y a une idée qui retentit dans tous les films d'ambiance espagnole réalisés par les cinéastes français au cours des années vingt, c'est que l'Espagne est une fête. Fête de jour, fête de nuit, fête de village, fête déguisée ; la fête est toujours présente dans les villes et villages espagnols, et quand elle ne l'est pas, on l'entend au loin. La fête ne s'éteint jamais. Elle ne le faisait pas d'après les témoignages romantiques et post-romantiques, elle retentissait dans les évocations avant-gardistes des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (à travers ses symboles les plus représentatifs tels que la guitare et la danseuse<sup>641</sup>), et elle allumera l'imaginaire cinématographique pendant les années vingt.

### 4.1.1 Fête de jour : *La Fête espagnole* (1919) de Germaine Dulac et Louis Delluc comme étendard d'une approche cinématographique

Le film *La Fête espagnole* de Louis Delluc, mis en scène par Germaine Dulac en 1919, marque cette tendance et s'érige ainsi comme le flambeau guidant l'image projetée sur l'Espagne tout au long de la décennie qui suivra. « C'est jour de fête dans une ville espagnole », indique l'intertitre initial<sup>642</sup>. La diégèse s'imprègne ainsi de l'ambiance festive. Tout le film retentit de la fête : elle reste imperturbablement au fond du récit, et elle devient le seul désir de Soledad, sa seule passion immédiate. La fête est le prétexte du film, son thème, ce qui fait bouger les personnages et ce qui intensifie (par contraste) le drame de la fin.

Les premiers plans de *La Fête espagnole* visent à illustrer cette fête populaire : un bal au milieu des arbres, une parade typique des fêtes basques avec des fusils, des gens dans la rue... Nous entrons dans cette ambiance pour ne plus en sortir. Le montage de Germaine Dulac, suivant le scénario de Delluc, se chargera de nous rappeler à trois occasions cette ambiance festive : trois parenthèses dans la narration qui incluent des plans purement illustratifs renforçant cette idée. Cela

---

<sup>641</sup> Voir « Les avant-gardes machinent l'Espagne » dans l'Annexe 5.

<sup>642</sup> Ceci est proposé dans la dernière restauration de 2021 menée à bien par la Cinémathèque française, et qui correspond à la réalisation de Germaine Dulac. Le scénario de Delluc ouvre le film avec pour premier plan « Une fête populaire... ». Confiant dans le pouvoir de l'image, Delluc refuse l'introduction d'intertitres dans la conception du scénario.

en plus de la séquence où Soledad et Manolito intègrent, eux-mêmes, la fête. Une fête débordante, que nous sentons partout, dans les rues, à travers les fenêtres de la taverne et au passage des deux amoureux.

Le scénario de Louis Delluc nous permet de saisir cette ambiance festive omniprésente avec plusieurs plans consacrés uniquement à l'illustration de la fête :

1. Une fête populaire...
2. Danse, fleurs, rubans, foule...
9. Bal sous des arbres...
23. vus de près, soudain, avec les femmes et les paysans qui les chargent et qui vont vers la ville en fête... en riant...
26. Le bal citadin à peine entrevu...
68. Soledad, distraite, écoute les bruits lointains de la fête.
69. Musiciens du bal...
70. Cloches...
71. Rondes de fillettes dans une rue du village...
72. Fandango de jeunes gens sur la place...
129. Une rue de la ville en fête... mouvement... foule... des enfants se battent... un ivrogne... un picador...
141. Et dans les autres rues... partout on mange, on boit, on rit.
162. Dans la rue, tout le monde va danser. On danse partout.
163. Sur un balcon...
164. Sur une place devant un café...
165. Sur une esplanade - celle déjà vue pour le bal de l'après-midi - toute bariolée de lanternes maintenant et pleine de gens qui dansent...
166. C'est là que vont Soledad et Juanito... ils entrent... ils dansent...
179. Tourbillon de fête.
182. Soledad et Juanito dans une rue de la ville en fête.<sup>643</sup>

Par cette présence réitérée, la fête absorbe et imprègne le récit filmique jusqu'au point d'en moduler l'énonciation : elle rythme ensuite le montage des images comme elle rythme la vie en Espagne.

Après le film de Delluc, tous les films ayant lieu en Espagne ou évoquant son imaginaire mettent en scène systématiquement « la fête espagnole ». *El Dorado* démarre dans la fête au cœur du célèbre *baile* dans l'Albaycin, pour se poursuivre dans les rues de Grenade prises par le « tourbillon de fête » de la Semaine Sainte et s'achever, cycliquement, dans la fête au sein d'« El Dorado ». *Don Juan et Faust* commence avec une fête donnée par le Commandeur, et précipite sa fin avec la grande fête à laquelle Don Juan invite toutes ses maîtresses pour une orgie effrénée. *Soleil et ombre* montre, dans les premières minutes du film, une fête populaire dans laquelle Musidora se laisse voir accompagnée de son séduisant *torero*. *La Galerie des monstres* part vers le Sud de l'Espagne car la saison des Ferias est imminente, et par conséquent les fêtes populaires qui les accompagnent. *Carmen* place une grande part de son intrigue dans la taverne de Lilas Pastia, lieu de

---

<sup>643</sup> Sélection de plans contenue dans le scénario original de Louis Delluc qui citent le motif de la fête. Scénario complet en Annexe 11.

fête, tout en illustrant une Séville nocturne constamment en fête, avec des danses populaires dans les rues et la foule qui y assiste. *Le Criminel* démarre aussi pendant une fête populaire et intègre plus tard les fêtes de la Saint Jean. *La Femme et le pantin* démarre par une fête improvisée au sein d'un wagon de train, qui permet une première rencontre entre Conchita et Don Mateo. Ensuite, ce sera grâce à une fête offerte par Don Mateo qu'il pourront faire connaissance et, finalement, la fête et ses danses constitueront le cadre pour que la cruelle séduction de Conchita se mette en place. Enfin, dans *La Bodega* c'est au cœur des deux « fêtes » prenant place dans le récit du film que nous identifions les climax dramatiques du film. Même dans les films où une fête n'est pas illustrée, comme *La Tierra de los toros*, l'ambiance festive de la *corrida* est mise en avant pour caractériser l'idée de la fête qui enveloppe constamment les villes au sein de l'imaginaire espagnol.

Quel que soit l'emplacement géographique de la narration, la fête espagnole est toujours présente. De plus, elle est toujours une fête populaire, rassemblant la foule et brassant le peuple. Dans les bals populaires ou dans les tavernes, la fête espagnole est toujours gaie, expansive et chaleureuse. La fête permet de concentrer et d'exploiter les sentiments de joie et de divertissement associés au folklore espagnol, l'un des principaux attraits pour le regard étranger.

La fête est un thème qui a été ancré dans l'imaginaire espagnol depuis la période romantique, mais qui prend un élan décisif avec le nouveau siècle. Toujours présente dans les descriptions romantiques, la fête permet de mettre en ambiance une Espagne pittoresque et colorée. C'est pendant ses fêtes que la tradition se met en scène et que les mœurs et coutumes sont le plus « exotiquement » représentées selon le regard étranger. La fête est également un thème récurrent chez les peintres, notamment au sein de la communauté espagnole qui s'installe à Paris à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme il le sera pour ceux qui arriveront plus tard et tenteront de moderniser une image de plus en plus stéréotypée. Notamment Sorolla au début du XX<sup>e</sup>, qui rencontre un grand succès en France, fige une image de l'Espagne totalement rattachée à la fête, au mouvement de ses danses et aux danseuses sensuelles<sup>644</sup>. Petit à petit, le thème de la fête absorbe les représentations de l'Espagne et se fige visuellement dans l'imaginaire collectif.

---

<sup>644</sup> À ce sujet nous conseillons les catalogues des expositions *La nuit espagnole : flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936* [catalogue publié à l'occasion de l'exposition « la nuit espagnole: flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936 », Petit-Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, 5 juillet-31 août 2008], Paris, Paris-musées, 2008, *L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso*, Catalogue édité à l'occasion de l'exposition « L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso » au Musée de l'Orangerie du 7 octobre 2011 au 9 janvier 2012, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 2011 et *El modernismo. De Sorolla a Picasso, 1880-1918*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition conçue par la Fondation de l'Hermitage à Lausanne présentée du 28 janvier au 29 mai 2011, Paris, Fondation de l'Hermitage, 2011; ainsi que l'ouvrage de Carlos GONZÁLEZ et Montse MARTÍ, *Pintores españoles en París (1850 – 1900)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989.



Fig. 61: 23 *El Baile* (Joaquín Sorolla, 1914)



Fig. 62 : *Manolas* (Francisco Iturrriño, 1908-1909)

Les spectacles scéniques espagnols de danses, présents depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, dans les Expositions Universelles et de plus en plus présents à Paris, ont un rôle également fondamental pour la fixation du thème de la fête dans l’imaginaire espagnol. Les danses, le flamenco ou les bals espagnols s’incluent dans l’idée populaire de la « fête espagnole » et surtout ils transposent sur l’imaginaire espagnol l’idée d’une ambiance festive. Comme ils sont les spectacles les plus diffusées à Paris, la fête se révèle comme un des aspects qui séduisent le goût français par ses rythmes, ses sons, ses couleurs et la joie qui leur est associée, se perpétuant ainsi dans l’imaginaire espagnol. Ces événements aident aussi à populariser l’iconographie appartenant à l’univers de la fête où la danse flamenco, les guitares, la danseuse et tous les accessoires qui les accompagnent (éventail, castagnettes, fleurs dans les cheveux, robes à volants) s’imposent.

Le portrait de l’Espagne en fête gravite, comme tout le stéréotype espagnol, autour de l’Andalousie. C’est en Andalousie que Gautier et Barrès retrouvent l’ambiance festive après l’âpreté castillane : cette région et ses gens s’installent ainsi dans l’imaginaire collectif comme représentants de la gaieté de l’Espagne<sup>645</sup>. Certainement par héritage de cet imaginaire, Louis Delluc avait placé son film à « Séville, peut-être... ». Le tournage n’étant pas possible en Espagne, les plans tournés

---

<sup>645</sup> « Il était onze heures quand nous entrâmes dans Vélez-Málaga, dont les fenêtres flamboyaient joyeusement, et qui retentissait du bruit des chansons et des guitares. Les jeunes filles, assises sur les balcons, chantaient des couplets que les *novios* accompagnaient d’en bas ; à chaque stance éclataient des rires, des cris, des applaudissements à n’en plus en finir. D’autres groupes dansaient au coin des rues la *cachucha*, le *fandango*, le *jaleo*. Les guitares bourdonnaient sourdement comme des abeilles, les castagnettes babillaient et claquaient du bec : tout était joie et musique. On dirait que la seule affaire sérieuse des Espagnols soit le plaisir : ils s’y livrent avec une franchise, un abandon et un entrain admirables » (Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 328).

en Hondarribie, au Pays Basque, ne montrent pas l'exubérance festive du Sud, mais tentent d'imprimer cette idée de fête constante en Espagne. Probablement frustré par cette tentative, Delluc, prévoyait son projet inachevé sur l'Espagne, *Nuits d'Espagne*, dans l'Andalousie prise par la fête :

La grande quinzaine des férias a commencé. L'Andalousie est en fête. Cadix, Jerez, Cordoue, San Lucar et surtout Séville, pavoisées, animées, enivrées de plaisir, sont joie et cohue, cortèges, danses, musiques, courses de taureaux, cavalcades, etc.<sup>646</sup>

L'Andalousie résume ainsi cette image festive, passionnelle et parfois extrême, spécialement à Séville. De Beaumarchais jusqu'à Marcel L'Herbier, en passant par Gautier et Barrès, pour tous les écrivains romantiques et pour les regards curieux portés sur l'Espagne, cette ville se dessine comme un passage obligé. Voluptueuse, belle, exubérante, mélangeant les traces de toutes les cultures qui l'ont habitée, et berceau du folklore et du traditionalisme rattaché à l'image de l'Espagne, tout est intense à Séville<sup>647</sup>. C'est aussi le cas de Grenade, mais elle reste plus maure et gitane. Séville est la ville de la fête, de la danse, des tavernes et des bars, de la nuit, de la Semaine Sainte et des *toreros*. Séville est l'Espagne et, comme elle, accueille les excès qui enivrent les soupirs artistiques étrangers. Fidèles à cette idée, Louis Delluc, Marcel L'Herbier et Jacques Feyder insistent sur la fête excessive associée à la ville<sup>648</sup>.

Dans un premier temps, nous trouvons les fêtes qui ont lieu en pleine lumière du jour, où les couleurs brillent et où la lumière rend ardentes les émotions partagées par la foule. Ce sont des fêtes de village où nous voyons des bals populaires qui rassemblent un public de tout âge dansant au son de l'orchestre populaire. Les images montrent des fanfares et le chaos des couples qui dansent et s'entremêlent.

---

<sup>646</sup> Louis DELLUC, « Nuits d'Espagne », Intégré dans Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III, Dramas de cinéma, scénarios et projets de films*, Paris, Cinémathèque Française et Éd. De L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 234-236.

<sup>647</sup> Louis Delluc, insistera sur cette idée pour son « deuxième » projet espagnol, *Nuits d'Espagne* : « Aux faubourgs de Séville, le lieu de plaisir est le Teatro Colon "Salon de novedades" » ou encore, « Le plaisir de Séville continue »<sup>647</sup>. Nous avons déjà signalé, également, comment Marcel L'Herbier imagine « El Dorado », ce *baile*, lieu de « plaisirs et d'excès » à Séville, en suivant l'imaginaire fixé sur cette ville, selon les premières versions du scénario.

<sup>648</sup> Nous identifions une confusion révélatrice chez L'Herbier. Lorsqu'il écrit le scénario, même s'il le situe tout le temps dans la ville où se trouve l'Alhambra (Grenade) il écrit « Séville ». Il le fait sur trois versions du scénario, bien que celle qui semble être la définitive corrige l'erreur et intègre déjà la bonne ville, « Grenade » (4-COL-198(157) : Scénario multigraphié). Cette confusion, au-delà de nous montrer la confusion généralisée du mythe, met en évidence l'association directe entre la « fête » voluptueuse et Séville popularisée par le regard romantique et postromantique.



Fig. 63 : *La Fête espagnole*, nous montre la fête dans la ville aussi bien de jour que de nuit. Les limitations techniques du moment ont fait que toutes les images aient été enregistrées en journée, puis teintés en jaune (journée) ou en bleu (la nuit) afin d'imprimer une intention dramatique à l'énonciation filmique. Pourtant, les images de la fête en journée, dont celles-ci-dessus, sont purement illustratives. Ce ne sera que dans celles qui appartiennent à la nuit dans la diégèse du film que la passion des deux amoureux se manifesterà.



Fig. 64 : Dans *Sol y sombra*, la fête populaire à laquelle assistent Musidora et Cañero en pleine journée, sert à Juana, la protagoniste, à se montrer devant les autres accompagnée du célèbre *torero*. Il n'y a pas d'autre volonté dramatique que celle d'introduire la couleur locale espagnole et la fête dans la narration de ce « drame espagnol »<sup>649</sup>.

Ces fêtes populaires, qui sont évoquées dans *La Fête espagnole*, *Soleil et ombre*, *La Galerie des monstres* ou dans *Le Criminel* participent de la volonté d'imprimer une ambiance générale au récit filmique, en montrant le folklore typique espagnol. Elles cherchent à rattacher l'énonciation à une réalité du lieu et à en exprimer l'essence. Ce sont des images qui, comme nous le verrons plus tard, permettent d'introduire dans le cadre des autochtones ou des caractères qui visent à imprimer une authenticité à l'énonciation. Parfois, dans ces fêtes en extérieur, nous allons trouver une attention focalisée sur les protagonistes, en les mettant à l'intérieur d'un cercle formé par la foule. Or, le plus commun est de chercher à mêler les personnages à la foule populaire, tourbillonnante et passionnée, et de les plonger dans un cadre festif, gai et typiquement espagnol qui a pour fonction d'encadrer l'énonciation.

<sup>649</sup> Les images semblent bleuâtres par rapport aux précédentes, mais c'est une calibration de blancs différente. Elles se déroulent de jour, aussi bien pour ce qui est du tournage que de la diégèse du film.



Dans tous les cas, la représentation de la fête espagnole recherche une impression évidente d'exubérance. Il s'agit d'une idée imprimée depuis le regard romantique, à travers l'amalgame de couleurs, les mouvements de danseuses et le pittoresque irradiant le cadre. Cette idée est renforcée par la foule qui souvent accompagne cette fête, la foule du peuple espagnol lui-même. Un cadre explosif et exubérant qui est encore magnifié par la lumière du jour.

#### 4.1.2 La *volupté* de la fête espagnole au service du plaisir moderne

L'exubérance romantique repérée dans la fête espagnole a été poétisée par Barrès à travers l'idée de la *volupté* qui absorbera toute l'essence espagnole par la suite. Définie comme l'« impression extrêmement agréable, donnée aux sens par des objets concrets, des biens matériels, des phénomènes physiques, et que l'on se plaît à goûter dans toute sa plénitude » par le CNRTL, la notion de la *volupté* irradie l'Espagne et toutes ses manifestations culturelles depuis le regard français en quête de plaisirs extrêmes dans l'après-guerre.

Dans le sillage de Barrès, l'Espagne entière est voluptueuse : de ses paysages à ses femmes, en passant par ses coutumes, ses fêtes et son folklore national. Pour lui, le terme est synonyme de « plaisir intense » ; c'est ainsi que l'Espagne devient un pays d'intense voluptuosité.

Après Barrès, cette idée de volupté s'incruste dans le stéréotype espagnol et devient une condition nécessaire de son imaginaire. Ainsi, lorsque nous retrouvons des articles de presse opinant sur les films à sujet espagnol, leur réussite plastique et dramatique est jugée par rapport à l'accomplissement de cette « volupté » à l'écran. Par exemple, à propos d'*El Dorado*, l'une des mises en scène les plus poussées de cette idée barrésienne de volupté, l'on s'exclamera : « c'est l'Espagne, frémissante de volupté »<sup>650</sup> ou encore « l'atmosphère est lourde de volupté et de passion »<sup>651</sup>. Ce sera également un terme très utilisé pour louer la mise en scène de *La Femme et le pantin* de Baroncelli dont on souligne, justement « l'âpreté voluptueuse du sujet »<sup>652</sup> : « Dans *La Femme et le pantin* c'est toute l'Espagne voluptueuse qui revit sous nos yeux »<sup>653</sup>. La conception barrésienne fige pour toujours dans l'imaginaire espagnol l'idée de la jouissance et du plaisir. L'Espagne est un lieu de

---

<sup>650</sup> « El Dorado. Extraits de presse, photocopies d'articles », 4-COL-198 (138), Fonds L'Herbier de la BnF.

<sup>651</sup> Auguste NARDY, « El Dorado », *Bonsoir*, 9 juillet 1921 (Retronews).

<sup>652</sup> *Le nord maritime Dunkerque*, 16 novembre 1929. « Coupures de presse », Archives de la Cinémathèque Française, Fonds Baroncelli, BARONCELLI 60-B21.

<sup>653</sup> *Minerva*, 25 août 1929. « Coupures de presse », Archives de la Cinémathèque Française, Fonds Baroncelli, BARONCELLI 60-B21.

plaisirs : plaisir visuel, plaisir charnel, plaisir émotionnel, plaisir pour tous les sens. Tout devient voluptueux et intense sous le soleil éclatant, les couleurs vives des coutumes traditionnelles et les rythmes espagnols.

L'Espagne s'avère ainsi une terre de plaisirs extrêmes et extatiques. Et au sein de l'imaginaire espagnol, s'il y a un endroit où la volupté et les plaisirs trouvent un lieu de jouissance extrême, c'est la fête.

Nous trouvons un exemple flagrant de voluptuosité associée à la fête dans *La Fête espagnole* de Delluc et Dulac. Soledad, la protagoniste, éprouve un seul plaisir qui la saisit, la motive et la rend extatique : la fête. Le drame des garçons qui la courtisent ne l'intéresse pas. Ce n'est que la fête qui la fait bouger. Littéralement. Autant dans le scénario de Delluc que dans le film de Dulac, elle est présentée allongée sur son divan. Elle regarde ses chats, elle voit passer les heures, elle reçoit ses prétendants. Mais elle ne quitte pas cette position. Ce sera seulement lorsque Juanito accepte de l'amener à la fête qu'elle « bondit et court à la porte de sa chambre »<sup>654</sup>. La fête est la seule raison d'exister de ce personnage, jadis danseuse, et la seule qui peut activer son mouvement.

Exubérante et expansive, la fête espagnole est le lieu du plaisir et de l'extase. La fête est synonyme de volupté en Espagne. La femme est également synonyme de volupté pour Barrès. Cette double association fait de la danseuse, vecteur de féminité et de fête, le symbole de la voluptuosité espagnole dans la plupart de ses représentations visuelles.

En ce sens, le CRNTL donne une deuxième définition de la volupté qui enveloppe également l'imaginaire espagnol : « Impression sensuelle (et affective) très flatteuse, ressentie dans le domaine amoureux, et dont les raffinements subtils se savourent longuement jusqu'à apporter l'épanouissement total ». Le Larousse définit également la notion en ce sens-là comme étant le « plaisir sensuel, intense et raffiné ; voir jouissance et délectation », ou encore « plaisir sexuel ».

Dans cette perspective, la volupté associée à la fête espagnole se manifeste au cinéma, devenant un élément qui éveille les plaisirs sensuels et sexuels des amoureux. Sensualité, passion et amour sont également associés au plaisir de la fête. Encore une fois, l'exemple le plus évident est *La Fête espagnole* de Louis Delluc, où le tourbillon festif qui entoure les personnages est le déclencheur de leur passion :

---

<sup>654</sup> Scénario conservé aux Archives de la Cinémathèque Française (DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête espagnole). Nous y trouvons également les deux autres versions du scénario du film, une manuscrite et une tapuscrite et modifiée à la main par Delluc.

168. Ils font l'admiration des autres couples qui cessent peu à peu de danser pour les regarder...

169. Ils dansent admirablement... et de plus en plus ardemment...<sup>655</sup>

L'enivrement de la fête s'empare littéralement des personnages. La séquence de la fête populaire met en scène cette entrée du couple qui est soudain pris par le tourbillon des autres couples qui dansent. Engloutis par la foule en fête, épris du plaisir des rythmes populaires et festifs, il se livrent, enfin, aux plaisirs de l'amour, comme s'il s'agissait d'un même sentiment.



Fig. 65 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919) : entourés et portés par le tourbillon de la fête les deux Soledad et Morenito s'abandonnent aux pulsions amoureuses qui jusqu'alors avaient été réprimées.

Fête, plaisir et amour ne font qu'un dans la fête : une fusion qui devient encore plus ardente et extrême lorsque la fête a lieu dans la nuit espagnole. Cette scène de *La Fête espagnole* est diégetiquement placée dans la nuit. En effet, la nuit rend la fête plus voluptueuse, tout en devenant un des refuges privilégiés pour la frénésie de l'après-guerre.

---

<sup>655</sup> Scénario conservé aux Archives de la Cinémathèque française (DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête espagnole).

## a) La nuit espagnole

Dès que les cinéastes veulent exploiter la fête espagnole, sur les pas de Barrès, en tant que fête voluptueuse et sensuelle, lieu de plaisirs et de fièvre ardente, ils fuient la puissance agressive, intense et extrêmement clairvoyante de la lumière du jour. C'est la nuit qui appelle l'ardente volupté espagnole.

Historiquement, du point de vue artistique, le thème de la fête espagnole évoque, d'une façon assez naturelle, le thème de la nuit. Notamment avec le nouveau siècle. La fête espagnole pouvant se dérouler de jour comme de nuit, dès qu'elle est approchée par la modernité artistique, elle penche très aisément du côté des mystères, de la sensualité et de la tendance aux plaisirs et à l'excès convoqués par la nuit. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, c'est dans la nuit que la fête devient excessive et retrouve l'énergie la plus stimulante pour la création moderne.

La nuit espagnole devient ainsi un thème espagnol et moderne<sup>656</sup> et, toujours, lié à la fête et à ses plaisirs, spécialement intéressant pour les préoccupations artistiques des années vingt. Angel Gonzalez, historien ayant largement travaillé sur le concept de la « nuit espagnole » en relation à la création moderne française et espagnole du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la Guerre Civile espagnole, affirme nettement que « *Lo español*<sup>657</sup> est nuit. Avec *lo español* les avant-gardes rentrent dans la nuit »<sup>658</sup>. L'Espagne devient, après ces regards modernes, synonyme de nuit tombée dans l'excès.

La nuit est sans doute une des conquêtes de la modernité technique. L'installation de systèmes électriques permet d'éclairer la nuit et, par la même occasion, le temps des plaisirs. En

---

<sup>656</sup> À ce sujet consulter le catalogue de l'exposition « La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865 – 1936 » tenue au Musée Reina Sofia du 20 décembre 2007 au 24 mars 2008, édité par le Musée National Reina Sofia. Également celui de la version française de cette exposition tenue au Petit Palais du 5 juillet au 31 août 2008, « La nuit espagnole. Flamenco, avant-garde et culture populaire 1865/1936 », édité par Paris-Musées. La différence d'intérêts manifestée par les axes articulant les deux catalogues (nous supposons qu'il s'agit également des axes qui organisaient les expositions), est révélatrice des regards projetés sur l'Espagne, encore dans le XXI<sup>e</sup> siècle. Dans la version espagnole, nous assistons à une réflexion sur la place du flamenco dans les voies créatives de la modernité, à travers plusieurs disciplines artistiques et à travers plusieurs concepts rattachant l'imaginaire espagnol à la modernité. Dans la version française, il s'agit d'un voyage à travers le stéréotype et ses thèmes et motifs, légèrement confrontés aux notions artistiques modernes. L'intérêt se centre plutôt sur l'identification de certains motifs traversant les différentes recherches d'avant-garde du début du siècle. Ce deuxième ouvrage s'avère une approche beaucoup plus superficielle et redevable du stéréotype qui filtre le regard français sur la « nuit espagnole » évoqué et utilisé par les artistes d'avant-garde.

<sup>657</sup> Nous respectons cette terminologie proposée par l'auteur pour cette traduction réalisée par moi-même. « *Lo español* » englobe tout ce qui fait référence à l'univers espagnol, notamment l'ensemble de thèmes et motifs qui ont été exploités artistiquement ou qui caractérisent les mœurs et coutumes d'Espagne.

<sup>658</sup> Angel GONZALEZ, « La noche española » dans Ángel GONZALEZ, Pedro G. ROMERO, Jo LABANYI, Miguel ÁNGEL GARCÍA, Jody BLAKE, Georges DIDI-HUBERMAN, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865 – 1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008 [catalogue de l'exposition ayant lieu du 20 décembre 2007 au 24 mars 2008 au Museo de Arte Reina Sofía de Madrid], p. 33.

effet, les heures de jour régissant les heures de travail, le temps gagné à la nuit grâce aux systèmes d'éclairage est un temps pour le plaisir. La nouvelle culture nocturne se déployant avec l'arrivée du siècle nouveau donne un grand élan au divertissement tardif. Elle absorbe aussi la soif de plaisirs apparue, comme l'indique Alain Corbin, avec la récente découverte du « temps libre » de la part de la société française<sup>659</sup>. La vie nocturne dans la grande ville devient bouillonnante, expansive et stimulante et se réfugie au sein des cabarets, des café-concert, des théâtres et des music-halls. La bohème et le milieu artistique d'avant-garde seront également associés à la nuit : univers de création, d'extase et de liberté. La nuit a des effets désinhibiteurs ; elle échappe ou ignore les contraintes sociales et morales qui régissent le jour. Elle laisse ainsi place aux excès, au jaillissement des passions et à l'éclosion des pulsions les plus intimes.

L'association de la fête espagnole à la nuit a déjà été faite par les artistes espagnols qui s'intéressent, au début du XX<sup>e</sup> siècle, à la fête nocturne, associée à l'univers gitan, ensorcelant et mystérieux. Ainsi le montrent les tableaux de Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada Camarassa ou Francisco Iturrino<sup>660</sup>. Ces auteurs liés à la modernité des mouvements artistiques qu'ils représentent, lient d'emblée leurs motifs à la modernité respirant dans le milieu artistique du début du siècle. Même les célèbres tableaux de Joaquín Sorolla lient l'idée de la fête à la nuit. Les tableaux de « bailes » du maître de la lumière et représentant de cette Espagne blanche et festive, sont souvent nocturnes ou, du moins, placés à l'intérieur de tavernes ou de maisons de danses.

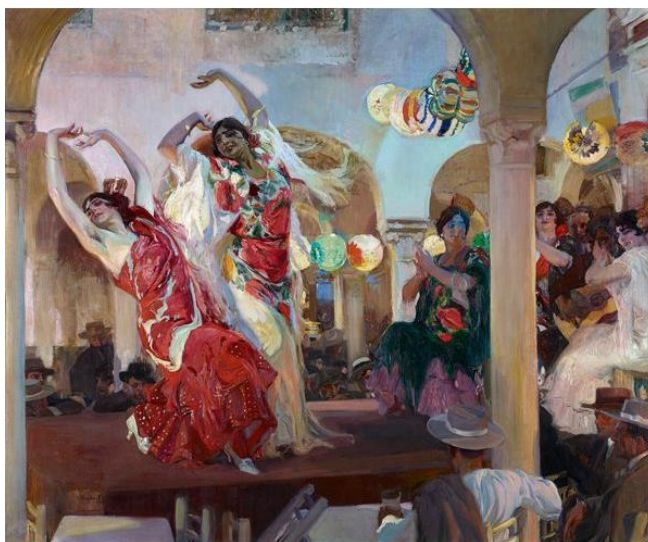


Fig. 66 : *Bailaoras en el café novedades* (Joaquín Sorolla, 1914):

Bien qu'il y ait un éclairage plus poussé que chez ses contemporains, les *farolillos* (lampions) éclairés montrent l'obscurité de la salle, ce qui dans l'esprit du spectateur connecte rapidement avec la nuit.

<sup>659</sup> Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850 – 1960*, Paris, Flammarion/ Champs d'histoire, 2009, p. 11.

<sup>660</sup> Picasso, Zuloaga, Iturrino, Nonell ou Anglada-Camarassa tentent d'aborder une autre Espagne, qui contraste ou complète l'Espagne blanche et festive exaltée par les romantiques. Il s'agit souvent d'une Espagne plus noire et réaliste qui résiste à l'ombre du mythe. Un regard sombre et viscéral du pays et des espagnols, qui commence à indiquer cette brutalité qui la caractérisera pendant les années vingt. Même dans cette approche plus noire (il s'agit de peintres qui manifestent l'impact de la crise nationale de 1898), ces peintres ne peuvent éviter de subir les impositions du stéréotype, et les motifs qu'il impose afin de s'accorder au goût parisien qui les glorifie. Dans cette tendance, le thème de la fête persiste. Non seulement par son appartenance au mythe, mais parce qu'il s'agit d'un motif attrayant esthétiquement et en phase avec l'esprit moderne qui souffle sur ces années artistiquement bouillonnantes.

Les pulsions libidineuses sont un motif constant évoqué dans le topos cinématographique de la maison de danses. Déclenchés par les danses, par les femmes ou par l'alcool, les pulsions amoureuses sont plus extrêmes à l'abri du dehors et du soleil. Les couples flirtent et s'enlacent passionnément. Louis Delluc et Germaine Dulac insistent particulièrement sur ce point dans la description de l'ambiance au sein de la maison de danses. La volupté et la sensualité des danses éveille la libido du public :



Fig. 67 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919) : L'ambiance de fête à l'intérieur de la maison de danses enivre les amoureux. Germaine Dulac, comme Louis Delluc, font de la danse de Soledad une danse sensuelle qui éveille la libido du public (notamment masculin).

Les amoureux se livrent aux plaisirs de la chair dans les tavernes, également réputées pour le libertinage des filles qui les fréquentent. Souvent, cette idée est poussée aussi par le fait que nous sentons que les maisons de danses ou tavernes sont des lieux où nous trouvons un public essentiellement masculin qui, certainement enivré par l'alcool et l'excitation des danses, s'avance vers les femmes, même s'il rencontre parfois un refus de la part de celles-ci. Nous avons évoqué

quelques exemples à l'intérieur du point consacré au peuple brutal : des hommes qui se permettent des avances non consenties.



Fig. 68 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919)

Parfois, ce geste s'avère moins brutal, mais il dénote l'idée d'un public qui, sous les effets de l'alcool, voit déclenchées les pulsions libidineuses qu'il cherchera à assouvir au plus vite.



Fig. 69 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Ryder intègre cette image à titre de contexte pour créer l'ambiance au sein de la taverne espagnole. Ces images de baisers volés à des femmes ou d'étreintes amoureuses peuplent les images de l'intérieur de la maison des danses.

Les pulsions amoureuses sont ainsi connectées à la fête et à la nuit, également dans les tavernes où la passion se sent plus à l'abri pour s'exprimer. Si la fête de jour exploite les possibilités lumineuses de l'Espagne et se montre inclusive des gens du village et expansive envers la foule qui danse amusée, la nuit espagnole appelle les amants et la passion amoureuse.

La nuit au sein de la maison des danses appelle ainsi la sensualité et la montée des plaisirs. Au-delà des pulsions du public, la volupté de la fête et de la nuit espagnole trouve une figure également incontournable : la danseuse espagnole. Source de plaisir visuel et symbole ultime de la voluptuosité, la danseuse espagnole résume la sensualité espagnole qui sera une des obsessions modernes les plus exploités dans les drames cinématographiques des années vingt.

## 4.2 La volupté de la femme exaltatrice de la nuit espagnole et catalyseur de sa projection cinématographique moderne

Comme l'avait déjà souligné Barrès, s'il y a une figure qui absorbe l'intensité de la fête dans l'imaginaire espagnol moderne, c'est la figure de la femme.

Dans l'imaginaire collectif construit dans le sillage du regard romantique exclusivement masculin, l'Espagne s'est rapidement figée comme un pays féminin. Comme le signale Xavier Andreu, dans son ouvrage sur la naissance du mythe romantique de l'Espagne<sup>661</sup>, dans le XIX<sup>e</sup> siècle le Sud européen appartenait à ses femmes. C'était leur beauté et leur volupté qui attirait les voyageurs romantiques ; et ce sont elles qui sont devenues le centre du mythe romantique espagnol. La femme est aussi au centre de la mode espagnole ébranlant le Paris des années dix et vingt. C'est elle qui absorbe les motifs dominants (fleurs, éventails, peignes), qui protagonise les tableaux à sujet espagnol et qui incarne l'image des danses espagnoles ayant lieu sur la scène parisienne (grâce à des figures comme la Belle Otero, la Argentina ou Raquel Meller).

La représentation cinématographique de l'Espagne reflète, bien évidemment, cette féminisation de l'imaginaire espagnol. Un parcours rapide de tous les films à sujet espagnol de la décennie nous confronte à une tendance féminine incontestable. *La Fête espagnole* est centrée sur le personnage de Soledad, *El Dorado* sur Sibilla, Musidora joue le rôle principal de ses trois films espagnols, Raquel Meller est au centre de *Carmen* et bien que *La Femme et le pantin* soit centrée sur la relation du couple central, c'est surtout Concha qui dirige le destin du malheureux protagoniste. Même dans les drames où les hommes ont une prépondérance dans l'intrigue principale du film, comme dans *Le Criminel*, la femme s'impose dramatiquement, est très présente dans l'énonciation, et marque la tonalité du film. La femme absorbe ainsi un regard ensorcelé par son physique et par son caractère fort et passionnel<sup>662</sup>.

La sensualité de la femme espagnole est, sans doute, un des aspects les plus exploités dans les récits français sur l'Espagne. La volupté et le pouvoir de séduction des femmes espagnoles, *femmes-fatales* au caractère indomptable, est mis en évidence par tous les témoignages et deviendra une vraie source d'inspiration pour la littérature romantique. Selon Hoffmann, la femme devient le symbole de tout ce que les Français admiraient dans ce pays : « Dans le cas de la sensualité, il est

---

<sup>661</sup> Xavier ANDREU MIRALLES, *El descubrimiento de España, Mito romántico e Identidad Nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016.

<sup>662</sup> Nous n'ignorons pas le contexte social fortement masculinisé et patriarcal où ces films s'inscrivent et qui privilégient un regard sur la femme sexualisée et réduite à ses atouts sensuels.



bien évident que le rêve espagnol devient presque un rêve érotique. Les Français croyaient trouver auprès des femmes ibériques des sensations inconnues, des expériences nouvelles »<sup>663</sup>.

Les femmes espagnoles sont belles et charmantes<sup>664</sup>, notamment les Andalouses, et c'est ainsi que l'a fixé l'imaginaire espagnol :

Il peut y avoir en Angleterre, en France, en Italie, des femmes d'une beauté plus parfaite, plus régulière, mais assurément il n'y en a pas de plus jolies ni de plus piquantes. Elles possèdent à un haut degré ce que les Espagnols appellent *la sal*. C'est quelque chose dont il est difficile de donner une idée en France, un composé de nonchalance et de vivacité, de ripostes hardies et de façons enfantines, une grâce, un piquant, un ragoût, comme disent les peintres, qu'on lui préfère souvent.<sup>665</sup>

En suivant ces premières impressions, le regard romantique et post-romantique étant un regard masculin et filtré par les approches machistes dominantes à l'époque, la femme est systématiquement objectivée en tant que beauté éveillant les désirs de tous les hommes. Une idée qui, dans le cinéma étudié, retentit également à travers l'usage récurrent de gros plans pour présenter la « beauté » des personnages féminins. Une beauté souvent liée à la renommée sociale et cinématographique des vedettes qui les incarnent<sup>666</sup>, et qui exigent les gros plans pour leur présentation dans la diégèse. En effet, toutes les actrices sont présentées par des gros plans qui mettent en lumière leur photogénie et leur beauté, en l'occurrence, « espagnole ». Dans ce sens, nous trouvons très illustrative, à titre d'exemple, la façon dont Alexandre Ryder s'attarde sur la beauté de l'actrice espagnole, Teresa Boronat, qui captive instantanément le jeune protagoniste :

---

<sup>663</sup> Léon François HOFFMANN, *Romantisme Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Publication du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, Presses Universitaires de France, 1961, p. 102.

<sup>664</sup> « Les Madrilènes sont charmantes dans toute l'acception du mot » ; « Les femmes de Séville justifient leur réputation de beauté » (Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 129 et p. 388).

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>666</sup> Notamment Ève Francis, Musidora et Raquel Meller bénéficient d'un grand succès à la sortie des films concernés ce qui projette d'importantes attentes sur leur apparition à l'écran : une apparition qui, en conséquence se fait à travers un gros plan des actrices lors de leurs premières apparitions.



Fig. 70 : *Le Criminel* (Alexander Ryder, 1926)

Par cette fragmentation du visage, le réalisateur met l'accent sur la beauté « espagnole » de l'actrice et justifie le coup de foudre dont Josélito sera immédiatement frappé. De plus, il propose un montage très moderne à travers le découpage fragmentaire du corps à l'écran. Le charme ensorcelant de la beauté espagnole inspire un montage qui dépasse le gros plan conventionnel, et lui donne une profondeur visuelle dans la diégèse. À travers la dilatation du temps filmique, Ryder met en image l'ensorcellement opéré par la femme et souligne les traits qui caractérisent la femme espagnole.

Ainsi, par ce rehaussement de la beauté physique des actrices, dans la plupart de récits cinématographiques consultés, le plaisir éveillé par la femme espagnole est indiscutablement un plaisir de la chair. En suivant l'exaltation de Louis Delluc qui dans son *Photogénie* de 1920 exclame que « la chair est photogénique »<sup>667</sup>, les cinéastes trouveront dans le corps de la femme une inspiration photogénique stimulante.

S'il y a un espace où la volupté de la femme se manifeste dans toute sa splendeur et où elle trouve la pleine expression de sa volupté, ces sont les danses. La voluptuosité associée aux femmes trouve ainsi dans la danse son expression la plus visuelle et exubérante.

<sup>667</sup> Louis DELLUC, « Le Nu », *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p. 53.

#### 4.2.1 La danseuse espagnole : fantasme sensuel espagnol

L'imaginaire français rêve la femme espagnole ensorceleuse et sensuelle<sup>668</sup>, et c'est ainsi que la dessinent les écrivains romantiques et les peintres du début du siècle, Joaquin Sorolla et ses danseuses en tête. Les gestes des gitanes dansantes, emportées par la danse et dont les mouvements sensuels provoquent des formes languides et liquides, se répandent dans les peintures espagnoles arrivées à Paris au début du siècle.

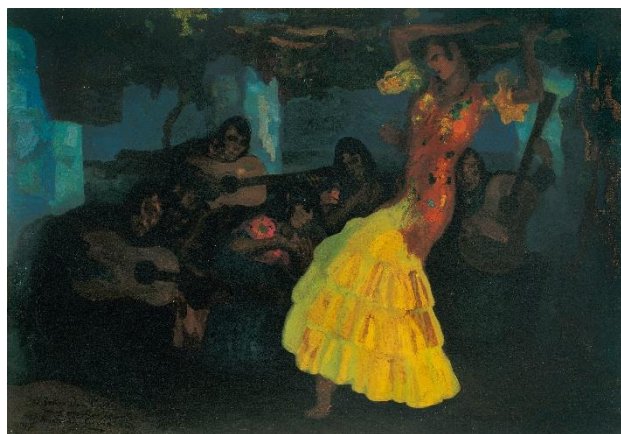


Fig. 71 : *Baile gitano* (Anglada Camarassa, 1914-1922) : La position du corps et les couleurs utilisées réhaussent la figure sinueuse de la sensuelle danseuse espagnole.

Les représentations cinématographiques emploient cet atout pour les caractériser<sup>669</sup>. La volupté féminine trouve son paroxysme dans la figure de la danseuse espagnole. D'ailleurs, la danse est une habileté qui est dans la plupart des cas présupposée chez les filles espagnoles, notamment si elles sont andalouses. Les danseuses deviennent ainsi l'objet du désir des hommes assoiffés de plaisirs charnels.

Du point de vue de la mise en scène cinématographique, l'idée de la femme projetée comme objet de plaisir apparaît de façon flagrante chez la danseuse : elle est élevée sur un piédestal. La scène théâtrale donne déjà naturellement un espace élevé et une visibilité privilégiée à la danseuse. Le cinéma, comme s'il ne savait détacher les danses de leur espace de représentation, prolonge dans les années dix cette association des danses à la scène théâtrale. Une scène à l'intérieur d'une taverne est le mode de présentation le plus habituel des danses. Dans le cas où la danse se produit en extérieur, le réalisateur crée un « espace scénique » pour faire briller la danseuse : il ouvrira un cercle

---

<sup>668</sup> « Les danseuses espagnoles, bien qu'elles n'aient pas le fini, la correction précise, l'élévation des danseuses françaises, leur sont, à mon avis, bien supérieures par la grâce et le charme (...) elles ont l'air de femmes qui dansent, non pas de danseuses, ce qui est bien différent » Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 349.

<sup>669</sup> L'Espagne est elle-même séduisante. L'exotisme, la volupté, la richesse de ses paysages, de son folklore et de son histoire dégagent une beauté ensorceleuse qui a séduit les étrangers depuis des siècles. Cette séduction du pays est projetée sur la figure de la femme espagnole, elle-même symbole du pays ibérique.

au sein de la foule qui permettra plus facilement l'exhibition voluptueuse. Nous voyons un exemple de cette disposition-là dans *Le Criminel* ou dans d'autres films où la danse est réalisée « à l'improviste » dans la rue, comme dans *Figaro* de Gaston Ravel (1927).

Placée de façon privilégiée sur une scène ou au centre des regards dans la fête, la danse prend un caractère sensuel et libidineux. Dans *La Fête espagnole*, dès que Soledad pense à ses jours de danseuse, dans le passé, l'image qui est montrée à l'écran est celle de la sensualité bien plus que le geste chorégraphique en lui-même. Eve Francis prend une pose séduisante, les bras sur la tête et sur les hanches, mais le plus frappant est qu'elle bouge à peine et se limite à réaliser de très petits mouvements de hanche circulaires.



Fig. 72 : *La Fête espagnole*, 1919 : Soledad se souvient de son passé de danseuse et réalise une danse respirant sensualité.

Plus tard, lorsqu'elle se rend dans la maison de danses avec Joselito, elle est soudainement saisie par la musique (nous imaginons qu'elle déclenche le souvenir de son passé de danseuse) et commence à réaliser, également, une gesticulation étrange, plus arabe qu'espagnole, mais qui évoque également une gestualité de caractère sensuel. La réalisatrice montre ainsi plus d'intérêt pour le côté sensuel de la danse que pour la rigueur chorégraphique ; l'important est de montrer Soledad comme un objet éveillant les désirs et les plaisirs de la salle par sa danse. Le réalisme de la danse espagnole en soi paraît moins important. C'est pour cela qu'avant de commencer, elle a besoin de changer sa robe et un intertitre explique : « D'élégante, elle devient sensuelle »<sup>670</sup>. La sensualité de ses gestes et de sa robe (plus très espagnole, mais sensuelle) est alors mise en scène en centralisant tous les regards. Elle allume la salle et les passions amoureuses du public ; Joselito le premier. Delluc le spécifie, dans le scénario : « 36. Dans la salle, un jeune homme, Juanito, suit des yeux passionnément ».

---

<sup>670</sup> Nous devons souligner que dans le scénario de Louis Delluc, l'auteur ne s'attarde pas autant sur la danse sensuelle que Soledad réalise dans le film avec une forte charge sensuelle. Pour Delluc, elle danse, et les deux amants s'enlacent rapidement pour danser au milieu de la foule. Germaine Dulac préfère réserver ce moment à la danseuse espagnole, qui se fait admirer et vénérer en éveillant le plaisir du public.



37. la danse de Soledad... épaule nue... envol de jupes... cheveux fous...

191. Elle ôte sa robe et se roule dans un châle. Elle transforme sa coiffure. D'élégante, elle devient directement sensuelle.

(Scénario de Louis Delluc pour *La Fête espagnole*, 1919)



Pour élever la danseuse et en faire un vrai objet de plaisir à la vue de tous, Germaine Dulac fait monter l'actrice, Eve Francis, sur la scène. Comme si cela ne suffisait pas, elle se déplace et monte ensuite sur la table de son amant. Par ce déplacement, la danseuse s'élève littéralement sur un piédestal et laisse l'amoureux passionné à ses pieds. À l'instar d'une statue classique<sup>671</sup>, elle prend une allure divine et s'élève mystiquement. Elle se place en tant qu'objet de désir et attire tous les regards dans la salle qui la désirent et/ou l'admirent :

<sup>671</sup> Nous repérons ici une influence de ce « classicisme » survenu dans l'après-guerre et qui, dans le film de Dulac, se respire parfois à travers la nudité de certains décors et le travail des figures dans les cadres. Pourtant la fête espagnole et son baroque s'emparent de l'énonciation du point de vue du montage.



Prise par la danse, Soledad est consciente du plaisir qu'elle déclenche. Elle séduit, et elle éveille les pulsions sexuelles du public dans la salle. Elle laisse tomber la bretelle de sa robe qu'elle a mise pour l'occasion. C'est en effet, sa danse sensuelle qui déclenche, enfin, la passion de Juanito pour Soledad<sup>672</sup>.



Fig. 73 : Scène de danse de *La Fête espagnole* (Germaine Dulac 1919) comparée au scénario de Louis Delluc.

À la fin, elle saute dans les bras de son amant et, ensemble, ils se laissent avaler par la fête voluptueuse et le plaisir de l'amour.

La mise en scène de la danseuse sur la scène, vue par toute la salle, est la composition la plus utilisée dans les films de notre corpus pour mettre en scène les danses. Rattachées à la nuit espagnole, les récits les placent, dans la plupart de cas, à l'intérieur des maisons de danses, et bien entendu, sur une scène. Nous avons déjà présenté dans les pages précédents les tableaux de Sorolla composés dans ce sens-là. La maison de danses contenant une scène pour les danses espagnoles où la danseuse peut briller de tous ses feux, est un passage ou un motif obligé de la fête espagnole

<sup>672</sup> Tout au long des scènes initiales, Juanito se montre indifférent à Soledad et ne remarque pas l'attraction évidente que la fille éprouve pour lui. Ce sera la danse et la fête qui allumeront son désir.

toujours présent dans les représentations cinématographiques de l'imaginaire espagnol. Un dispositif de mise en scène figé depuis longtemps dans l'imaginaire espagnol, autant dans la peinture que dans le théâtre et qui, « migrant », pour reprendre l'idée de Jacques Aumont<sup>673</sup>, vers le nouveau langage filmique, se maintient dans les propositions cinématographiques des années vingt :



Fig. 74 : *Baile flamenco* (Ricard Canals, 1901)



Fig. 75 : Image de la pièce de théâtre La maison de danses. *Comoedia*, 14 novembre 1909 (Source : Gallica)



Fig. 76 : Mise en scène de *La femme et le pantin* au Théâtre de l'Odéon en 1910. Fonds Arts du Spectacle Richelieu de la BNF : 4-ICO THE-285.



Fig. 77 : *El Dorado* (L'Herbier, 1921)



Fig. 78 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926)

<sup>673</sup> Voir l'article de Jacques AUMONT, « Migrations », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 7, printemps 1995.



Fig. 79 : *Carmen* (J. Feyder, 1926)



Fig. 80 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929)

Au sein de cette scène, la danseuse opère son charme et sa séduction. L'habileté du réalisateur et l'importance dramatique du personnage rendront la mise en scène plus ou moins élaborée à travers des gros plans et, surtout, à travers du montage rythmique de la danse (nous y reviendrons dans le septième chapitre). Pourtant, l'idée de la femme écartée dans un espace plus élevé afin de l'objectiver vis-à-vis du regard de la salle sera toujours maintenu.

Marcel L'Herbier, dans *El Dorado*, cherche manifestement à mettre en images l'effet que Sibilla éveille à travers ses danses sur le public en folie. Il cherche notamment à exprimer, par le récit filmique, cette « élévation » de la danseuse en tant qu'objet de plaisir / désir :





Fig. 81 : *El Dorado* (L'Herbier, 1921)

À travers la construction de cette séquence, nous constatons que Sibilla éveille l'admiration de la salle par ses danses. Elle devient, elle aussi (comme Soledad), clairement, objet de désir. Du point de vue du langage filmique, L'Herbier l'isole grâce au cadrage. Dans cette séquence, Sibilla et le public sont séparés par un champ/contre-champ : le sujet qui regarde et l'objet regardé sont placés séparément dans l'énonciation cinématographique afin d'augmenter l'impression filmique du désir. Ce n'est qu'à la fin que la danseuse est intégrée au public dans un plan d'ensemble.

Alexander Ryder propose une séquence très semblable à celle de Marcel L'Herbier, en isolant du point de vue de l'énonciation filmique la danseuse du public. Ceci augmente en effet cette élévation de la danseuse par le récit visuel. Il l'isole du public et lui donne ce moment de splendeur. De plus, les danses sont ici plus authentiques, et l'image sert alors également à peindre le cadre avec le pittoresque espagnol. Bien évidemment, un gros plan coupe le corps de la danseuse à un moment où l'un des personnages se montre attentif à la beauté de celle-ci. Elle est danseuse mais aussi objet de désir, ce pour quoi le cinéaste se rapproche de son visage en oubliant sa danse quelques instants.

Concha dans *La Femme et le pantin* est, sans doute, celle qui exploite le mieux, au sein du récit, son pouvoir de séduction. La mise en scène de l'actrice et sa danse cherchent à produire ce même effet. Non seulement par le montage, que Baroncelli emploie dans ce sens-là en élevant Conchita Monténégro dans le cadre et en montrant la réaction violente de Don Matéo, jaloux de l'effet qu'elle a sur la salle. Du point de vue plastique, elle est aussi habillée en blanc, ce qui lui donne une lumière accordée à son charme et qui rayonne dans le cadre visuel en séduisant le

spectateur. Le regard du spectateur est ainsi guidé et ensorcelé par la danse cambrée et authentique de la danseuse espagnole.



Fig. 82 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : Concha s'élève à travers la mise en scène et les couleurs de l'image comme centre des regards des spectateurs : autant ceux de la maison de danses que ceux des spectateurs du film. Ce dernier cadrage original introduit par Baroncelli met en image, de façon littérale, la danseuse comme objet de désir du regard de Don Mateo, flouté au premier plan.

Soledad, Sibilla et Concha sont des personnages qui se caractérisent par la danse et par un pouvoir de séduction exceptionnel à travers celle-ci. Les trois danseuses, mais surtout Sibilla et Concha, sont acclamées dans la salle par la partie du public qui méprise les autres danseuses.

Or, le geste des réalisateurs d'isoler les danses et les danseuses afin de pouvoir les admirer dans toute leur volupté, sera maintenu même en dehors des maisons de danses :



Fig. 83 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Raquel Meller danse au sein d'un groupe d'officiers, disposés en cercle, à l'intérieur d'un patio andalou.



Fig. 84 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Jacques Feyder élève et éclaire spécialement des danses ayant lieu dans les rues de Séville.



Fig. 85 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Mercedes danse et tout le village se met autour d'elle pour l'admirer.

Le cinéma cherche ainsi à produire cette idée de volupté et de plaisir liée au pouvoir de séduction de la femme-danseuse espagnole, non seulement dramatiquement mais aussi en l'appuyant visuellement. Même le montage filmique est pris par cette force de séduction : il s'approche en cherchant le gros plan pour mettre en relief la beauté de cette femme qui danse, ce qui est aussi un passage obligé. La femme est ainsi voluptueuse par sa danse sensuelle et, en même temps, par sa beauté.



Fig. 86 : Eve Francis dans *El Dorado* (L'Herbier, 1921), Teresa Boronat dans *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) et Conchita Montenegro dans *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929).

La connexion de la danseuse espagnole avec l'idée de la séduction et de la sensualité qui en font un objet de désir fait partie du stéréotype espagnol depuis l'arrivée des danses à Paris, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les affiches ont insisté sur cette idée en créant une iconographie par laquelle la danse espagnole est rattachée à des mouvements sensuels. Nous repérons dans les tableaux de Joaquín Sorolla le mouvement et la sensualité qui resteront ancrés dans l'imaginaire collectif. Un imaginaire qui mêlera dans la figure de la danseuse cette sensualité voluptueuse et les mouvements cambrés et sexualisés des danses espagnoles.

Nous identifions, de plus, une volonté manifeste de Jacques de Baroncelli de lier la façon de filmer la séduction par la danse avec l'imaginaire régnant en France à cette époque-là. Dans les cadrages de la danse de Conchita Montenegro dans le *baile* de Cadix nous voyons projetée la séduction peinte par Sorolla (et un transfert iconographique indiscutable) et les mouvements cambrés et gitans rendus célèbres par *La Argentina*, sans oublier le pouvoir de séduction conscient et pervers projetés par Pierre Louÿs sur cette *femme fatale* espagnole.



Fig. 87 : *Bailaora flamenca* (Sorolla, 1914)



Fig. 88 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929)

**a) La nudité dans *La Femme et le pantin* (Baroncelli,1929), symptôme du regard extrême sur l'Espagne des années vingt**

Dans le même essor de la tendance à l'extrême observée dans les arts pendant la décennie des années vingt, projetée sur l'imaginaire espagnol à travers l'excès, tel que nous l'avons exposé plus haut, nous observons une tendance équivalente concernant la volupté et la sensualité, projetées sur la figure de la danseuse. La tendance extrême mène à accentuer progressivement le plaisir offert par le corps de la femme jusqu'à l'exacerbation. Ceci débouche sur une nudité explicite de Conchita Montenegro, en 1929, dans *La Femme et le pantin*, qui s'avère pour nous révélatrice<sup>674</sup>. Bien que cette danse existe déjà dans le roman original, nous trouvons significative la présentation explicite du nu de l'actrice espagnole.

Nous tenons à rappeler ici que l'association à la nudité plane sur la représentation de la femme espagnole en peinture depuis Goya qui, avec *La maja desnuda*<sup>675</sup> lie la nudité à la femme (fatale et libertine) espagnole.



Fig. 89 : *La maja desnuda* (Goya, daté entre 1795 et 1800)

Le tableau sera à maintes fois repris par d'autres peintres au début du XX<sup>e</sup> siècle et dans les années vingt. La reprise constante de cette figure nue associée à l'Espagnole fige une iconographe évidente dans l'imaginaire collectif de la période, qui rattache la femme espagnole à la nudité.

---

<sup>674</sup> Sur Conchita Montenegro et son évolution cinématographique, en tant qu'actrice et vedette modulée par la modernité, nous recommandons l'article rédigé par Nuria Bou et Xavier Perez, « La destrucción de una *sex-symbol* » : Conchita Montenegro » dans Nuria BOU et Xavier PEREZ, *El cuerpo erotico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia y Alemania (1939-1945)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2018, pp. 41-53.

<sup>675</sup> Il est difficile de trouver des renseignements précis sur l'exhibition de ce tableau en France. Après de nombreux périples, il est retourné au Musée du Prado en 1901. Pourtant, Manet lui rendra hommage avec *Olympia* en 1863 ; Nous pouvons donc supposer un accès du peintre français au tableau de Goya. Les reprises des peintres espagnols au début du XX<sup>e</sup> siècle nous permettent également de confirmer une exhibition publique de ce tableau qui marquera sans doute l'imaginaire de la femme espagnole et favorisera une représentation sexualisée.

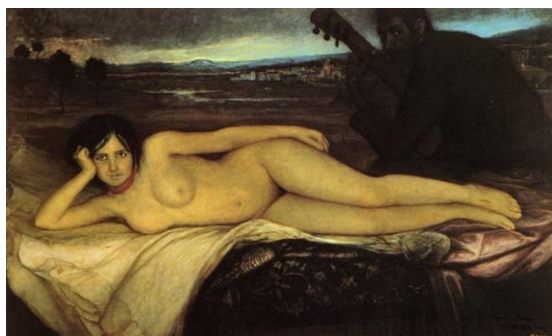


Fig. 90 : *La musa gitana* (Julio Romero de Torres, 1907)



Fig. 91 : Nus chez Zuloaga, 1921.

Malgré cette association persistante dans l'histoire de l'art, en ce qui concerne les femmes espagnoles au cinéma, le nu de Conchita Montenegro est le seul qui apparaisse à la fin de la décennie.

Ce fait s'explique indiscutablement par la censure, devenue de plus en plus agressive dans les années vingt. En effet, bien que Louis Delluc évoque la nudité de la danseuse Dahoula dans *La Sultane de l'amour* de 1919 et signale quelques poitrines et jambes dénudés dans les cinémas italiens et américains, nous ne trouvons pas de nus explicites dans les films de la Génération de 1919 étudiée. Nous repérons seulement un torse nu, pendant la fête déchaînée de *Don Juan et Faust* ; une fête qui a fait l'objet de fortes censures, ce qui a déclenché une forte controverse à l'époque<sup>676</sup>. Malgré cela, L'Herbier réussit à intégrer une des femmes avec la poitrine nue, la seule « chair » osée que nous identifions dans le corpus analysé avant Conchita Montenegro.

Pourtant, en suivant l'imaginaire à tendance érotique hérité de la femme espagnole représentée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, et en reprenant la notion de la volupté de la

<sup>676</sup> Voir « Marcel L'Herbier finira et signera son Don Juan » dans *Comoedia*, 17 février 1922. Alain Carou évoque également cette polémique dans « À la conquête de la souveraineté, l'idée d'auteur selon Marcel L'Herbier », dans Laurent VERAY (Sous la dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, pp. 135-150.

chair que tous les cinéastes veulent y projeter, l'imaginaire de la femme-danseuse espagnole est survolé par l'idée de la nudité qui se mêle à son caractère « fatal » et séduisant.

Louis Delluc, en suivant son postulat qui affirme que « la chair est photogénique » et en suivant l'admiration manifeste pour les cinéastes Italiens et Américains qui ont su faire de la chair de la femme une matière pour la photogénie plastique moderne<sup>677</sup>, ne manque pas l'occasion de dépouiller le corps de Soledad afin d'accentuer la suggestion de la scène. Et c'est ainsi que Dulac la met en image. Soledad fait le geste précis de s'habiller « de façon appropriée » afin de se consacrer sérieusement et sensuellement aux danses : elle s'affiche avec une robe découverte et suggestive. Comme le souligne Delluc, « d'élégante, elle devient sensuelle ». Elle apparaît sur scène avec un châle, qu'elle enlèvera petit à petit en dansant (voir pages 285 et 286). Pourtant, la nudité maximale à laquelle nous arriverons est la descente suggestive d'une bretelle, qui découvre son épaule<sup>678</sup> au moment où la danse prend son rythme le plus sexualisé.

Marcel L'Herbier n'insiste pas sur une sensualité chez Sibilla liée à la nudité, et il s'en tient à son charme naturel porté par la danse (le personnage de Sibilla serait, d'après le scénario, « la meilleure danseuse de la ville »). Pourtant, il utilise la nudité en la liant, justement, à l'excès exacerbé vécu pendant la scène de la fête-orgie évoquée dans *Don Juan et Faust*. Cette scène est loin de s'intégrer à la sensualité de la danseuse que nous sommes en train d'analyser, mais elle sert à évoquer le premier nu que nous trouvons dans notre corpus et qui, de plus, est lié à l'excès de la fête poussé par l'enivrement des plaisirs.

À part cet exemple, très rare, la nudité est exclue de l'énonciation filmique des années vingt. Nous trouvons quelques plans très suggestifs chez Gance ou chez Delluc. Ce sera ensuite notamment au sein de la charge érotique exploitée par les surréalistes, à la fin de la décennie, qu'elle trouvera une place plus significative (bien que leur production soit plus marginale et exhibée en dehors des circuits conventionnels). Parmi les films commerciaux, *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli est certainement le premier à proposer une image explicite de la nudité féminine. Et elle y est associée à une danseuse espagnole. Avant Concha dans *La Femme et le pantin*, et depuis Soledad, les autres « danseuses » cinématographiques telles que Raquel Meller<sup>679</sup>, ou les autres

---

<sup>677</sup> Voir également Louis DELLUC, « La Sultane de l'Amour », *Écrits cinématographiques II/1. Cinéma et Cie*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1986, p. 265.

<sup>678</sup> Serait-ce cette épaule sensuelle de danseuse, celle qui sur l'écran « surexcite l'imagination » de Robert Desnos dans *L'érotisme* (1923) ? (Robert DESNOS, *L'érotisme* (1923) dans Daniel BANDA et José MOURE, *Le cinéma l'art d'une civilisation, 1920-1960*, Paris, Flammarion, 2011, p. 86).

<sup>679</sup> Avant d'arriver à Paris, Raquel Meller avait travaillé depuis ses 17 dans le « Paralelo barcelonès », une rue qui rassemblait les music-halls et cabarets de la ville (similaire aux faubourgs parisiens) où elle était connue pour ses chansons légères et pour son charme. Elle intègre ainsi le milieu du cabaret catalan, puis espagnol. Dans ses mémoires,



danseuses évoquées dans les films, n'abordent jamais la sensualité du point de vue du « déshabillage ».

La scène de Jacques de Baroncelli dans *La Femme et le pantin* s'avère ainsi osée et très moderne, en ce qui concerne le travail de la nudité transgressant les codes moraux de l'époque. Afin de la mettre en image, il déploie sa poésie plastique la plus raffinée, tout en présentant une scène mémorable qui joue avec les lumières et les ombres afin de styliser, poétiser et camoufler la charge sexuelle de la séquence.

---

*Me llamaron Raquel* (Alfonso Carlos SAIZ VALDIVIELSO, Bilbao, Laida – Edición e Imagen, 1988) elle explique que dans ses loges se rendaient des artistes tels que Angel Guimerà, Santiago Rusiñol, Jaime Pahisa ou Joaquín Sorolla (qui l'utilisera fréquemment en tant que modèle). Même le roi voudra la voir et l'invitera chanter au Palais. Au vu de l'époque, et connaissant le genre de spectacles qui s'y produisaient (bien que les transparences étaient associées plutôt aux artistes françaises, comme le montre l'accueil réservé aux spectacles de Musidora dans la presse), nous imaginons que Raquel Meller a pu parfois pousser sa sensualité vers l'érotisme. Pourtant, dans ses interprétations cinématographiques françaises, et notamment dans *Carmen*, elle reste très chaste et couverte, même si le film pouvait inviter à une attitude sexuellement plus osée.



Fig. 92 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929)

Jacques de Baroncelli utilise plusieurs types de cadrage pour mettre en image cette danse nue. D'un côté il utilise les ombres et les caches offerts par un rideau dans la salle. D'un autre il crée un dialogue entre le corps nu de Conchita et les ombres multiples qu'il produit sur le mur (une image qui nous fait penser aux photographies de Man Ray réalisées avec Vicente Escudero dansant le flamenco et qui rapproche le travail visuel des surréalistes, qui eux aussi, développent une relation féconde avec la nudité comme force créative). Dans d'autres cas, il la place à l'intérieur d'une fenêtre, devant laquelle se trouve Don Mateo. Dans tous les cas, le corps de Conchita Montenegro est filmé de loin, très esthétiquement, et en cherchant une intention plastique qui rend le cadrage le plus élégant et suggestif possible.

Nous pouvons interpréter l'exemple de la nudité de Conchita Montenegro incluse dans le film de 1929 comme faisant partie du même élan vers l'extrême que nous avons identifié dans l'imaginaire espagnol des années vingt. La tendance aux images sexuellement plus explicites fait partie de cette radicalisation du regard devenant excessif. Notamment parce que nous sommes en Espagne et que les Espagnoles, voluptueuses, peuvent se prêter à cette vision sexuellement plus poussée<sup>680</sup>.

Bien que les images montrant Conchita Montenegro nue existent dans la copie actuelle du film, et que le film de Baroncelli s'intègre dans une tendance aux visions plus extrêmes et crues au sein des années vingt, nous tenons à soulever une petite interrogation en ce qui concerne l'exhibition de ces images à l'époque de la sortie du film. Le caractère commercial de ce film pose des doutes quant à l'acceptabilité de ces scènes osées pour l'époque. Ce constat est avivé par la polémique déclenchée par le film *Don Juan et Faust* et son « massacre » par la censure du moment. Dimitri Vezyroglou signale les problèmes que le film avait rencontré avec la censure<sup>681</sup>, à sa sortie en 1922, et qui exige que soient supprimés tous les « effets de nudité » dans la séquence de l'orgie chez Don Juan<sup>682</sup>. Cinq ans plus tard, nous supposons cette censure encore active, ce qui pourrait éveiller quelques doutes quant à la présence de scènes de nu explicite à l'époque.

Ce constat est renforcé par le fait que, après une étude détaillée de la réception du film dans la presse de l'époque, à travers plusieurs journaux et revues de la période ainsi que des recueils conservés aux Archives de la Bibliothèque Nationale de France et de la Cinémathèque Française, nous ne trouvons aucune allusion à ces images de nudité de Conchita Montenegro. Pourtant la beauté de l'actrice, la volupté de ses danses ou la scène de violence extrême de Don Mateo, elles, sont bien soulignées et admirées pour la maîtrise de la mise en scène. Ce silence relatif à l'apparition de l'actrice nue, et même de la danse qu'elle réalise et que le réalisateur présente très poétiquement à travers des ombres et des transparences, pourrait indiquer l'absence de cette scène dans les projections de l'époque. D'autant plus que les rédacteurs relèvent d'autres attributs de l'actrice, tels que sa beauté, sa félinité et sa perversité. En même temps, nous trouvons des références à d'autres

---

<sup>680</sup> Dans cet élan, nous pouvons citer l'ouvrage de Georges Bataille, *Histoire de l'œil* de 1928, qui place la femme au sein d'une sexualité excessive, extrême et barbare : elle-même devenant le personnage le plus actif sexuellement et prenant l'initiative des scènes les plus perverses.

<sup>681</sup> À ce sujet voir l'article de Dimitri VEZUROGLOU, « De Gaumont à Cinégraph (1919-1929) : La trajectoire asymptotique de Marcel L'Herbier, auteur-producteur », dans Laurent VERAY (Sous la dir.), *op. cit.*, p. 65-78.

<sup>682</sup> La lettre d'Edgar Costil, directeur de la location chez Gaumont, disponible dans les Archives du Fonds L'Herbier conservées à la BNF, attestent de cette coupure de la censure et montre clairement le positionnement de la Société Gaumont face à cet affaire : « Nous sommes entièrement d'accord sur l'intransigeance de la censure, mais c'est une puissance avec laquelle nous sommes obligés de compter, tout au moins du point de vue commercial, et nous ne pouvons pas, étant donné les rapports que nous avons à entretenir journallement, engager nous-mêmes une vive polémique sur le bien ou mal fondé des opinions de nos censeurs » (Lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1922).

gestes de la censure sur des images considérés comme « osées » ou « moralement inappropriées » pour la période, comme le montrent les cas connus de la censure de *La boue / Fièvre* (1921) de Louis Delluc ou *L'Homme du large* et *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier, ce qui nous fait penser qu'une restriction ou des coupures sur le film de Baroncelli seraient également connues de nos jours. Nous n'avons pas trouvé jusqu'à présent de renseignements ou d'éléments qui pourraient confirmer ou infirmer cette hypothèse.



Fig. 93 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : Ce plan qui apparaît deux fois dans le film, ouvre également un doute en ce qui concerne la diffusion du film. La première fois qu'il est évoqué, c'est lors de la danse de Concha, comme un plan parmi ceux très stylisés que Baroncelli utilise pour poétiser la nudité de la danse. Il montre une surimpression de la danse de Conchita Montenegro, impliquant une nudité frontale, qui est projeté à l'intérieur d'une bouteille de champagne. Par ce geste plastique, Baroncelli relie, également, cette danse à la consommation d'alcool et à la frénésie de l'ambiance alcoolisée des tavernes. Le plan réapparaît lors de la scène de violence extrême de Don Mateo contre Concha : elle est montée comme si le souvenir de cette image, et donc de ce moment, avait encore plus la jalousie et la violence de l'homme enragé. Il se trouve que dans les copies du négatif conservées actuellement, celle destinées à l'exportation présentent cette image avec la surimpression de la danse aux deux moments du récit filmique. Pourtant, dans la copie destinée à l'exhibition française (et celle qui a été priorisée pour la dernière restauration de 2021) la première fois que l'image est évoquée, au cours de la danse elle-même, l'image présente uniquement la bouteille, sans surimpression. La deuxième fois, celle du souvenir, nous voyons bien la petite Conchita nue projeté à l'intérieur. Ce détail pourrait indiquer un montage modifié pour la scène de la danse et renforcer l'hypothèse que la nudité était réduite ou oblitérée lors de sa projection en 1929.

Toutefois, dans le sens que nous sommes en train de développer dans ce chapitre, la nudité correspond au climax de la vision de la femme en tant qu'objet de désir et en tant que symbole de la volupté espagnole poussée à son paroxysme.

Nous ne pouvons pas ignorer également une érotisation montante au sein de la société où la culture de masses a fait proliférer les produits de consommation culturels. Serge Salaün encadre la tendance à la nudité présente sur la scène européenne au début du XX<sup>e</sup> siècle au sein d'une vague de pornographie qui envahit l'Europe depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, l'Eros individuel et collectif trouve, à ce moment-là, une forme scénique massive : « le corps féminin devient un produit commercial et artistique, un produit culturel rentable, régi par la loi du marché, un phénomène social systématisé par l'expansion industrielle, comme le dit Foucault, "un bien social qui circule" comme le dit Lévi-Strauss »<sup>683</sup>.

Colette Willy dit elle-même être la première actrice à se montrer toute nue sur la scène du music-hall parisien vers 1907 (jusque-là les actrices utilisaient des maillots couleur chair afin d'éviter la nudité totale). La Belle Époque pousse une culture du nu sur la scène du bouillonnant cabaret et music-hall au sein de la capitale française emblématique de la modernité et qui accompagne le débridement et l'ambiance expansive de la période. Non sans créer parfois du scandale, les spectacles incluant des nus intégraux ou partiels deviennent communs sur scène.

L'érotisme, cultivé avec art par Colette<sup>684</sup>, monte avec la folie sociale des années vingt. Le cri de « Mort aux tabous sexuels ! »<sup>685</sup> accompagne une vague de libération féminine qui trouvera dans certaines disciplines et mouvements artistiques le moyen d'exprimer le refoulement sexuel qui accompagne les airs de progrès et de modernité de la période. La femme devient maîtresse de son corps, de ses envies, et la nudité scénique est l'une des façons les plus provocatrices de le revendiquer.

Dans cette ambiance, nous assistons à la mise en place d'une industrie érotique qui est repérable par la circulation de cartes postales, de revues et de bandes dessinées aux sujets piquants et fortement sexuels. De même, les spectacles de cabaret, depuis les années dix, intègrent des numéros avec des femmes habillées de transparences ou jouant, également, avec la limite de la nudité sur scène. L'avancée de la décennie confirme ces spectacles au milieu de la fièvre festive des Années Folles, dont les images d'une société de plus en plus légère du point de vue de la tenue sont nombreuses. Le cinéma, bien qu'il ne soit pas très concerné par cette tendance érotique, du moins au sein des films commerciaux (nous rencontrons, au contraire, des images sexuellement poussées et suggestives parmi les films issus des avant-gardes, notamment les films surréalistes, qui trouvent

---

<sup>683</sup> Serge SALAÜN, *Les spectacles en Espagne 1875 – 1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 79. [C'est nous qui traduisons].

<sup>684</sup> Daniel TARTAKOWSKY, Claude WILLARD, *Des lendemains qui chantent ? La France des Années folles et du Front populaire*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1986, p. 59.

<sup>685</sup> *Ibid.*

dans les pulsions sexuelles des images fortes et riches pour proposer un langage nouveau<sup>686</sup>), laisse pourtant entrevoir ce climax de représentation concernant la femme comme élément de suggestion sexuelle pour un public masculin.

### **b) La sensualité comme pouvoir de la femme moderne**

Nous venons de voir comment, au sein de la fête espagnole, à travers la danse, la femme trouve ce qui lui permet de s'imposer au sein de l'imaginaire espagnol et de la société d'après-guerre : la sensualité.

Le thème de la sensualité de la femme, qui traverse l'idée de la volupté de l'Espagne depuis Barrès, est un des liens par lequel les films à sujet espagnol rejoignent la modernité des temps dans lequel ils s'insèrent. Tout d'abord, nous devons pointer la connexion de la femme espagnole avec une certaine idée de modernité, puisqu'elle est le fer de lance de la « mode espagnole » en vogue à l'époque dans la capitale française. Dans un deuxième temps, la femme espagnole est investie, comme nous venons de le voir, d'une charge sensuelle indéniable. La sensualité devient une des valeurs modernes les plus clairement associées à la femme des années vingt. La femme espagnole permet un lien direct avec la modernité du moment : elle représente cette modernité, en même temps qu'elle est objet des projection modernes de la période.

La projection cinématographique de la modernité sur la figure de la femme espagnole, nous la retrouvons à travers deux perspectives différentes.

Tout d'abord, parce que le rapport de la femme espagnole à la sensualité intéresse le cinéma moderne d'après-guerre. Grâce à sa puissance sensuelle et à l'usage qu'elle en fait, à travers les danses et avec sa grâce naturelle, la femme espagnole permet de mettre en scène et en images la « chair photogénique »<sup>687</sup> qui émerveillait Louis Delluc et qui, par ses possibilités plastiques, devient un atout incontestable dans la nouvelle esthétique cinématographique<sup>688</sup>.

Dans un deuxième temps, c'est grâce aux valeurs d'indépendance et de liberté que la figure de la femme a acquis pendant la période romantique et post-romantique, qu'elle s'érige comme un

---

<sup>686</sup> La revendication de la nudité au sein du mouvement surréaliste s'était manifestée dans le domaine littéraire avec, par exemple, l'ouvrage *De l'érotisme* de Robert Desnos, en 1923. Dans ce recueil d'essais, Desnos intègre "L'érotisme", où il défend l'érotisme cinématographique, car c'est là qu'il convient de « chercher une consolation à tout ce que la vie factice du commun peut avoir de décevant » (Robert DESNOS, *op.cit.*, p. 86).

<sup>687</sup> Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II/1. Cinéma et Cie*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1986, p. 265.

<sup>688</sup> *Id.*, « Le Nu », *op.cit.*, 1985, p. 53.

modèle lié au nouveau modèle de femme qui naît dans l'après-guerre. Dans ce sens, nous voyons clairement le phénomène par lequel certaines figures figées dans le stéréotype collectif agissent comme des contenants sur lesquels les sociétés projettent les valeurs, les enjeux et les préoccupations de la société qui les évoque<sup>689</sup>. Les années vingt entraînent un nouveau rôle de la femme dans la société. Obligée à remplacer les hommes partis au front dans certaines fonctions indispensables, elle a commencé à travailler, à prendre certaines responsabilités qui lui ont permis de s'émanciper socialement tout en gagnant une présence évidente dans la culture des années vingt. La femme regagne une certaine idée de liberté (manifestée par la popularisation de l'usage des pantalons et les coupes de cheveux à la garçonne) dont elle ne voudra plus se déprendre et qu'elle accuse au sein du tourbillon moderne des années vingt. Dans ce sens, à l'instar de cette nouvelle idée de la femme, la femme espagnole s'érige comme un modèle optimal pour projeter les valeurs modernes de l'autonomie féminine prônées par l'époque.

Dans cette quête d'autonomie sociale (et cinématographique), la gestion de leur sensualité et de leur voluptuosité constitue leur principale puissance. Comme le dictait le mythe romantique, et comme le perpétuent ces films d'après-guerre, les femmes sont sensuelles en Espagne et font de leur sensualité leur puissance féminine. Pourtant, le contexte a changé et c'est ainsi que le montrent les cinéastes, qui proposent des femmes modernes, précisément, par la maîtrise de leur sensualité et de leur voluptuosité. Dans le sillage de la féminité défendue par Colette, où la femme est maîtresse de son corps et de ce qu'elle veut faire de lui, les femmes espagnoles cinématographiques deviennent sûres de leur pouvoir sensuel et l'utilisent pour satisfaire leurs besoins.

L'image de la femme associée à la recherche de son propre plaisir trouve, selon nous, une claire intention iconographique dans la plupart des films que nous avons étudiés. Nous avons cité un peu plus haut le tableau de la *maja desnuda* de Goya. Nous devons rappeler que ce tableau fait pendant à la *maja* « habillée », ce qui rend le tableau de la femme nue très transgressif. Le geste de Goya en peignant la femme nue s'avère ainsi très moderne mais, aussi, cette femme qui y est figurée transgresse le tabou de la nudité et offre son corps, certainement parce qu'elle en a envie. La position de la femme dans le tableau reprend une iconologie rattachée au plaisir, qui nous rappelle la position des figures gréco-romaines s'adonnant aux plaisirs du vin et de la nourriture en excès. Cette figure du corps allongé avec le torse légèrement relevé s'associe ainsi, iconographiquement, au repos agréable et au plaisir détendu.

---

<sup>689</sup> Voir Ruth AMOSSY, « Le mythe dans l'histoire », *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 112-117

C'est certainement par cette association moderne de la femme espagnole à la gestion de ses propres plaisirs, que cette image qui évoque la tradition espagnole, à travers Goya, mais qui retentit aussi de l'idée de la nudité et du plaisir gréco-romain, est reprise dans plusieurs films :



Fig. 94 : Soledad allongée de côté dans *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919)



Fig. 95 : *Chichinette et Compagnie* (1921)



Fig. 96 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929)

La femme espagnole, dans les années vingt, est maîtresse de ses envies et de son temps, attitude qu'elle manifeste par cette position paresseuse.

L'exemple de Soledad nous paraît sans doute le plus flagrant de cette femme moderne. Nous avons déjà signalé cette position de *maja allongée* qu'elle maintient tout au long de la séquence initiale, lorsque ses amants viennent lui proposer de choisir entre eux. Chez elle, la position se mêle à une attitude blasée, qui montre un dédain évident pour tout ce qui est en dehors de son seul intérêt, à savoir, la fête. Nous avons déjà signalé son immobilité jusqu'au moment où Joselito propose de l'amener au bal. Avant, elle s'est montrée méprisante envers les hommes et l'amour



qu'ils lui professent. Elle ne montre pas d'intérêt pour Miguelan et Réal qui viennent la courtiser ; seulement de l'ennui. Les hommes et leurs rivalités amoureuses l'indiffèrent ; elle se moque du mythe et de ses duels. Même l'arrivée d'un passant à l'improviste, Joselito, ne provoque aucune excitation ni surprise. C'est seulement quand il propose d'aller à la fête, son seul plaisir vital, qu'elle s'active et qu'elle bondit hors du lit, énergique et excitée, pour se changer. C'est par le contrôle de ses propres plaisirs que la femme espagnole se modernise et intéresse les cinéastes modernes. Et c'est de ce point de vue que la femme espagnole correspond à cette nouvelle femme prônée dans les années vingt.

Dans ce sens, nous identifions, chez ces femmes espagnoles, une attitude envers la vie très consciente de leur pouvoir de séduction. Un pouvoir assumé qui leur fait mépriser les hommes, car elles les savent à leurs pieds. Cette conscience pousse une attitude de dédain manifeste figurée par la position allongée. Ceci aboutit souvent à une claire cruauté de la part des femmes espagnoles. Nous le voyons clairement chez Soledad, qui moqueuse, devant la demande de ses deux prétendants, éclate de rire tout en leur proposant de s'affronter en duel. Elle se moque du drame des deux hommes. Mais aussi du « mythe espagnol » et du « duel » certainement démodé et archaïque pour cette femme moderne.



Fig. 97 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919) : Soledad rit face aux deux chevaliers. D'abord en les voyant arriver, ensuite en leur proposant un duel.

Le mépris pour la vie de ces hommes sera encore mis en scène dans la scène finale. Après le duel à mort entre les prétendants, face à la maison de Soledad, celle-ci rentre enivrée de la passion éveillée par la fête et dans les bras de son nouvel amant. Enlacée au cou de Joselito, et afin d'accéder à la maison, celui-ci « enjambe tranquillement les cadavres de Réal, puis de Miguelan »<sup>690</sup> qui sont étalés devant la porte de l'Espagnole. Elle ne les remarque même pas et monte dans sa chambre pour se livrer aux plaisirs extatiques de l'amour allumé par la fête espagnole.

---

<sup>690</sup> Scénario de *La Fête espagnole* écrit par Louis Delluc (nous ne disposons pas l'image précise de ce moment dans l'intrigue).

Le rire défiant devient preuve d'une attitude blasée et, certainement, acquise par la sensualité assumée de la femme espagnole. Cette attitude et ce rire qui deviennent cruels à plusieurs reprises (nous y reviendrons dans le chapitre suivant), nous l'identifions également chez Conchita, dans *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli en 1929.



Fig. 98 : *La Femme et le pantin* (J. de Baroncelli, 1929) : Conchita dans un de ses premiers plans (le troisième de la première scène) se moque des gitanes qui dansent. À la fin, elle maintient le même rire moqueur et provocateur.

Conchita est, sans doute, l'exemple le plus emblématique de la femme espagnole façonnée par la modernité sociale et cinématographique dans lequel s'encadre la production du film.

Le personnage créé par Pierre Louÿs en 1898 et repris par Baroncelli en 1929 devient un miroir très intéressant du changement de la vision de la femme dans l'imaginaire collectif. Si en 1898 ce personnage renouvelait déjà le modèle proposé par Carmen, la version de Baroncelli revisite le personnage de Pierre Louÿs selon la même opération modernisatrice.

Conchita est une femme espagnole qui, dans le sillage du mythe, ensorcelle tous les hommes qui l'approchent par sa beauté, par son charme et par ses danses, les principaux atouts qui la caractérisent. Pourtant, la Conchita de 1929, très jeune (l'actrice a 17 ans lors du tournage), probablement représentante de cette jeunesse perturbée par la guerre et déchaînée pendant les années vingt, ne s'intéresse qu'à son propre plaisir. Ce caractère, cruel et mesquin, marque un personnage qui littéralement se moque de tout ce qui l'entoure. Dans ce but, elle est introduite dans le film tandis qu'elle rit des gitanes qui dansent dans le même wagon qu'elle. Une provocation qu'elle assume tout de suite en affrontant la gitane qui l'interpelle. Le caractère fort et insoucieux de Conchita est présenté dès les premiers plans du personnage : « Je m'appelle Conchita Perez et je n'ai peur de personne ! ».

L'évolution du personnage de Conchita dans *La Femme et le pantin*, étudié à travers les versions dont a fait l'objet le roman original, est révélatrice du changement de regard projeté sur la

femme dans les premières décennies du siècle. Nous trouvons trois versions de l'histoire : le roman original, de 1898, l'adaptation au théâtre réalisée par Pierre Louÿs lui-même et Pierre Frondaie en 1911, et l'adaptation cinématographique de Baroncelli<sup>691</sup> en 1929.

Dans les versions littéraire et théâtrale (de 1898 et de 1911, respectivement), Concha se révèle profondément masochiste. Au début de l'histoire, elle est toujours présentée comme une femme cruelle et perverse qui joue avec les sentiments de tous les hommes qu'elle croise. Or, dès que Mateo la bat, elle devient elle-même perversément amoureuse et demandera de continuer à être frappée, se soumettant ainsi à la force du mâle dominant<sup>692</sup>. À l'inverse, Baroncelli refuse cette position soumise et masochiste pour sa Concha érigée en 1929. Il construit une Concha plus perverse et retorse, maîtresse de ses désirs et qui contrôle l'effet qu'elle provoque chez les hommes pour en tirer un bénéfice personnel. Elle ne réclamera pas d'être battue. Bien qu'elle tombe amoureuse après les coups de Mateo, elle profitera de son amour pour partir s'installer à Paris, où elle continuera à dominer les pantins de ses danses ensorcelantes.

---

<sup>691</sup> Dans la presse de la période nous identifions une autre adaptation cinématographique du roman de Pierre Louÿs, réalisée en Amérique en 1920 par Reginald Baker. Nous l'excluons de notre analyse afin de rester sur l'évolution du regard français de cette œuvre.

<sup>692</sup> « CONCHA : Maintenant, nous avons l'amour !... L'amour que je ne connais pas ! que j'ai refusé à tous ! que je te donne à toi !... Mon beau Mateo !... Mon amour !... Que tu m'as bien battue, mon cœur ! Que c'était doux ! Que c'était bon !... Tu m'aimerais ? Dis-le-moi de ta bouche ?... Et, quand tu m'aimeras, tu me battras encore ? Promets-le-moi ! Tu me battras bien ! Tu me tueras ! Dis-moi que tu me tueras ! » (Pierre LOUÏYS et Pierre FRONDAIE, *La Femme et le pantin, pièce en quatre actes, illustrée par les photographies du film des Cinéromans-Films de France*, Éditions Jules Tallandier, 1927, [la pièce théâtrale originale de Louÿs et Frondaie est de 1911], p. 62).



Fig. 99 : À la fin de *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929), Baroncelli ne laisse pas d'ambiguïtés quant au rôle des personnages : Don Mateo continue à être le pantin de la perverse Conchita qui ne s'intéresse qu'aux danses et à son propre plaisir. Il utilise le tableau de Goya, *La Femme et le pantin*, qui a introduit le film, pour finir avec cette même image.

Pour finir avec cette évolution manifeste proposée par le personnage de Concha, nous tenons à récupérer un élément déjà évoqué, et qui concerne la nudité transgressive proposée par ce personnage. Nous en avons déjà parlé, et c'est un élément qui était déjà présent dans l'ouvrage de Pierre Louÿs. Pourtant, de façon inévitable, comme nous l'avons vu, cette nudité évoquée dans le film de Baroncelli, littérale, crue et frontalement, participe aussi des airs du temps. La nudité de la femme revendique le pouvoir de la femme sur son propre corps et l'autonomie d'en faire ce qu'elle veut. Chez Concha, au-delà de devenir un épisode érotique dans le film, il vise précisément à confirmer et accentuer l'autonomie de Concha qui, d'une façon consciente et en prenant plaisir à le faire, offre son corps aux autres. Comme la nouvelle femme émergeant dans la société française des années vingt, elle est maîtresse de ses envies, de ses désirs, de son destin et, bien entendu, de son propre corps. C'est grâce à ce corps qu'elle se rend voluptueuse, et c'est par ce corps, sa maîtrise et la possibilité d'en faire ce qu'elle veut, qu'elle rejoint une représentation extrême. Comme l'Espagne et comme la fête où elle est la reine incontestable enivrant le public avec sa sensuelle et moderne volupté.

### c) Une évolution physique

Dans cette adaptation aux valeurs contemporaines des années vingt nous aimerions pointer en dernier lieu, en ce qui concerne cette beauté projetée sur la femme espagnole, les nuances perçues de son traitement physique. Car en tant qu'objet de désir et de volupté, des Espagnols dans la diégèse des films, mais aussi des Français qui accueillent les films, l'adaptation du corps de cette danseuse témoigne des attentes modernes. En 1840, la Carmen de Mérimée, séductrice et ensorcelante, était une belle gitane, étrange et sauvage, aux yeux noirs et au teint cuivré. Après le récit de Mérimée, les femmes seront associées à une beauté « maure », avec des yeux noirs, « en feu », des cheveux bruns, et possédant un charme ensorcelant<sup>693</sup>. Pourtant, la Carmen de Bizet, quelques années plus tard, s'avère déjà plus folklorique et andalouse.

Un éloignement progressif du filtre orientalisant pour l'Espagne et une montée de son exotisme autochtone feront que la « sévillane » monopolise les modèles féminins espagnols d'après-guerre. Ce fait est sans doute renforcé par l'irruption des spectacles populaires espagnols et par les représentations picturales des années dix (notamment grâce à Sorolla). La gitane reste associée à l'univers de la bohème, alors que la sévillane andalouse représente la vraie essence espagnole, de la fête et la sensualité voluptueuse, puisqu'elle est danseuse. Plus blanche de peau (et donc plus européenne) l'andalouse, de surcroît, s'avère un modèle pittoresque décisif également pour l'obtention d'une couleur locale authentique. Habillée avec le costume de danse, avec la jupe à volants et les couleurs éclatantes, avec des fleurs dans les cheveux, la *peineta*, les boucles d'oreille, la bouclette accrochée au visage, et un sourire toujours charmant, l'andalouse absorbe le modèle féminin espagnol pour la représentation cinématographique<sup>694</sup>. Les éventails et les mantilles de la *manola* madrilène achèvent ce portrait folklorique qui s'instaure comme celui de la femme espagnole du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous pouvons attribuer le renouvellement de l'image de la femme espagnole dans le XX<sup>e</sup> siècle à l'irruption de modèles féminins beaucoup moins arabisants, quoique toujours folkloriques. La Belle Otero, la Argentina et Raquel Meller sont les figures déterminantes permettant d'incarner la nouvelle *femme espagnole* à Paris. Elles marquent deux générations de français et perpétuent le

---

<sup>693</sup> Selon Hoffmann, l'Espagnole telle que se la représentaient les Français de l'époque romantique, est dotée d'une série de caractéristiques physiques. Elle a les cheveux noirs et longs. Les yeux sont aussi noirs et expressifs et sont, pour l'imagination française, l'apanage des femmes espagnoles. « Yeux remarquablement beaux, étincelants, plein [sic] de feu animal, surtout habiles à refléter les nuances de passion physique » décrivait Édouard Magnien (Edouard MAGNIEN (Excursions en Espagne, II, p. 52) cité par Léon François HOFFMANN, *op. cit.*, p. 103). Le teint basané de leur peau fait ressortir la blancheur des dents. L'Espagnole ne doit pas avoir des traits très réguliers ; elle plait par son profil exotique. Et surtout, elle doit respirer la passion.

<sup>694</sup> Esthétiquement, nous trouverons à un moment donné un croisement avec la « chulapa madrileña », type introduit par la zarzuela et qui sera souvent confondu avec l'andalouse pour représenter l'« Espagnole » dans le cinéma français.

mythe de la femme espagnole tout en s'imprégnant de certains de ces changements qui sont en train de se mettre en place. Chacune dans sa discipline, la Belle Otero et la Argentina dans la danse, et Raquel Meller dans le chant personnifient l'Espagne sur la scène parisienne.

Fidèles à ces référents, les femmes espagnoles du cinéma français des années vingt sont loin de représenter la gitane brune et sauvage rencontrée par Mérimée. Les actrices incarnant les femmes espagnoles dans les années vingt sont très blanches de peau et avec des traits raciaux très occidentaux : elles sont plutôt des andalouses qui dansent que des gitanes.

Nous trouvons révélateur le fait que, malgré la volonté généralisée de projeter une notion archaïque sur l'imaginaire espagnol, la femme-espagnole-danseuse échappe à cette notion du point de vue physique. Elle garde le caractère, la passion, la grâce et la sensualité voluptueuse que lui accorde son origine espagnole et ibérique, pourtant elle suit les canons de beauté du moment, qui est celui des vedettes en vogue.

Le cas d'Ève Francis nous paraît flagrant. Elle assume le rôle de la gitane au sein de deux des films les plus marquants de l'imaginaire espagnol juste après la guerre. La presse fait un accueil chaleureux et exalté à son interprétation et juge qu'elle « synthétise l'Andalousie passionnée »<sup>695</sup>. Nous expliquons cela par le fait qu'il s'agit d'un moment où nous ne trouvons pas l'appel à des acteurs étrangers pour des mises en scène de personnages étrangers, même « exotiques ». C'est une pratique encore peu habituelle au début des années vingt. L'arrivée de Raquel Meller au cinéma<sup>696</sup> se fait après *El Dorado*, avec *Les Opprimés* de Henry Roussell en 1922, ce qui changera cette tendance. Avant elle, le système amical dont nous avons parlé précédemment prend le dessus, et l'importance accordée à la véracité physique du personnage passe à un deuxième plan.

Raquel Meller et le succès qu'elle rencontre sur la scène parisienne et à l'écran marquent sans doute un jalon décisif pour la représentation de la femme espagnole au cinéma. D'autant plus après sa participation à *Carmen* de Feyder. Le personnage mythique et l'actrice se confondent : Raquel Meller renouvelle et détermine, de sa propre personne, le mythe de Carmen en France au sein des années vingt<sup>697</sup>.

---

<sup>695</sup> *Cinéa*, n° 1, 6 mai 1921, p. 16.

<sup>696</sup> Raquel Meller fait ses débuts parisiens le 31 octobre 1919 à L'Olympia de Paris au sein de la « Revue des souhaits » où elle chante plusieurs chansons. Elle devient célèbre sur la scène parisienne (et étrangère) avant de faire le saut vers le cinéma.

<sup>697</sup> Le succès de cette opération est confirmé par la présence de l'actrice au sein de la culture populaire du moment. Elle apparaît sur les couvertures des magazines cinématographiques les plus importants de l'époque, elle diversifie ses prestations entre la scène, la chanson et le cinéma et elle devient l'objet de la toute première presse sensationnaliste populaire. À tout moment, la liaison de Raquel Meller avec Carmen est évidente et manifeste : son fort caractère, sa

La relève de Raquel Meller est prise de façon assez naturelle par Conchita Montenegro<sup>698</sup>. La presse est éblouie par sa beauté. Elle représente sans doute le renouvellement définitif de la femme espagnole sous le filtre des années vingt et les attentes du public de 1929<sup>699</sup>. Une beauté blanche et ibérique qui est, de plus, une vraie danseuse espagnole : le paradigme absolu de la volupté espagnole.

---

beauté et son pouvoir de séduction, son accent et, surtout, sa différence vis-à-vis des femmes françaises sont soulignées. Raquel Meller concentre l'exotisme espagnol renouvelé dans les années vingt.

<sup>698</sup> Elle arrive pour jouer *La Femme et le pantin* alors que Raquel Meller est partie, depuis 1926, aux Etats Unis et la cinématographie française doit trouver une remplaçante. Baroncelli, qui avait songé à La Argentina, trouve dans cette actrice d'à peine 17 ans, l'incarnation parfaite pour le personnage de Pierre Louÿs.

<sup>699</sup> La presse du moment exprime le plaisir visuel éveillé par la jeune espagnole : « ...Pure, simple ? Sans doute ! Mais en même temps, un art de séduction, une perversité raffinée. Il y a dans cette âme la réalité de l'innocence et le trouble du désir. » (*Paris-midi*, 21 décembre 1928).





## CHAPITRE 5.

### *De la mort :*

### **Le drame espagnol au sein du mélodrame français d'après-guerre**

Le film *La Fête espagnole*, écrit par Louis Delluc et réalisé par Germaine Dulac en 1919, est construit autour du thème de la fête espagnole, comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises. La fête imprègne dans ce film l'énonciation et la narration : elle devient le moteur dramatique du film tout en étant le désir ultime de Soledad, le personnage principal.

Or, nous sommes étonnés de découvrir que l'affiche principale du film à sa sortie, dessinée par Albert Puyplat et conservée aux archives de la Cinémathèque Française, est loin de représenter la fête et la volupté que le film lui attribue. Au contraire, l'affiche promotionnelle se focalise sur la deuxième ligne dramatique du film, celle qui a lieu dans la nuit et loin de la fête du village : le duel à mort des deux prétendants de Soledad. En effet, l'affiche est occupée, pour au moins deux tiers de l'espace visuel, d'une circonférence bleue évoquant « la nuit espagnole », au sein de laquelle nous voyons les deux corps masculins souffrants et ensanglantés, dans leurs derniers instants.

Ce choix graphique met en lumière à quel point le thème de la mort et le drame qu'il entraîne sont décisifs et s'imposent au sein de l'imaginaire espagnol. Il ira même jusqu'à absorber l'idée essentielle d'un film qui veut s'ériger comme une impression visuelle de la fête espagnole. Comme

il ne pouvait en aller autrement en Espagne, la fête héberge aussi la mort en manifestant l'« âme contrastée » du pays ibérique forgée par Barrès.

Sur l'affiche du film, le contraste de ces deux corps, l'un mort et l'autre à l'agonie, placés en dessous des lettres du titre, « La Fête espagnole », est, bien entendu, une façon d'imprimer cette « âme contrastée » de l'Espagne, qui modulera le film dès sa promotion. La fête et la mort résument l'essence de l'imaginaire espagnol. Pourtant, le fait de donner une telle importance à la ligne dramatique de la mort, en laissant la fête au deuxième plan, comme si elle était, simplement, une musique lointaine, un décor pittoresque et folklorique (nous apercevons, bien détaillées, les guitares, les éventails et les danseuses gitanes), témoigne clairement une volonté d'accentuer et d'enraciner le film dans le drame.



Fig. 100 : Affiche de *La Fête espagnole* (1919).  
Affiche appartenant au fonds  
iconographique de la Cinémathèque  
française.

Cette opération publicitaire est très révélatrice du poids du stéréotype auquel le cinéma non seulement ne peut échapper mais qu'il semble vouloir exploiter. Car si l'Espagne est perçue comme une fête constante, elle a été également toujours reliée au drame le plus intense, autant par le caractère de ses gens comme par les intrigues que la tradition artistique a voulu y placer.

L'Espagne est, avant tout, un territoire (et une matière) dramatique pour le cinéma français d'après-guerre : un *chronotope* qui invite à des situations et à des histoires tragiques, graves, souvent avec des épisodes violents, mortels, et toujours poussés par des jalousies ou des vengeances exacerbées et irrationnelles. Traversée par la notion de pays extrême et excessif avec lequel le cinéma français des années vingt façonne l'imaginaire espagnol, l'Espagne recèle une intensité dramatique à tendance exacerbée qui permet de porter les sentiments à leur paroxysme : un univers stimulant pour le mélodrame cinématographique en vogue dans cette période.

## 5.1 L'imaginaire espagnol, matière dramatique pour le mélodrame français des années vingt

Les films américains arrivés en France pendant la guerre, tels que *Naissance d'une Nation* (1915), *Intolérance* (1916) de David W. Griffith ou *Forfaiture* de Cecil B. De Mille en 1916, marquent un tournant important dans l'accueil des grands mélodrames cinématographiques parmi la Génération de 1919. Si Griffith (génie « soucieux d'émotion grave »<sup>700</sup>) avait ouvert la voie en montrant les possibilités mélodramatiques du nouveau langage cinématographique, De Mille confirme (et convainc) de la puissance du drame cinématographique pour développer la narration filmique.

D'une façon généralisée, le mélodrame est le genre que la génération de 1919 a le plus côtoyé. Après la révélation de *Forfaiture*, les premiers cinéastes impressionnistes trouvent dans le mélodrame les ressorts dramatiques et émotionnels nécessaires à la construction de grands récits filmiques. Le genre dramatique permet de mettre en scène des sentiments intenses qui catalysent le langage cinématographique et connectent avec la foule : un des grands atouts du genre comme l'ont montré les grandes superproductions mélodramatiques américaines de Griffith ou De Mille.

Les cinéastes y trouvent un genre qui stimule des exercices de style et de travail plastique de l'image, cherchant à manifester par l'expression cinématographique les drames psychologiques et les atmosphères émotionnellement turbulentes sur lesquelles reposent les intrigues des films.

Le mélodrame permet aux cinéastes d'atteindre l'intensité émotionnelle qui permet de pousser leurs recherches techniques et de connecter avec le grand public. Ce choix qui peut s'avérer contradictoire dans la quête d'une « spécificité » cinématographique détachée de tous les arts précédents, est pourtant partagée par tous les cinéastes décisifs de la décennie. Même par Germaine Dulac qui, plus tard, devient très critique envers l'attachement aux arts narratifs de l'expression cinématographique. Abel Gance sera le grand auteur de mélodrames paroxystiques de cette décennie, mais aussi Marcel L'Herbier, Louis Delluc : tous les cinéastes considérés comme modernes s'appuient sur les formes mélodramatiques pour leurs recherches cinématographiques, thématiques et formelles<sup>701</sup>. Le mélodrame est ainsi confirmé comme un genre actuel qui peut

---

<sup>700</sup> Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 (première édition 1925), p. 14.

<sup>701</sup> La liaison du genre mélodramatique en tant que genre où placer certaines recherches artistiques modernes, trouve un écho dans les recherches théâtrales menées dans les années vingt et qui, tentant de dégager de nouvelles formes d'expression, se sont également intéressées à l'esthétique mélodramatique. Le mélodrame permet aux metteurs en scène de porter les personnages, les situations et les scènes à la limite, à l'extrême d'eux-mêmes. Jean-Marie Thomasseau cite Jean Cocteau qui, à propos de sa pièce *Les parents terribles* écrit : « Il fallait écrire une pièce moderne et nue, ne donner

accueillir des nouveautés esthétiques. C'est de ce point de vue que nous considérons l'imaginaire connecté avec une préoccupation d'actualité à l'époque. Notre approche ne cherche pas à considérer le mélodrame comme un genre moderne, mais comme étant en vogue dans les années vingt.

Au milieu de ce goût mélodramatique, l'Espagne offre sa puissance aux expériences personnelles et aux drames psychologiques, d'emblée exubérante et intense. À la recherche de l'intensité dramatique, le mélodrame trouve en Espagne un terrain fructueux et stimulant. Marcel L'Herbier lui-même désigne son *El Dorado* comme un « mélodrame cinématographique » et l'indique ainsi lui-même, en sous-titre, dès les premières versions du scénario conservées aux archives de la Cinémathèque Française. Cette notation sera également mise en avant dans l'édition littéraire du film publiée par la Lampe Merveilleuse en 1921 : il se réclame manifestement de ce genre pour construire son film le plus espagnol. Quelques années plus tard, il avouera qu'avec *El Dorado*, il voulait faire un film populaire, de très large audience et tourné vers l'extérieur « où le monde pouvait trouver distraction, spectacle et loisir. C'est pourquoi j'ai tout de suite dit que ce serait un mélodrame »<sup>702</sup>.

### 5.1.1 L'Espagne, terre de drames

Le *drame* a toujours été lié à l'imaginaire espagnol imprégnant tous les récits associés à l'Espagne. Ce *drame* figé dans l'imaginaire espagnol commence avec le passé historique d'une nation forgée par le massacre musulman de la Reconquête, dont les cris retentissent dans les vestiges maures du Sud ; mais aussi un *drame* hérité auprès des siècles d'Inquisition castratrice, d'une religion implacable et des misères d'une société féodale qui s'étale jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Un drame latent que l'on respire à travers ses œuvres artistiques, dans les clair (et surtout) obscurs des peintres espagnols de référence et, notamment, dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. En suivant cette impression romantique, dans l'après-guerre, les cinéastes ne peuvent s'empêcher de voir l'Espagne

---

aux artistes et au public aucune chance de reprendre haleine (...). Il en résulta un vaudeville, un mélodrame, des types qui, tout en étant d'un bloc se contredisent. Une suite de scènes - véritables petits actes - où les âmes et les péripéties sont à chaque minute à l'extrémité d'eux-mêmes ». De même, continue Thomasseau, ce besoin de porter les actions et les personnages à « l'extrémité d'eux-mêmes », Kessel le ressentit en composant *Le Coup de grâce* qu'il appela mélodrame. Il s'en expliqua dans un article des *Lettres Françaises* : « Ecrire un mélodrame, c'est refuser délibérément les normes souvent rouillées du "goût", de la "mesure", au profit de la puissance — même outrée — du conflit, de l'intensité — même brutale dans l'action, de la liberté — même effrénée — dans l'expression » (Jean-Marie THOMASSEAU, *Le mélodrame*, 1984, p. 121-122).

<sup>702</sup> Marcel L'HERBIER interviewé par Jean-André FIESCHI, « Autour du cinématographe », *Cahiers du cinéma*, n°202, juin-juillet, 1968, p. 30.

comme un territoire dramatique. C'est en ce sens que Louis Delluc interprète la *corrida* (« que de drames ! »<sup>703</sup>) et le jeu de la pelote<sup>704</sup>, le sens du *drame*. De même pour la fête, comme nous le voyons dans *La Fête espagnole*.

Le drame et la puissance dramatique de l'imaginaire espagnol sont, de surcroît, intensifiés par les passions exaltées de ses habitants. Cette race au fort caractère, proche de l'état pur et viscéral propre aux sociétés prémodernes, dans lequel le regard français a figé l'Espagne, fait des Espagnols des êtres passionnels et enflammés. Un caractère guidé par les pulsions primaires, intenses et qui échappent aux contraintes de la raison. Les passions espagnoles impliquent directement l'amour fou, mais également la jalousie, la vengeance, l'honneur, la rivalité et, presque toujours, la mort. Des sentiments qui sont toujours vécus d'une façon bien plus intense en Espagne que dans aucun autre pays au Nord de la géographie européenne. Les drames en Espagne deviennent ainsi passionnels : des passions qui dans cette terre extrême et primitive sont souvent hantées par l'ombre omniprésente de la mort la plus tragique.

Le drame espagnol, malgré son passé historique et le caractère de ses habitants supposé sauvage et impulsif, a été surtout forgé par les arts, notamment par les arts littéraires. Les passions exacerbées et le caractère agreste, impulsif et brutal, en forçant des situations violentes ou mortelles, ont nourri la littérature depuis des siècles. Les voyageurs romantiques ont une grande part de responsabilité dans cette dramatisation excessive de l'Espagne, qui fait des passions violentes ou amoureuses l'essence émotionnelle des Ibères.

En suivant cette impression fixée par les arts littéraires, lorsque nous avons exposé la naissance d'une production cinématographique originelle inspirée de l'Espagne dans les années zéro et dix, nous avons déjà signalé le drame comme le genre préféré pour les affaires espagnoles. Les histoires avec des sentiments intenses, des passions exacerbées et des triangles amoureux à la destinée fatale, monopolisent les récits inspirés de l'imaginaire espagnol. Des titres comme *Un drame à Séville* (1907), *Sang espagnol* (1908), *L'infidèle* (1909) ou *La vendetta* (1909) en sont des exemples. Le drame s'installe au cœur de l'espagnolade cinématographique qui monopolise les regards sur l'Espagne en mettant en avant le pittoresque folklorique dans la production cinématographique de l'avant-guerre.

---

<sup>703</sup> Louis DELLUC, « La foule devant l'écran », *Écrits cinématographiques I, Le cinéma et les cinéastes*, Paris, La Cinémathèque Française, 1985, p.70.

<sup>704</sup> « Ainsi, la pelote, jouée sur fronton de village, est un rare spectacle. Le drame lui-même des champs adverses à pour décor cet écran énigmatique impossible à souiller », (Louis DELLUC, « Lumière naturelle », *op. cit.*, p. 41).

Précisément, en exposant la naissance scénique de l'espagnolade cinématographique en France dans les années zéro et dix, nous avons déjà évoqué l'influence majeure de la zarzuela. La charge dramatique associée à l'Espagne est également renforcée par les transferts opérés par ce genre espagnol. Les croisements sont évidents autant du point de vue des structures dramatiques qu'en ce qui concerne la construction des personnages. Mais, sans doute, le théâtre français est attiré par l'intensité dramatique contenue dans les pièces espagnoles ou inspirées de l'Espagne. Ces pièces théâtrales à sujet espagnol confirment les attentes dramatiques poussées portées sur le pays ibérique, comme l'illustre une critique de la pièce théâtrale *Aux jardins de Murcie* représentée au Théâtre Antoine en 1919 :

Heureusement le talent de Feliu i Codina fut assez fort pour nous ramener à travers ces "divertissements" agréables [la musique et les danses] à l'essentiel qui est le pathos du vieux grec, c'est-à-dire, l'émotion humaine, le jeu des passions et, puisque nous sommes en Espagne, "du sang, de la volupté et de la mort"<sup>705</sup>.

La recherche de puissance dramatique en sol espagnol se maintient et s'intensifie pendant les années vingt. Bien que nous remarquions une volonté manifeste de dépasser l'espagnolade, le stéréotype dramatique de l'Espagne, notamment la vision de Barrès, continue de marquer sa projection cinématographique. Pourtant, nous sentons que le regard changé des cinéastes « modernes » réussit à détourner ce stéréotype et à le soumettre à leurs propres recherches narratives et esthétiques personnelles. C'est à ce moment-là que l'essence dramatique espagnole s'avère un stimulus pour la cinématographie moderne d'après-guerre.

Le corpus étudié montre la prédominance exclusive du genre dramatique : nous identifions toujours des drames guidés par un climax mortel ou une fin tragique. Bien que parfois le drame soit résolu positivement à la fin, et que le film s'achève avec un dénouement heureux, nous assistons toujours à une structure dramatique croissant en intensité vers une conclusion menacée toujours par la tragédie.

### 5.1.2 Dans le sillage de *Carmen*

Nous ne pouvons pas détacher la charge dramatique de l'Espagne de son mythe fondateur : le mythe de *Carmen*.

---

<sup>705</sup> "Aux jardins de Murcie" au Théâtre Antoine, *Comoedia*, 17 octobre 1919.

L'image romantique de l'Espagne se cristallise avec l'ouvrage de Prosper Mérimée qui, en 1840, recueille l'ensemble des clichés répandus sur l'Espagne et devient, sans doute, l'ouvrage fondateur du mythe qui s'installe dans l'imaginaire collectif français. Toutefois, c'est notamment le succès populaire de l'adaptation pour l'opéra réalisée par Georges Bizet en 1867 qui fait du mythe de *Carmen* la source principale de l'imaginaire perpétué par les arts français.

*Carmen* détermine la fixation du drame (et du drame passionnel) comme genre narratif correspondant le mieux à l'essence espagnole. Autant dans sa version littéraire qu'opératique, *Carmen* trace les schémas narratifs qui caractérisent les « drames espagnols » qui verront le jour par la suite<sup>706</sup>. Amours fous, passionnels et irrationnels, jalousie, duels et mort s'ancrent pour toujours dans les récits à sujet espagnol, du moins pour le regard étranger. Nous devons signaler, pourtant, la remarque de Jean-Marie Thomasseau qui précise que « les duels, jalousies, mariages, mésalliances faisaient partie depuis longtemps de la thématique du mélodrame [théâtral] »<sup>707</sup>. Mérimée aurait juste adapté ces poncifs mélodramatiques au sol espagnol. L'opération a pourtant figé, pour toujours, le drame espagnol dans des structures, des passages dramatiques, des thèmes et des types, devenus indispensables afin d'identifier l'« hispanitude » d'une pièce dramatique. L'intensité émotionnelle, la passion exacerbée, ainsi que le triangle amoureux comme nid du conflit dramatique principal s'installent dans les créations dramatiques évoquant l'Espagne.

En ce qui concerne son développement dramatique, le récit de *Carmen* est construit comme une grande tragédie où le personnage principal est déterminé par le *fatum*, la fatalité, qui préside à son devenir. Le « Fatum » que le dictionnaire Larousse définit comme « destin », illustre également les concepts de « fatalisme » et « fatalité ». Les narrations espagnoles construites dans le sillage du succès étranger de *Carmen* seront également marquées par ce *fatum* tragique, et l'ombre du drame

---

<sup>706</sup> Nous rappelons rapidement l'argument principal de *Carmen* qui modulera tous les récits à sujet espagnol par la suite. Le récit démarre avec la figure de Don José, un basque joueur de pelote qui, dans un affrontement impulsif tue un homme dans sa Navarre natale et se voit obligé à fuir dans le Sud. À Séville, il refait sa vie en devenant officier d'infanterie. La tranquillité obtenue se voit bouleversée par la rencontre de Carmen, une gitane bohème qui travaille comme cigarière dans la manufacture de tabacs de Séville. Farouche, autonome et décidée, mais aussi belle et charmante, la gitane ensorcelle tous ceux qu'elle désire : mariée à un gitan brigand, elle s'entête avec Don José qu'elle rend fou amoureux, et qui quitte le corps de l'armée pour se lancer dans la vie de brigand dans les montagnes. Mérimée construit ainsi un triangle amoureux qui se résoudra lors d'un duel entre Don José et Le Borgne, le mari de Carmen, par la mort de ce dernier. Pourtant, le caractère de Carmen, libre, autonome et maîtresse de son propre sort et de ses envies, s'ennuie rapidement de l'amour jaloux de Don José. Âme libre, elle s'éprend alors d'Escamillo, un célèbre *torero* de la région. Défiante, elle va le voir à la *plaza* en déclenchant la jalousie maladive de Don José. Celui-ci, fou de rage et ne pouvant pas obtenir la fidélité de son amante, tuera Carmen de ses propres mains : la fin la plus tragique possible, l'amour fou devenant fatal et mortel. Carmen meurt, victime de la passion qu'elle déclenche, du pouvoir de séduction qu'elle maîtrise à son aise. Une histoire dont les sentiments sont sans doute exacerbés par les temps qui les encadrent, mais aussi par le caractère passionnel et presque primitif des Espagnols qui les protagonistisent.

<sup>707</sup> Jean-Marie THOMASSEAU, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France – Collection Que sais-je ?, 1984, p. 90.

et de la fatalité de la mort survolent dès lors les récits se déroulant en sol espagnol. Une structure dramatique qui s'intègre facilement au sein des mélodrames cinématographiques français récurrents dans les années vingt.

En outre, l'idée du *fatum* connecte directement le mythe de Carmen avec la tragédie grecque. Dans ce sens, le recours au drame espagnol se voit également favorisé par une pensée irradiant les textes théoriques et certaines œuvres filmiques de la période, qui retrouvent dans l'univers hellénique l'inspiration qui doit renouveler l'art cinématographique.

Les textes théoriques de la période, notamment ceux de Louis Delluc et Ricciotto Canudo, encouragent à la résurgence de formes de l'Antiquité pour redéfinir le nouvel art de l'après-guerre. D'un côté, ces penseurs français voyaient les représentations grecques comme le modèle à suivre pour le spectacle cinématographique : ils désiraient leur pouvoir de communier et de connecter avec la foule, tout en constituant un spectacle populaire, rassemblant une masse de public large, sans distinctions de rang social, tous unis par l'émotion générée par la scène<sup>708</sup>. Seule l'unanimité de la foule donnerait au cinéma le pouvoir de devenir un Art populaire digne de ce nom.

Dans un deuxième temps, les textes de Delluc encouragent l'inspiration des représentations antiques également pour la conception des films. La mythologie et la tragédie s'imposent ainsi comme deux sources d'inspiration déterminantes pour le cinéma d'après-guerre ; pour le renouvellement des sujets comme pour la réinvention d'une esthétique accordée aux nouveaux défis du cinéma. La récupération des formes antiques permettra de réinventer les bases du drame cinématographique : en s'inspirant de la tragédie grecque, les créateurs « trouveront cette simplicité poignante où doit aboutir le raffinement aigu comme la passion exubérante et que nos arts exaspérés ont perdu de vue naguère »<sup>709</sup>. Louis Delluc, l'un des plus grands défenseurs de cette récupération de la tragédie grecque pour le renouvellement cinématographique dans les années vingt<sup>710</sup>, s'appuie sur l'idée qu'« un récit puissant est valable puisqu'éternel »<sup>711</sup> et que l'univers hellénique est capable de proposer des modèles, des héros et des formules narratives fortes et simples capables de connecter avec le public en pleine modernité<sup>712</sup>. La défense de la tragédie

---

<sup>708</sup> C'est dans ce sens-là que Delluc prône l'inspiration de la corrida espagnole que nous avons évoqué précédemment.

<sup>709</sup> Louis DELLUC, « Le cinéma existe », *Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie*, Paris, La Cinémathèque Française, 1986, p. 259.

<sup>710</sup> Voir Louis DELLUC, « Les Merveilleux », *op. cit.*, 1985, p. 67 ; Louis DELLUC, « D'Oreste à Rio Jim », *op. cit.*, p. 139.

<sup>711</sup> *Id.*, « Les Merveilleux », *op. cit.*, p. 69.

<sup>712</sup> Pour que ces remarques ne mènent pas à l'équivoque, bien qu'inspiré des modèles dramatiques antiques, Delluc, n'oublie pourtant jamais que le cinéma doit chercher son propre langage et, surtout, s'enraciner dans le « monde moderne » où il a été conçu. L'inspiration classique reste cela : une inspiration pour que le cinéma trouve sa propre expressivité et ses moyens d'atteindre le public<sup>712</sup>. L'univers classique doit ainsi offrir ce que Delluc appelle l'« idée »



hellénique pour inspirer la création filmique est partagée par des cinéastes tels que Marcel L'Herbier ou Abel Gance<sup>713</sup>.

Dans cet élan vers la tragédie classique nous retrouvons une connexion fructueuse des drames modernes qui suivent cette inspiration hellénique avec l'esprit tragique communément associé à l'Espagne. L'aspect tragique est également puissant dans *Carmen*. C'est pour cela que la figure du sacrifice devient récurrente pour les drames espagnols, dont la mort s'avère le climax dramatique le plus important, comme nous le verrons un peu plus loin.

Au-delà des liens de *Carmen* avec la tragédie grecque par l'idée du *fatum*, nous devons pointer un deuxième intérêt signalé par Dimitri Vezyroglou en ce qui concerne la création dramatique s'inspirant de modèles antiques. Dans le même élan d'intérêt pour les formes de l'univers hellénique, Dimitri Vezyroglou ajoute l'attraction généralisée pour un bagage culturel (notamment latin) appartenant au passé, aux formes devenues déjà « anciennes ». Vezyroglou affirme que les cinéastes « utilisent des modèles importés de la littérature, de la peinture et du théâtre, classique, mais du XIX<sup>e</sup> siècle, académique du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>714</sup> pour concevoir leurs films. Ces classiques sont sollicités pour fonder la création moderne. C'est probablement dans ce sens-là que nous comprenons l'Espagne comme inspiration moderne. Le mythe popularisé par la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle est sans doute un de ces modèles qui peuvent nourrir de façon stimulante la production contemporaine.

La richesse dramatique de l'Espagne se trouve dans le fait qu'elle permet (et invite) le drame intense, mais elle évoque également le mythe. Personnages et thèmes universels qui restent puissants, « puisqu'éternels » comme le réclamait Delluc. Ancré dans le passé, le mythe espagnol nourrit la production française autant que la mythologie antique. De fait, l'appel à l'Espagne correspondrait également à une prolongation de formes et de mythes hérités du romantisme et manifeste dans cette génération de cinéastes émergeant dans l'après-guerre<sup>715</sup>.

---

qui doit guider tout le reste lors de la conception d'un film (« Les Merveilleux », *Photogénie*, 1920) ). Pourtant, le film doit réussir à s'ancrer dans les thématiques de son temps et à connecter avec le public du moment.

<sup>713</sup> Voir Laurent Véray et Dimitri Vezyroglou, *La 'première vague' du cinéma français, entre modernité et archaïsme culturels : synthèse ou contradiction ?* dans le cadre du Colloque international « Cinéma et modernité culturelle, 1910-1939 » ayant lieu à l'Institut national d'histoire de l'art de Paris les 1er-3 décembre 2011.

<sup>714</sup> Dimitri VEZYROGLOU dans *Ibid.*

<sup>715</sup> Sur la question de la résurgence de formes de l'Antiquité pour redéfinir l'art cinématographique dans l'après-guerre, nous recommandons vivement l'ouvrage d'Emmanuel PLASSERAUD, *L'art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France 1908-1930*, (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, 2011). Notamment au sein du troisième chapitre « Ricciotto Canudo et la réaction post-romantique » et le quatrième chapitre « L'art unanimiste » (pp. 89-153), centré sur la position de Louis Delluc, il offre un riche panorama des différents auteurs qui le défendent ainsi que des textes théoriques qui l'appuient.

Le mythe de *Carmen* a une influence indéniable sur la construction des sujets des films consultés (notamment ceux qui impliquent une création originale) pour la période des années vingt. Il détermine les fictions à sujet espagnol en deux aspects décisifs : l'imposition du *fatum* dramatique et les personnages féminins forts qui les protagnisent.

À ce sujet, nous trouvons curieuse une note prise par L'Herbier pendant l'étape de documentation d'*El Dorado*. Parmi ses notes conservées dans son fonds nous découvrons un petit écrit à la main qui indique : « Fatalisme : "Ce qui doit être ne peut pas manquer" (influence des maures) »<sup>716</sup>. Il rattache le *fatum* au passé maure, ce qui comble les possibilités de l'Espagne pour la grande tragédie.

Les drames s'avèrent de grandes tragédies passionnelles en Espagne. Des morts brutales, fruit de l'intensité des passions générant des jalousies exacerbées, des réactions violentes par amour, des vengeances ou des rivalités. La tragédie se décuple en Espagne. Les drames s'intensifient tout en poussant le pathétique à l'extrême le plus absolu. Nous avons déjà vu quelques exemples, comme le drame subi par Ralda<sup>717</sup> dans *La Galerie des monstres*, le malheur de Sibilla<sup>718</sup> ou le destin tragique de *Carmen*. Nous pouvons y ajouter le drame d'Anna dans *Don Juan ou Faust* ou celui d'Isabel, dans *Le Criminel*, forcée de tuer celui qui veut détruire la vie de son fils. Nous ressentons la volonté de pousser les drames au maximum tout en cherchant des situations originales, intenses et permettant une connexion plus forte avec l'« en masse » des auteurs classiques.

Le deuxième héritage du mythe de *Carmen* perceptible dans les drames cinématographiques à sujet espagnol des années vingt est la présence de personnages féminins forts qui concentrent le point de vue narratif. Notons que ceci est une caractéristique exclusive des drames cinématographiques français. Dans les sujets théâtraux ou les drames cinématographiques espagnols construits sur des arguments de *zarzuelas* ou d'autres modèles narratifs, cette figure de la femme forte est inexistante. Or, dans la fiction cinématographique française des années vingt, modulée par le mythe de *Carmen*, et dans cette voie cinématographique proche de la tragédie grecque, les figures féminines fortes et sacrificielles abondent dans les récits espagnols.

---

<sup>716</sup> 4-COL-198(158) (cote) : Notes manuscrites autographes de lecture concernant l'Espagne et la danse.

<sup>717</sup> Il n'est pas anodin qu'au début de l'histoire, ce personnage victime de la grande tragédie du film soit nommé Ofélia. Ce prénom n'est pas espagnol, et une petite enquête nous indique son origine hellénique, en plus de son appartenance au répertoire shakespearien. Ainsi, par son prénom, la tragédie est imprimée sur le personnage d'Ofélia. Bien qu'elle change son prénom pour celui de Ralda, lorsqu'elle intègre la troupe de Buffalo, loin de pouvoir changer son destin, le *fatum* la poursuit : sa destinée tragique sera inévitable.

<sup>718</sup> Le prénom à réminiscences helléniques malgré son origine espagnole, prend du sens depuis cette perspective du mélodrame des années vingt à l'ombre de la tragédie grecque ; notamment dans le cas de Marcel L'Herbier.

Dans le sillage de *Carmen*, comme nous l'avons vu, la femme espagnole hérite son intensité émotionnelle, sa perversité, et sa sensualité assumée qui lui donnent un pouvoir qu'elle utilise à son gré.

À côté des femmes indépendantes et « fatales », *Carmen* rayonne également d'un caractère fort dans le sens du courage, et prête au sacrifice pour maintenir sa dignité. Les femmes sacrificielles n'ont pas peur de la mort et s'y confrontent courageusement, comme Carmen affrontait les coups de couteau de Don José. Ce sont des personnages qui, malgré leur drame, évitent la victimisation et affrontent leur destin en prenant les rênes de sa résolution. Nous pensons notamment à Sibilla qui s'écarte du monde afin de rendre heureux son enfant ; probablement l'acte le plus courageux auquel nous soyons confrontés dans le corpus. Sibilla est sans doute le personnage espagnol le plus exemplaire par l'héritage de cette force de caractère. Elle subit tous les malheurs et humiliations possibles afin de sauver son enfant, et le fait dignement. De Carmen, et de l'imaginaire espagnol, elle hérite également le caractère vindicatif : elle kidnappe la fille du père de son fils, pour le faire réagir. À la fin, la mort est le geste ultime qui définit la puissance et le sacrifice projetés sur ce personnage.

Il en va de même pour la Capitana Alegria du film de Musidora, *Pour Don Carlos* (1921). Musidora présente l'« histoire de la vie et la mort d'Alegria Deuchart »<sup>719</sup>, dite La Capitana Alegria, qui est la capitaine d'un bataillon pendant les guerres carlistes en Espagne. Cette femme forte occupe un rôle réservé aux hommes, mais elle a le respect de tous ses soldats pour son excellence militaire. Bien évidemment, elle est également charmante et, même habillée en homme, elle séduit ceux qui la suivent. De ce fait, elle vivra une histoire de passion interdite et jamais consommée avec l'un de ses soldats. Une passion qui la rendra encore plus héroïque puisqu'elle ose même affronter la mort en s'introduisant, incognito, dans le champ ennemi, afin de le sauver. Pour obtenir la grâce de son bien aimé, elle se prostitue et finit même par tuer un général. Cet acte devient finalement sacrificiel car, une fois sa mission réussie, Alegria Deuchart est tuée pour avoir commis ce crime d'amour.

Tout aussi héroïque, et montrant un courage inattendu (notamment pour une jeune femme venant de la haute bourgeoisie espagnole), est le personnage d'Ana, dans *Don Juan et Faust* (Marcel L'Herbier, 1922). Après avoir été kidnappée, Anna réussit à se libérer en tuant Faust de ses propres mains. Dans la copie de ce film disponible dans le fonds des Archives Françaises du Film, cet acte est dramatiquement dilué par un montage et une mise en scène un peu confuses. Cependant, le

---

<sup>719</sup> Intertitre intégré au début du film dans la version de *Pour Don Carlos* restaurée en 1919 par la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et le San Francisco Silent Film Festival.

scénario du film conservé aux archives de la Cinémathèque Française nous aide à comprendre la projection de l'Herbier sur cette femme qui tue Faust pour se sauver. De plus, du point de vue de l'argument du film, au moment du meurtre commis par Anna, les troupes envoyées par le père d'Anna, le Commandeur de Castille, pour la sauver, sont déjà au pied du Château. L'Herbier aurait pu laisser entrer les soldats et sauver Anna. Pourtant, il décide que ce soit elle qui s'avance et qui tue Faust.

Les femmes sont courageuses en Espagne. Moins centrales, d'autres figures confirment cette impression des femmes espagnoles dans les films de notre corpus comme Madame Violette (Claire Prélia) dans *La Galerie des monstres*, qui affronte le patron despote pour sauver Ralda, ou Isabel (Madeleine Barjac) dans *Le Criminel*, qui tue Don Joaquin de ses propres mains (consciente de la condamnation au garrot qui l'attend) pour sauver son fils de la prison.

Nous tenons à signaler l'existence d'un deuxième type de femme, à l'opposé du personnage de la femme forte héritière de Carmen. Il s'agit d'un type de femme marquée par le signe de la tradition et de la religion. Les femmes traditionnelles substituent la passion pour la fête par la passion religieuse ; dans le cas de l'amour, bien que fidèles et chastes, l'intensité est également poussée. Ce type, que nous trouvons chez Maria de *La Bodega*, appartient à l'esthétique du *costumbrismo* et parvient au cinéma français à travers l'adaptation de pièces théâtrales et de *zarzuelas* espagnoles se réclamant, également, du drame rural espagnol. Ces femmes, qui sont souvent des mères, plus âgées et encore plus traditionnelles, comme c'est le cas pour les hommes, sont des types plus attachés aux valeurs de la terre, de la religion et de la famille. Ces femmes, par leur distance avec le mythe de Carmen, et pour les placer bien à l'opposé de celle-ci, sont souvent des victimes. Elles seront la cible parfaite pour montrer la barbarie animale que les cinéastes tentent d'imprimer au peuple espagnol. Nous avons vu les cas les plus exemplaires de Maria dans *La Bodega*, mais aussi de Ralda dans *La Galerie des monstres*. Des femmes dont la bonté est l'un des atouts les plus soulignés par l'énonciation filmique au début du film et dont les valeurs de la famille et de la religion sont manifestement mises en avant<sup>720</sup>. Sur ces personnages innocents, les drames qui seront perpétrés plus tard s'avèrent plus dramatiques et plus barbares. Or, moins représentatifs de l'imaginaire espagnol, ces femmes se trouvent toujours à un deuxième plan de la narration filmique ou bien partagent le protagonisme avec un acteur masculin.

---

<sup>720</sup> Ralda demande à Riquett de demander le consentement pour leur départ de Ségovie à la Vierge dans *La Galerie des monstres*. Dans *La Bodega*, Maria est très infantilisée par rapport à son père à qu'elle vénère et respecte avant tout.

## 5.2 Les passions exacerbées au cœur du drame espagnol

Xavier Andreu Miralles, dans son ouvrage indispensable pour comprendre la création du mythe espagnol à travers les récits des romantiques étrangers, affirme que « depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup>, l'Espagne a été décrite à maintes reprises comme un pays de passions déchaînées et de relations sexuelles désordonnées, encore une preuve de son manque de modernité »<sup>721</sup>.

En effet, la vision romantique de l'Espagne participe d'un imaginaire élargi du « Sud » européen qui le rapproche des terres musulmanes du Nord de l'Afrique : un univers de plaisirs et de passions violentes, émotionnellement intense et très éloigné de la modernité du Nord de l'Europe.

Cette image est également intensifiée par la configuration géographique de la péninsule ibérique qui, en forme de presqu'île, se détache de l'Europe par le grand massif rocheux des Pyrénées. C'est de ce point de vue que depuis le romantisme, l'imaginaire espagnol, en même temps qu'il enferme l'Espagne dans une image arriérée et primitive, la fige comme une réserve passionnelle. Dans cette Espagne isolée, les passions et les sentiments se maintiennent à leur état « originel », « pur », presque « sauvage ». L'Espagne, grâce à l'imaginaire hérité du romantisme, devient une terre où les pulsions extrêmes sont permises<sup>722</sup>, placée à un stade moral et civil « antérieur » à la civilisation moderne.

Nous ressentons, dans cette perception, un parallélisme avec ce que François Amy de la Bretèque pointe sur la perception de l'époque médiévale au cinéma, en la considérant comme une époque où les femmes et les hommes se trouvent dans un état plus animal, ce qui fait que l'amour peut être vécu d'une façon plus passionnelle et intense<sup>723</sup>. Dans la même démarche, l'imaginaire moderne idéalise systématiquement cet aspect de la culture espagnole, faisant de cette terre arrêtée temporellement et isolée géographiquement le refuge des valeurs censées avoir disparu dans le monde contemporain.

---

<sup>721</sup> Xavier ANDREU MIRALLES, *El descubrimiento de España, Mito romántico e Identidad Nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016, p. 46.

<sup>722</sup> La pensée de Freud et sa théorie des pulsions ainsi que ses essais sur le plaisir auront une influence sur le façonnement et les représentations des univers émotionnels des personnages de fiction. En ce sens, l'Espagne éveille ces pulsions cachées et longuement réprimées au plus profond de la psyché humaine par la civilisation moderne.

<sup>723</sup> François Amy de la BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, p. 425.

Le résultat s'imprime sur la fixation d'un imaginaire qui porte sur l'image d'un pays « d'amours irrationnels, jalousies et adultères »<sup>724</sup> où le mélodrame cinématographique peut trouver toutes les intrigues passionnelles possibles. Une terre d'ardeur et de fièvre, où les expériences s'intensifient par la passion émotionnelle de ses habitants. Une intensité accrue sous le filtre primitiviste. C'est précisément cette intensité de sentiments que les romantiques cherchaient en Espagne et celles dont, plus tard, les récits de Barrès ou de Pierre Louÿs feront une matière de création artistique.

Dans cette même optique, l'Espagne est ainsi une terre propice aux drames cinématographiques exacerbés et intenses. Le mot « paroxysme » apparaît souvent dans les critiques des films à sujet espagnol de la presse ; il figure également dans le titre d'un roman que Musidora écrit en 1934, *Paroxysmes de l'amour à la mort*, et qu'elle placera en Espagne. Ce terme résume l'intensité émotionnelle projetée sur l'imaginaire espagnol. « Ainsi, sont portés au paroxysme les sentiments et les passions que met en images enchanteresses le film de Baroncelli » dira la presse du film *La Femme et le pantin* en 1928 ; sans doute un des exemples de cet usage superlatif des passions humaines au sein des fictions filmiques des années vingt, grâce aux intrigues et personnages espagnols.

L'Espagne se confirme, tout en s'adaptant aux tendances à l'excessif irradiant la période comme un territoire dramatique où projeter les pulsions les plus viscérales, que les cinéastes pourraient difficilement placer chez des personnages français. Ainsi, c'est en Espagne qu'une mère s'ôte la vie afin de « libérer » celle de son fils (*El Dorado*), qu'un amant rejeté tue le vrai amour de sa bien-aimée et pervertit leur fils (*Le Criminel*), qu'une femme amoureuse et rejetée tue la nouvelle maîtresse de son ex-compagnon (*Soleil et Ombre*) ou que les hommes se battent en duel à mort afin de résoudre leurs conflits (*La Fête espagnole*, *La Bodega*).

### 5.2.1 La passion latine

L'intensité passionnelle projetée sur l'univers espagnol est sans doute l'un des traits de caractère qui fait de l'Espagne l'une des nations centrales de la communauté latine prônée par Ricciotto Canudo, et qui la mettent au cœur de ce débat moderne du cinéma français. L'Espagne

---

<sup>724</sup> Xavier ANDREU MIRALLES, *op. cit.*, p. 47.

permet de mettre la passion entre les personnages au cœur du récit, à la latine<sup>725</sup>, grâce aux types latins « vigoureux et sentimentaux »<sup>726</sup> qu'elle héberge.

En 1918, face à la prise du marché cinématographique par l'industrie américaine, Charles Pathé, inquiet sur l'avenir du cinéma français, publie un article dans *Le Film* afin d'analyser les chemins à suivre pour obtenir un cinéma exploitable à l'international et capable de plaire au plus grand nombre. À travers cette analyse, il réussit à mettre en lumière une sorte d'« esprit latin » qui caractérise les productions latines et qui est fondé sur l'intensité émotionnelle et la pulsion exacerbée. Nous trouvons pourtant intéressant de constater que, d'après le producteur, c'est précisément ce caractère latin qui éloigne les films européens des marchés anglosaxons, et qu'il faudrait tâcher d'éviter :

Assez de l'amour jusqu'à la folie et jusqu'au crime. Et en attendant que ces pratiques disparaissent de nos mœurs, décrétons leur suppression radicale dans nos scénarios cinématographiques dont ils sont trop souvent la base aujourd'hui (...)

L'amour pour les Anglo-Saxons comme pour les Scandinaves et plus encore pour les Russes et pour les Orientaux, est évidemment une chose importante dans la vie ; mais ce n'est pas toute la vie (...). Ce n'est guère que dans les pays latins (qui ne représentent en somme qu'une faible partie du monde) qu'on voit des hommes et des femmes tuer ou se suicider par amour ; lorsque ces faits se produisent ils n'en font pas comme nous des héros ou des martyrs mais ils les considèrent comme des assassins ou des déments qui subissent la rigueur des lois dont relèvent les meurtriers et les fous.

Nos auteurs et nos metteurs en scène qui désirent voir leur production s'exporter doivent tenir compte, dans l'élaboration de leurs scénarios, de ces conceptions si différentes de chaque peuple dans leurs sentiments affectifs ou passionnels <sup>727</sup>.

En somme, tout au long de l'article, il conseille d'éviter des traits trop « latins » qui risquent de provoquer le rejet des publics étrangers. Car les situations exposées par les scénarios latins, considère Pathé, où l'intensité émotionnelle fait mourir et tuer par amour, deviennent « pathétiques » pour le public latin, mais « comiques, sinon ridicules » pour les Américains.

En ce sens, nous trouvons également très illustrative pour confirmer l'existence d'une « passion latine », le refus de la Metro-Goldwin-Mayer de distribuer le film *Carmen* de Jacques Feyder de 1926. Parmi les archives de distribution du film conservées dans le fonds Albatros de la Cinémathèque Française nous trouvons une lettre du 2 février 1928, signée Antonio C. Gonzalez (que nous supposons être un employé du siège newyorkais de la Metro-Goldwin-Mayer Pictures),

---

<sup>725</sup> Ricciotto CANUDO, « Âmes collectives », *Paris-Midi*, 13 juillet, 1923. Article inclus en Annexe 10.

<sup>726</sup> *Id.*, « Vedettes de cinéma », *Paris-Midi*, 17 août, 1923, repris dans, *op. cit.*, p. 298.

<sup>727</sup> Charles PATHÉ, « Etude sur l'Evolution de l'Industrie Cinématographique Française », *Le Film*, n° 199, 24 juin 1918.

indiquant qu'après le visionnage des huit bobines du film avec Raquel Meller, les dirigeants de la société ont conclu que «Raquel Meller is a little too heavy to play "Carmen" for American audiences and on the whole there was no favourable impression with her personality »<sup>728</sup>.

Ce refus confirme les craintes de Pathé et l'existence d'un « esprit latin » caractérisant la production européenne de la période. En Europe Raquel Meller est admirée pour son interprétation de *Carmen*. Pourtant l'Amérique la trouve « too heavy », trop intense, pour l'audience américaine.

Dans tous les cas, les mots de Charles Pathé confirment davantage la puissance du drame passionnel au sein de l'« esprit latin ». Un drame passionnel qui sera cependant défendu et réclamé par le principal partisan du Film Latin, Ricciotto Canudo. Contrairement à Pathé, il exige de puiser dans la race latine afin de créer des films devenant des « fables sanglantes et amoureuses où l'idée éthique de l'honneur à défendre ou à venger joue le rôle du *fatum* et devient la suprême et inéluctable « "Nécessité" des mouvements tragiques »<sup>729</sup> ; une formule qui semble retrouver tous ses éléments dans l'imaginaire espagnol.

L'Espagne doit alors exploiter son essence passionnelle et la mettre au service d'une expression cinématographique qui s'en serve dramatiquement et plastiquement. Avec l'Italie, elle a la chance d'avoir cette « force » ou même « matière » cinématographique qui est la puissance émotionnelle de la race qu'elle doit savoir façonner et exploiter à l'écran, comme expression de sa propre essence. Elle a la chance de pouvoir naturellement exploiter cette idée des sentiments poussés à l'extrême par rapport aux sociétés du nord européen. En attendant que la production espagnole le fasse elle-même, la production française s'empare de cette intensité afin de construire sa vision de l'Espagne, latine, toujours dramatique et toujours passionnelle.

---

<sup>728</sup> Lettre conservée dans le fonds Albatros de la Cinémathèque française (ALBATROS 116 – B14).

<sup>729</sup> Ricciotto CANUDO, « Films latins ? », *Paris-Midi*, 6 juillet 1923. Article inclus en Annexe 10.



## 5.2.2 Des amours triangulaires : la structure narrative pour les affaires espagnoles

L'intensité des passions espagnoles étant au cœur de leur intérêt dramatique, les structures narratives qui s'imposent cherchent à les mobiliser dans toute leur splendeur. Modulées, toujours, autour des passions exacerbées, navigant entre l'amour et la mort, ces structures cherchent à mettre en scène l'éventail de sentiments intenses et purs où plonger les drames psychologiques modernes.

### a) La passion amoureuse comme déclencheur du drame

L'amour est l'excuse narrative qui déclenche tous les drames se déroulant en Espagne. Andreu Miralles remarque que, chez les romantiques, l'élément qui semblait le mieux refléter les passions débordantes et incontrôlables, propres à un pays méridional et oriental tel que l'Espagne, était celui qui concernait les affaires amoureuses de ses habitants. En effet, Gautier signale que « l'amour semble être la seule occupation à Grenade »<sup>730</sup> et remarque des mœurs amoureuses beaucoup plus franches, ouvertes et libres en Espagne (notamment dans le Sud) que chez les Français. Confirmée par *Carmen* de Mérimée, l'intensité amoureuse s'installe depuis les récits romantiques dans l'imaginaire espagnol et retentit également dans les fictions des années vingt.

La passion amoureuse est ainsi inévitable en Espagne. Allumée par les toujours belles Espagnoles, l'amour en Espagne ne peut qu'éveiller les sentiments les plus intenses des hommes, impulsifs et primaires, incapables de maîtriser leurs pulsions irrationnelles. Soledad dans *La Fête espagnole*, Iliana dans *El Dorado*, Juana et l'étrangère (les deux interprétées par Musidora) dans *Sol y Sombra*, Maria dans *Aux jardins de Murcie*, Ana dans *Don Juan et Faust*, Ofélia dans *La Galerie des monstres*, Carmen, Mercedes et María dans *Le Criminel*, Conchita dans *La Femme et le pantin* ; toutes les Espagnoles étant belles et charmantes deviennent le détonateur des passions et allument des histoires d'amour intenses au cœur des films étudiés<sup>731</sup>. La seule Espagnole, dans notre corpus, qui échappe à l'histoire d'amour, est Sibilla dans *El Dorado*. Pourtant, le film nous montre bien qu'elle a vécu une histoire d'amour passionnelle avec Estiria dans le passé ; une passion qui est, au présent du film, le germe de tous ses maux. Pour le meilleur ou pour le pire, aucun récit n'échappe à l'amour passionnel en Espagne.

---

<sup>730</sup> Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 268.

<sup>731</sup> Même dans les films appartenant au corpus large, nous identifions, toujours, le déclencheur dramatique de l'amour pour donner ensuite lieu au drame.

L'amour ne peut être qu'intense en Espagne. L'intensité des passions fait naître très vite les jalousies qui, elles aussi intenses, déclenchent des angoisses, des souffrances, des rivalités et, souvent, des conséquences tragiques. En effet, malgré la joie, la lumière et la couleur du folklore espagnol, qui excite les passions amoureuses en Espagne, elle entraîne rapidement l'ombre du drame qui réussit à obscurcir l'intensité amoureuse initiale. L'amour sain et heureux dure très peu en Espagne et il est le berceau de conflits violents.

### **b) Le triangle amoureux, figure dramatique espagnole**

Dans le sillage de *Carmen*, le drame passionnel espagnol s'installe rapidement dans le schéma narratif, proposé également par Mérimée, qui se retrouve dans la plupart des intrigues amoureuses en Espagne : le triangle amoureux.

La tension entre deux hommes pour une femme ou entre deux femmes pour un homme se confirme comme la structure dramatique des drames espagnols. Elle permet de mettre en scène les valeurs et les sentiments humains les plus profonds et irrationnels, associés d'emblée à l'Espagne : la jalousie, l'amour passionnel, la rivalité. Débouchant souvent sur le recours narratif et scénique du « duel à *navaja* » (duel au couteau), ce triangle amoureux se résout avec la mort de l'une des parties impliquées.

*La Fête espagnole* propose un exemple clair de la révision cinématographique moderne de la structure du triangle amoureux romantique. Au centre de l'intrigue dramatique, Miguelan et Réal se disputent l'amour de Soledad malgré elle, car elle ne sent aucun désir particulier pour aucun des deux prétendants. À la différence de Don José et du Borgne dans *Carmen*, Miguelan et Réal sont amis, ce qui accentue encore le drame. Cette amitié n'altère pas la fin dramatique obligée. De surcroît, elle aura lieu lors d'un duel à mort et au couteau comme les brigands de Mérimée le firent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, même si le film de Dulac et le scénario de Delluc sont placés dans les années vingt en Espagne.

Nous nous attarderons un peu plus tard sur le passage du duel, mais nous tenons à mettre en avant la façon dont Germaine Dulac met en scène et en image la structure dramatique sur laquelle elle appuie son récit, en travaillant l'idée du triangle amoureux depuis la composition des cadres et des plans.



Fig. 101 : *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919)

La cinéaste combine des plans des trois personnages ensemble, avec des gros plans qui isolent et séparent les deux prétendants dans un cadre, et Soledad, presque de dos, dans un autre. Elle met ainsi en évidence les parties de ce triangle, mais aussi l'indifférence de Soledad envers les deux garçons : le plan latéral à plus de quatre-vingt-dix-degrés de l'actrice met en image le mépris pour la tension qui s'établit entre les deux homes, intégrés dans le même cadre. L'indifférence envers ces deux hommes est un détail dramatique décisif pour la séquence, car elle explique l'attitude distante de Soledad face au « drame » qu'exposent les deux hommes. L'opposition proposée par l'intégration des deux hommes dans un cadre et Soledad dans un autre, met également en image l'écart de leurs perspectives à l'intérieur de l'histoire : les deux hommes prennent ce drame très au sérieux tandis que Soledad, l'âme ailleurs, ne pense qu'à son obsession d'aller faire la fête. Cette distance est même dramatisée en faisant que Soledad prenne la rivalité entre les hommes ironiquement, raison pour laquelle elle ose lancer très à la légère et en riant : « Eh bien, j'aimerais celui qui reviendra seul ».



Fig. 102 : *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919)

En suivant le drame qui a lieu sur la scène, Germaine Dulac propose ce plan décisif où elle dessine le triangle auquel Soledad n'a aucune envie d'appartenir. Elle compose un plan encadrant Miguelan et Réal, de dos, face au visage taquin de Soledad qui les défie. « Tirez au sort ! » ajoute-t-elle amusée. Comme nous l'avons déjà évoqué, elle est consciente de son pouvoir et elle se moque elle-même de cette scène romantique et antique dans laquelle est se trouve insérée. Soledad raille le mythe. Après l'incitation au duel romantique, elle s'éloigne de ce « drame espagnol » qui ne lui appartient plus. Elle voudra juste aller faire la fête, ce que le jeune Juanito, sans *navaja* ni cheval, saura lui donner, et ce pour quoi elle finira par s'offrir à lui passionnellement.

Louis Delluc reprend cette structure dramatique du triangle, qu'il fige comme la seule pouvant approcher les drames espagnols pour le projet inachevé *Nuits d'Espagne*<sup>732</sup>. Le drame passionnel est de nouveau au cœur du film qui se structure, cette fois-ci à travers deux triangles amoureux qui se mêlent et qui font évoluer l'intrigue.

Le triangle est également au cœur du drame passionnel espagnol mis en scène par Musidora en 1922, *Sol y sombra*. Le scénario écrit par Maria Star (Ernesta Stern)<sup>733</sup> est fondé sur un triangle, cette fois-ci entre deux femmes pour un même homme.

<sup>732</sup> Scénario joint en Annexe 15.

<sup>733</sup> Maria Star est le pseudonyme espagnol utilisé pour cette collaboration avec Musidora par la romancière Ernesta Stern (1854-1926). Nous avons peu d'informations sur son lien avec Musidora, mais elle écrit un ouvrage en 1900 intitulé *Impressions d'Espagne*. Elles réalisent un entretien, « Causerie sur l'art cinématographique entre une vieille dame

Bien que la rivalité entre deux femmes grâce au roman de Gautier, soit déjà présente dans *Militona* en 1847, nous ne saurions comprendre *Sol y sombra* et la confirmation du triangle protagonisé par deux femmes et un *torero*, sans l'influence manifeste de l'œuvre de Vicente Blasco Ibañez, *Sangre y Arena* de 1909. L'adaptation cinématographique réalisée par Blasco Ibañez lui-même en 1916 aura un succès décisif pour l'instauration de cette forme dramatique. Il instaure notamment ce qui a été appelé « genre taurin »<sup>734</sup>, fondé sur un triangle formé entre deux femmes pour un *torero*<sup>735</sup>.

Musidora et Maria Stern proposent ainsi un film qui se nourrit directement de ce genre taurin espagnol importé en France par Blasco Ibañez, tout en le croisant avec le triangle passionnel fondé par *Carmen* de Mérimée<sup>736</sup>. *Sol y sombra* porte sur l'histoire de Juana, une fille espagnole qui voit son histoire d'amour avec le *torero* Jarana rompue à cause de l'irruption d'une étrangère. Juana est ainsi rapidement remplacée dans le cœur de son amant, et elle souffre l'humiliation publique du mépris absolu de la part du *torero*. Au lieu de concentrer le drame psychologique sur le *torero* (qui d'ailleurs n'éprouve pas le moindre dilemme moral dans son choix), Musidora dévie le drame vers Juana, la femme espagnole dépitée. En suivant le regard étranger projeté sur l'imaginaire espagnol, Juana est dépeinte par la suite comme victime de la jalousie extrême qui devient immédiatement souffrance. La jalousie de Juana est intense, ce qui la pousse à bout et la fait songer au suicide (face à un taureau, pour ne pas quitter le genre taurin où Musidora inscrit son récit). À la fin, Jarana est

---

et une jeune femme » publié dans les pages du *Comoedia* du 20 juillet 1922 où elles évoquent leur travail commun et leurs impressions sur l'Espagne.

<sup>734</sup> José Maria CLAVER, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centros de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012, p. 177.

<sup>735</sup> Blasco Ibañez n'est pourtant pas le premier à mettre en place cette structure dramatique au sein du genre taurin. Jose Maria Claver indique que le germe de cette structure est également dans le romantisme français. Il l'identifie dans le roman de Mme. Laure Saint Martin Permon, duchesse d'Abratès, *Scènes de la vie espagnole* de 1836. L'écrivaine présente déjà le drame vécu entre un toréador et ses affaires amoureuses avec deux femmes de classes distinctes. (Jose Maria CLAVER, *op. cit.*, p. 178).

<sup>736</sup> Dans les lettres personnelles de Musidora nous découvrons une admiration manifeste de l'artiste pour Mérimée, Gautier et d'autres grands auteurs romantiques qui ont écrit sur l'Espagne (elle connaît également Pierre Louÿs dont elle aurait pu être la maîtresse). À travers la littérature à sujet espagnol, le triangle amoureux et les jalousies exacerbées qui font surgir les pulsions les plus irrationnelles ont pu facilement s'installer dans son l'imaginaire espagnol, au-delà du film de Blasco Ibañez. Toutefois, nous tenons à ouvrir une hypothèse qui concerne l'amitié de Musidora et d'Alberto Insúa, écrivain espagnol faisant évoluer le genre taurin littéraire pendant les années dix. Quelques lettres présentes dans les archives du Fonds Musidora de la Cinémathèque Française confirment la médiation de Insúa pour certaines démarches de Musidora en Espagne. De plus, nous sentons une forte référence à Musidora elle-même évoquée par le personnage de Delicias dans l'ouvrage *La Femme, le Toréador et le Taureau* d'Alberto Insúa de 1926. Femme cultivée et culturellement passionnée, à travers ses relations avec le milieu littéraire, dont Alberto Insúa pourrait être un personnage clé, Musidora aurait pu bénéficier du conseil pour la mise en scène de son scénario en reprenant cette structure typiquement espagnole et enracinée dans le genre taurin.

attaqué par le taureau dans l'arène et décède peu après. La mort du *torero* perturbe Juana au point de tuer l'étrangère, aveuglée par une attaque de rage irrationnelle.

Bien que Musidora joue les deux personnages féminins, elle les construit comme des opposés, fidèle en cela à la tradition de ce genre dramatique. Juana est la femme espagnole habitant l'Espagne profonde, marquée par la tradition, la religion et signifiée par le noir ; au contraire, l'étrangère est une française, blonde et caractérisée par des habits colorés et imprimés. Les types intégrant ce triangle amoureux sont ainsi bien délimités et stéréotypés par les yeux étrangers de Musidora et Star.



Fig. 103 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : Le triangle amoureux formé par les trois personnages principaux.

*Le Criminel* d'Alexander Ryder intègre également un triangle amoureux qui, bien qu'il soit antérieur au temps du récit filmique, est le germe du drame auquel nous assistons dans le film. Dans le passé Mercedes et Don Joaquin étaient fiancés. Mercedes, tombée amoureuse d'un autre garçon, ne peut pas arriver à consommer son mariage et quitte Don Joaquin la veille pour partir avec son vrai amour. Don Joaquin, passionnellement amoureux de Mercedes, ne surmontera jamais cet abandon et consacra son existence à gâcher la vie de celle qui a détruit la sienne en brisant son cœur. D'abord il éliminera l'homme qui les a séparés. Ensuite, il reviendra au village afin de détruire aussi la vie de son fils et d'achever cruellement l'existence de celle qu'il avait jadis aimé plus que tout au monde.

Le triangle amoureux s'avère ainsi la forme dramatique la plus tentante pour faire exploser l'amour initial vers ses dérives dramatiques les plus intenses. Cette structure dramatique persistante débouche souvent sur la nécessité d'expulser la troisième partie considérée de trop. Pour résoudre

ce conflit, nous retrouvons un appel récurrent au duel, invitant un motif dramatique enraciné dans l'imaginaire espagnol romantique : le duel à mort.

Par l'importance filmique que le duel prend au sein des films analysés et par la stimulation cinématographique qu'il semble éveiller chez quelques-uns des cinéastes analysés, nous allons nous attarder de façon précise sur ce passage de l'imaginaire espagnol qui semble stimuler quelques connexions intéressantes avec la modernité cinématographique.

### c) Le duel, passage dramatique pour la modernité cinématographique

Héritier de l'imaginaire médiéval associé à la chevalerie, le *passage obligé* ou *topoi*<sup>737</sup> du « duel à mort » faisant s'affronter deux rivaux a traversé les imaginaires pendant des siècles.

La société espagnole, à limite du sauvage, trouve dans le duel corps à corps habituellement à la *navaja* (couteau espagnol) une expression de sa barbarie. L'imaginaire français suppose cette résolution de conflits comme étant encore d'actualité en Espagne, en raison du primitivisme et des modes sauvages qu'il lui attribue.

Les premiers récits romantiques dessinent l'Espagne comme un pays de brigands et de coups de poignard. Comme s'il s'agissait d'un élément de plus de son pittoresque, la criminalité des brigands est insérée dans l'imaginaire collectif<sup>738</sup>. Ces brigands nomades, associés aux gitans, et qui font de la contrebande et de la criminalité leur moyen de vie, représentent les types les plus barbares et sauvages au sein de l'imaginaire espagnol. Installés en « dehors » de la société, c'est le type qui condense les valeurs se déroulant « hors-la-loi », toujours au seuil de la moralité et des codes imposés par la civilisation. Cette position les fait agir sauvagement et féroce par nature. Ne craignant pas la mort ni de l'affrontement directe avec elle, le duel à *navaja* à mort est l'un des passages auxquels la littérature romantique les confrontera de manière répétée.

Encore une fois, c'est Mérimée qui établit le duel barbare et à mort au sein du triangle amoureux. Don José et Le Borgne se battent en duel pour l'amour de Carmen. Nous tenons à préciser que les duels à mort qui cherchent à résoudre le triangle amoureux, sont, dans la littérature

---

<sup>737</sup> Nous reprenons la terminologie utilisée par François Amy de la Bretèque pour se référer, au sein de la représentation, à un « segment narratif de longueur variable » qui présente souvent une même structure interne. Leur présence sert à assurer un effet de reconnaissance de l'imaginaire représenté (François Amy de la BRETÈQUE, *op. cit.*, p. 1051-1052)

<sup>738</sup> Bien que cela puisse paraître anecdotique, nous trouvons révélateur de cet imaginaire le souvenir d'une attraction installée dans l'espace *l'Andalousie au temps des maures* de l'Exposition Universelle de 1900. Celle-ci consistait à l'émulation d'un voyage en voiture à cheval pendant lequel les visiteurs vivaient un assaut de brigands. Une sorte de « train fantôme » avec des petites surprises terrifiantes décoré selon le stéréotype romantique espagnol.

romantique et dans la plupart des récits dramatiques espagnols d'avant-guerre, en marge du troisième élément du triangle amoureux, c'est-à-dire, la femme. En effet, ce sont des duels issus de l'orgueil, de la jalousie et de la possessivité éveillés chez les hommes : une façon d'imposer leur droit à posséder la femme. Celle-ci, pourtant, est souvent en marge, même inconsciente, de la bataille qui se joue pour elle. Ceci prouve, encore plus, l'esprit animal et rétrograde de ces hommes régis par la violence et la brutalité : comme un animal qui défend sa proie, sans même demander à la femme celui qu'elle préfère, les brigands se battent afin de résoudre le conflit de leur côté. Il s'agit, finalement, d'une scène qui vise à mettre en avant l'animalité et le primitivisme de ces brigands qui habitent en sol espagnol.

Après *Carmen*, et certainement par ses possibilités dramatiques et de mise en scène, le duel est présent dans toutes les représentations convoquant l'imaginaire espagnol. Il devient un moment dramatique aigu qui permet de prolonger la tension créée autour de la résolution de l'intrigue principale bâtie sur le triangle amoureux.

Nous avons déjà évoqué le triangle amoureux proposé au début de *La Fête espagnole* entre Miguelán et Réal pour Soledad. Malgré la moquerie de Soledad dans sa proposition de duel, les deux prétendants (preuve de leur primitivisme) prennent sérieusement ses propos ironiques et décident de se battre, à mort et à la *navaja*.

Ils se retrouvent à cheval, le soir même, tandis que Soledad s'abandonne aux plaisirs de la fête et de l'amour passionnel qu'elle éveille. Après une poignée de mains entre les deux adversaires, car ils sont amis malgré tout, le combat démarre. Le film de Dulac montre un duel très ritualisé. Ce fait connecte avec l'univers primitif du rituel, mais surtout avec la religion. D'abord, ils se mettent à genoux, jettent ensuite les *navajas* au sol en forme de croix, pour ensuite se signer et prier, libérés de l'arme du crime. Ensuite, ils embrassent le seuil de la porte de la maison de Soledad, allongés au sol.

Une fois ce rituel accompli, ils s'embrassent une dernière fois pour reprendre ensuite les couteaux et commencer ensuite le duel jusqu'à sa fin atroce. La connexion avec le sacré, à travers les signes religieux et à travers ce préambule rituel, s'avère paradoxale, notamment avec la présence de la prière. Nous y voyons une tentative de protéger l'acte barbare qui va se suivre par le consentement divin. Dans l'imaginaire repris par Delluc, c'est sans doute une façon de rappeler le catholicisme dominant en Espagne qui cherche à excuser même la brutalité du meurtre mutuel par amour.





Fig. 104 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919) : Rituel précédant le duel à mort.

Une fois le rituel achevé, et l'issue laissée entre les mains du sort, le combat peut démarrer, violent et cruel :



Fig. 105 : Le duel dans *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919)

La violence de cette séquence nous confronte à volonté de monter l'intensité du drame par la brutalité des images des deux hommes se battant au couteau, ensanglantés. Un dramatisme accentué par l'intervention de la vieille Paguien, qui offre de l'eau à l'un des mourants, pour la lui enlever tout de suite en le laissant mourir assoiffé. C'est par cette scène que Delluc confirme la définition que lui-même donne du film comme étant « d'une violence dramatique à inquiéter ceux qui craignent l'humour (...). C'est une féerie cruelle »<sup>739</sup>, écrira-t-il dans *Paris-Midi* à l'époque. Cette scène devient le climax dramatique absolu et sert à la réalisatrice à mettre en scène la barbarie extrême associée aux Espagnols. Le duel rend le drame de *La Fête espagnole* extrême et inaugure cette montée de la caractérisation brutale, rude et violente projetée sur l'Espagne par les regards modernes pendant les années vingt.

Bien évidemment, *Carmen* de Jacques Feyder reprend cette situation-cliché qui se trouve à deux reprises dans l'ouvrage de Mérimée<sup>740</sup> ; toutes impliquant Don José. La première voit s'affronter Don José et son lieutenant qui a invité Carmen à boire. Don José, jaloux, les retrouve chez Lilas Pastia, où se déroulera l'affrontement. Équipés de leurs uniformes officiels, les deux hommes ont une épée avec laquelle se met en place un duel aux accents médiévaux et mousquetaires. Feyder en profite pour faire pencher assez manifestement l'énonciation cinématographique vers le genre du film d'aventure. L'affrontement, tendu et mouvementé grâce au montage et aux sauts des corps à l'intérieur de la taverne, cassant tout ce qu'ils retrouvent sur leur chemin, s'avère violent dans les sentiments mais reste « élégant » dans les formes chevaleresques de l'affrontement à l'épée. Feyder construit la scène à partir d'un montage non seulement dynamique, mais moderne dans la composition des cadrages : il propose des prises de vue frontales des personnages pendant la lutte, presque en premier plan, ce qui place le spectateur dans la position de l'adversaire. De même, l'énonciation s'appuie ainsi sur un rythme rapide et fluide, comme la lutte avec les épées fines et véloces, et cherche manifestement à intégrer le spectateur au milieu de ce duel. Carmen, le troisième angle de ce triangle, est présente dans l'histoire et intégrée dans l'énonciation à travers le montage. Elle aura un rôle décisif pour la résolution de l'histoire dans la mesure où, à la fin, elle éteint la lumière et fait l'obscurité dans la salle. Ce geste permet à Don José d'achever son rival.

---

<sup>739</sup> Louis DELLUC, *Paris-Midi*, 4 mai 1920.

<sup>740</sup> Nous excluons la bagarre initiale qui a lieu à Navarre, où Don José tue accidentellement son rival, ce qui l'oblige à quitter la région. Cette bagarre résultant d'un conflit lors du jeu de pelote, plutôt spontanée, échappe aux codes du duel que nous sommes en train de voir. Elle sert surtout à imprimer un caractère violent et brutal à Don José, et une motivation pour qu'il arrive en tant qu'« étranger » dans le Sud espagnol.



Fig. 106 : *Carmen* (J. Feyder, 1926)

Le duel s'avère ici un exercice de mise en scène cinématographique, qui permet à Feyder de proposer un renouvellement de l'écriture du duel lui-même. La frontalité de la prise de vues qui cherche à intégrer le spectateur dans l'énonciation filmique et dans le drame devient novateur dans la représentation de l'imaginaire espagnol cinématographique. Nous n'avions pas vu jusque-là ce montage inclusif utilisé dans une scène aussi délicate qu'un affrontement en duel. Cet exemple illustre un propos que nous allons confirmer tout au long de ces pages : la modernité cinématographique de Jacques Feyder, malgré le choix d'une adaptation littéraire du XX<sup>e</sup> siècle et son approche très classique du point de vue de l'esthétique cinématographique.

L'ouvrage de Mérimée lui offre encore une deuxième scène de duel. Après ce premier meurtre par « amour », Don José est obligé de quitter le corps des brigadiers et de rejoindre la troupe des brigands dans les montagnes. C'est précisément au sein de cette troupe de brigands qu'aura lieu le duel, beaucoup plus sauvage et « espagnol », entre Le Borgne et Don José pour l'amour de Carmen. Tournée dans les montagnes de Malaga, Feyder réussit, dans cette séquence, à réécrire ce passage présent dans le roman de Mérimée et l'opéra de Bizet. Le montage cinématographique permet de dilater la scène et de créer un duel qui, même si le spectateur connaît déjà la fin, s'avère tout de même intrigant par son déroulement recelant des surprises dramatiques (comme la perte du couteau du Borgne et la découverte que, face à la victoire présumée par Don

José, il cachait un deuxième couteau avec lequel il manque de le tuer). Le montage, comme pour le duel précédent, est construit dynamiquement. Il reprend la planification frontale et s'approche en gros plan afin d'interpeler le spectateur à travers l'énonciation filmique.

Pourtant, cet effet est moins réussi que dans le duel précédent. La raison en est précisément une volonté du réalisateur d'adapter la mise en scène de cette lutte au caractère sauvage attribué aux personnages qui l'exécutent. Afin de mettre l'accent sur la brutalité des deux rivaux et le primitivisme de leur comportement, Feyder conçoit, pour ce duel, un affrontement beaucoup plus animalisé. Pour le mettre en scène, à la différence du duel précédent, qui utilisait les épées, ce combat est bien plus corporel. Les sauts des corps l'un contre l'autre, la présence des corps entiers, en mouvement, mêlés et traversant le cadre, rendent la scène très physique et corporelle, tout en accentuant la brutalité de la bataille. Nous n'avons pas affaire à un montage filmique mais à deux corps s'affrontant violemment. La confrontation des corps est, de fait, le principe même du duel, dans la mesure où les ustensiles sont réduits au minimum, ne laissant que les mains, les corps, la haine, et la *navaja*<sup>741</sup>.

---

<sup>741</sup> En reprenant l'idée de *Carmen*, le film *Flamenca, la gitane* (Andréani, 1927) inclut également un duel à mort entre brigands pour décider de celui qui gardera Flamenca. Cette scène, absolument décorative, montre à quel point le duel se dessine comme un élément du paysage dramatique espagnol afin de montrer l'animalité de ces personnages brutaux et peu instruits.



Fig. 107 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Duel entre Don José et le Borgne pour Carmen.

Nous repérons, dans les images des deux séquences de *La Fête espagnole* et dans ce second duel de Don José avec Le Borge dans *Carmen*, comment les cinéastes cherchent, par la mise en scène du duel, une mise en évidence de la barbarie de la scène elle-même et des personnages qui l'intègrent. Les corps qui se guettent accroupis, *navaja* en main, attentifs au mouvement de l'autre et se déplaçant en cercles, rappellent les affrontements d'animaux. Cette mise en scène transfère directement la notion d'animalité aux Espagnols.



Fig. 108 : *Carmen* (J. Feyder) : Nous tenons à signaler les dimensions de la navaja utilisée par Le Borgne qui s'avèrent extrêmement grandes par rapport à d'autres films. Ce détail rend la navaja beaucoup plus agressive. Un procédé qui accentue la barbarie de la scène en la rendant visuellement extrême.

Bien que *Carmen* soit, logiquement, placé à l'époque romantique, dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, *La Fête espagnole* est, pourtant, située dans les années vingt<sup>742</sup>. Néanmoins, dans l'imaginaire de l'Espagne « moderne » de l'après-guerre, il y a encore une place pour des combats corps à corps qui s'achèvent avec la mort à couteau des impliqués<sup>743</sup>. Ce fait est une preuve du primitivisme qui se cache dans l'essence espagnole malgré l'avancée de la modernité.

#### · L'ombre du western américain projetée sur le duel espagnol

Le duel figé dans l'imaginaire espagnol se révèle comme une structure dramatique impliquant une mise scène très intéressante du point de vue de son traitement cinématographique. Non seulement par les possibilités d'innovation en matière de montage qu'elle permet et par les jeux de mise en scène du triangle amoureux qu'elle introduit et que nous avons analysés précédemment. Il s'avère également un dispositif filmique intéressant du point de vue de notre problématique, c'est-à-dire, pour introduire des formes cinématographiques qui à l'époque, sont vues comme paradigmatiques de la modernité cinématographique. Dans ce sens, nous ressentons une volonté de projeter sur ce motif récurrent du duel espagnol un imaginaire qui hante manifestement les cinéastes de l'après-guerre : le western américain.

Ainsi, en cherchant des voies vers une modernisation cinématographique, l'affrontement entre deux hommes, prêts à défendre leur honneur avec leur vie, trouve un écho avec les combats

<sup>742</sup> Malgré le manque de précision de la part des auteurs, nous avons déjà indiqué cette conclusion grâce au constat de l'apparition de voitures qui traversent les cadres, aux costumes « modernes » des personnages et des figurants et aux images de la ville qui nous sont présentées le long du film.

<sup>743</sup> Bien que ces deux exemples soient les plus intéressants du point de vue de la mise en scène dans le corpus analysé, le duel sauvage à la *navaja* est présent dans de nombreux films de la décennie qui reprennent l'imaginaire espagnol. Il se trouve également au cœur du film *Aux jardins de Murcia* en étant l'évènement dramatique qui déclenche l'argument du film. *Le Criminel* expose également une rivalité entre deux hommes (Joselito et un garçon du village) pour Mercedes. Ceux-ci n'en viennent pas au sang, mais ils se battent pour défendre leur « honneur » et leur droit de danser avec la fille

où s'affrontent les cowboys dans les westerns américains. Bien que nous soyons à un stade du langage cinématographique trop précoce pour identifier les codes que l'industrie d'Hollywood figera pendant les années vingt et trente, nous pouvons identifier l'imaginaire du western américain qui hante les cinéastes de la période, projeté sur quelques scènes des films convoquant l'Espagne. Nous identifions dans ce transfert une certaine modernité implicite à la mise en scène américaine. La révision de quelques passages ou scènes-cliché de l'imaginaire espagnol à travers les codes du western offre une modernisation visuelle de son traitement cinématographique.

Nous aurons l'occasion de développer cette connexion un peu plus tard, en nous concentrant sur son traitement visuel à l'image. Mais nous voulons déjà annoncer cette connexion qui plane clairement sur le duel proposé dans *La Fête espagnole*.

En effet, Louis Delluc est l'un des cinéastes le plus obsédés par la découverte de Rio Jim et des films de la Triangle enracinés dans le Far West américain. L'empreinte de l'imaginaire du western américain sur ses scénarios en est la preuve. Même lorsqu'il évoque un univers aussi éloigné de cet imaginaire américain moderne que l'Espagne, nous sentons l'ombre du western projetée sur sa conception dramatique. Georges Sadoul notait déjà comment Louis Delluc avait voulu donner avec le scénario de *La Fête espagnole* l'équivalent des westerns américains dans une atmosphère européenne. Une influence qu'il prolongera ensuite dans son film *Fièvre* (1921), en évoquant à travers le bar marseillais « protagoniste » du film les *saloons* américains, devenus célèbres dans les premiers westerns de l'histoire du cinéma.

La modulation de *La Fête espagnole* à travers l'imaginaire du western américain est perceptible principalement dans la ligne dramatique du triangle amoureux, où les deux hommes s'affrontent pour l'amour de Soledad. Le duel espagnol, depuis une perspective moderne et forgée dans les salles de cinéma de l'époque, devient un passage cinématographique équivalent à l'affrontement entre cowboys au sein du western américain. Sous cette perspective, dans le scénario de Louis Delluc, les deux personnages masculins sont présentés comme des cowboys espagnols qui arrivent, à cheval, pour décider l'amour de la fille. Delluc, ne cache pas la référence directe au western :

40. Au loin, deux cavaliers minuscules.

41. Sourire énigmatique de Soledad.

42. Les cavaliers : Réal et Miguélan se rapprochent. Ce sont deux grands propriétaires de la montagne.<sup>744</sup>

---

<sup>744</sup> Scénario conservé aux archives de la Cinémathèque française (DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête Espagnole). Document joint en Annexe 11.

Nous notons la volonté, malgré tout, d'enraciner la référence du western en sol européen et à la tradition plutôt chevaleresque du Moyen Âge qu'il héberge. Il parlera alors de cavaliers au lieu de cowboys : il reste ainsi dans une typologie typiquement européenne<sup>745</sup>.

Le scénario étant conçu dans cette perspective, Germaine Dulac tâche de saisir la référence américaine de Delluc et présente les deux personnages, cavaliers, au galop de leurs chevaux. Une fois arrivés chez Soledad, Dulac nous offre une vue à contre-jour qui en fait deux ombres sans nuances : deux silhouettes qui nous rappellent clairement le cowboy américain avec le chapeau et le cheval au fond. Bien que la montagne basque ne soit pas le vaste désert américain, la référence au western nous paraît très évidente. Dans tous les cas, il ne s'agit absolument pas d'une référence rattachée à l'univers hispanique :



Fig. 109 : *La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919) : Plans de présentation de Miguelan et Réal et de leur arrivée à la maison de Soledad.

Un détail intéressant pour la suite de l'histoire est que, malgré l'allure moderne de ces cowboys espagnols, Soledad préférera finalement Juanito. Plus attaché à la terre, Juanito sait danser et se laisser emporter par la fête<sup>746</sup>.

<sup>745</sup> Nous nous permettons cette réflexion car, pour d'autres concepts, il utilisera des anglicismes (par exemple, « saloon »), même s'il existe un équivalent du mot en français. C'est pour cela que nous trouvons délibérée l'utilisation du terme « chevalier » afin de faire référence à la tradition européenne aux réminiscences médiévales.

<sup>746</sup> Ce clin d'œil au western américain ne sera pas le seul réalisé par Louis Delluc au long de sa filmographie (nous avons déjà cité le saloon marseillais de *Fièvre*). Ce ne sera pas non plus le seul clin d'œil au western qu'il réalise en le croisant avec l'imaginaire espagnol. En effet, dans son dernier projet de film non réalisé, *Nuits d'Espagne*, projet très avancé au moment de sa mort, nous repérons également des indications directes qui relient l'imaginaire du western à l'imaginaire espagnol. Cette fois-ci, comme pour *Fièvre*, ce sera pour la conception de la maison de danses qu'il imagine à la mode des *saloons* américains : « Aux faubourgs de Séville, le lieu de plaisir est le Teatro Colon « Salon de novedades », semblable à ces hétéroclites *saloons* du Far-West popularisés par le film américain, on y trouve le spectacle, les chansons, la salle



Louis Delluc représente le cas le plus évident en ce qui concerne cette volonté de projeter l'imaginaire américain du western sur le paysage cinématographique espagnol. Pourtant, comme nous le verrons plus loin, d'autres références à l'esthétique propre au western américain se glissent dans les films de notre corpus.

#### 5.2.4 La jalousie extrême

L'Espagne se dessine, dans l'imaginaire collectif comme une région de passions exacerbées. Dans cette intensité, le grand sentiment que nous trouvons comme conséquence directe d'un amour vécu passionnellement est la jalousie.

La jalousie est au cœur de la plupart des drames passionnels, notamment au sein de la structure du triangle amoureux qui absorbe la plupart des intrigues à sujet espagnol. C'est la jalousie extrême qui fait que Don José tue celle qu'il aime et pour qui il a tout quitté. C'est également une jalousie irrépressible qui poussera Juana à tuer sa rivale dans *Sol y Sombra*. Et c'est une vengeance cruelle qui pousse Don Joaquin à vouloir le plus grand mal possible à Mercedes dans *Le Criminel*. Elle s'avère un ressort dramatique optimal pour mettre en scène les drames psychologiques intenses qui intéressent la cinématographie française des années vingt.

L'imaginaire collectif appréhende les Espagnols comme des êtres jaloux et farouches, prêts à lutter pour ce qu'ils considèrent posséder ou veulent posséder. Depuis *Carmen*, l'amour passionnel engendre des jalousies féroces connectées, une fois de plus, à des pulsions irrationnelles et se nourrissant donc du primitivisme humain inclus dans la construction des personnages espagnols.

Musidora dans *Sol y sombra* présente le seul exemple, dans toute la cinématographie étudiée, où la femme est l'autrice de la violence meurtrière à cause d'une jalousie malade et intense. Le fait curieux dans une analyse d'ensemble est qu'à la différence des figures masculines, orgueilleuses, fortes et prises d'une folie violente à cause de la jalousie irrationnelle, Juana, dans le film de

---

de bal, la salle de jeu, le restaurant, le bar — et les plus jolies ballerines d'Espagne » (Scénario de *Nuits d'Espagne*, Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III, Dramas de cinéma, scénarios et projets de films*, Paris, Cinémathèque Française et Éd. De L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 234). Louis Delluc décrit la maison de danses où se déroule l'action en s'appuyant sur l'imaginaire de *saloons*, explicitement « du Far-West popularisés par le film américain ». Delluc est hanté, non par la culture ou le pays américain, mais par l'imaginaire qu'il tire de son cinéma. Bien qu'il cherche à détacher le cinéma français du cinéma américain, sa fascination est telle qu'il ne peut s'empêcher de faire des références à des espaces créés par le cinéma du pays outre-Atlantique tout en visant la mise en scène d'un lieu et d'une atmosphère espagnole.



Au lieu de la soulager, cet acte provoque un regret immédiat chez Juana qui, en état de choc face à ce qu'elle vient d'accomplir, sera emmenée au couvent par son fidèle ami, le seul témoin de son atrocité.

L'imaginaire espagnol a eu tendance à associer la jalousie à la femme, à cause du fort tempérament qui lui est d'ordinaire associé. Pourtant, le personnage sur lequel il est fondé, Carmen, ne se caractérise pas par sa jalousie. Bien que la « femme espagnole » jalouse existe dans l'imaginaire populaire, la femme fatale héritière de Carmen est plutôt un personnage sûr d'elle-même et qui joue avec les hommes. Au contraire, les hommes espagnols trouvent dans la jalousie une de leurs impulsions irrationnelles les plus animales et les plus fréquentes. Dans le sillage de Don José, le caractère possessif et jaloux concerne notamment les personnages masculins tombés sous le charme séduisant des Espagnoles.

La jalousie étant un thème récurrent dans le paysage dramatique espagnol, elle engendre ainsi une ligne dramatique également récurrente : celle de la violence des hommes espagnols contre les femmes. Cette violence est également frappante au cœur des triangles amoureux et comme conséquence de la jalousie extrême des hommes envers les femmes. Il ne s'agit pas d'une brutalité associée d'emblée au personnage mais d'une réaction impulsive qui montre que, en essence, l'homme espagnol est violent. Une pulsion irrationnelle qui jaillit dès qu'une situation la force abruptement.

Nous tenons à distinguer ces pulsions irrationnelles des personnages principaux des drames espagnols, de la brutalité généralisée projetée sur le peuple espagnol que nous avons analysée à travers l'optique de l'archaïsme et de l'excès alcoolisé. Nous évoquons ici des pulsions surgissant occasionnellement chez des personnages, à cause de leur sang chaud et passionnel, qui leur fait perdre la raison dans un moment limite. Au fond, tout jaillit du même sentiment primitif et animalisé projeté sur une société perçue comme arriérée et plus proche des sentiments humains purs et viscéraux que ne le sont les sociétés du nord. Pourtant, la brutalité analysée précédemment est plus animale, crue, et rattachée à une vision sauvage et animalisée du peuple espagnol.

Dans ce chapitre nous nous intéressons à des déraillements pulsionnels et émotionnels surgis à cause de la passion amoureuse qui, parfois, fait perdre la raison à des personnages cultivés, voire modernes, jusqu'à des limites exacerbées, car ils sont Espagnols. La différence est suggérée par les cinéastes lorsque les personnages montrent immédiatement le regret devant leur acte violent. La pulsion passée, ils se rendent compte de leur brutalité, car il s'agit d'un fait ponctuel issu de la perte de sang-froid. Le repentir est pourtant absent des situations de brutalité que nous avons

détaillées précédemment. Ce que nous remarquons, dans les deux cas, c'est l'intensification de cette violence pendant les années vingt.

Dans ce sens, le film *Carmen* de Jacques Feyder nous offre un exemple clair. Nous avons déjà analysé la scène dans laquelle le Borgne brutalise sauvagement Carmen ; dans ce cas-là, pour montrer l'animalité du peuple espagnol barbare. Ensuite, plus tard dans le film, nous trouvons un deuxième épisode de violence du jaloux Don José. Celui-ci, à l'origine plus affable et fou amoureux de Carmen, devient fou de jalousie et la bat violemment à plusieurs reprises. Dans les deux séquences, Feyder s'étale sur plusieurs plans explicites qui montrent une violence crue avec des plans rapprochés et notamment des gros plans de la douleur sur le visage de Raquel Meller. Les deux séquences s'avèrent d'une cruauté énorme, tout en soulignant le caractère violent des personnages masculins.



Fig. 111 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Don José, fou de rage par jalousie, bat violemment Carmen.

La violence extrême de cette longue séquence est frappante. Nous comptons plus d'une vingtaine de coups de poing portés sur Carmen. Si nous prenons en compte également la séquence précédente du passage à tabac par le Borgne, les deux séquences de violence sur Carmen injectent au film une idée généralisée de violence contre le personnage féminin. Bien qu'elles n'aient pas été

soulignées dans la presse de l'époque à la sortie du film (celle-ci préfère s'attarder plutôt sur des anecdotes concernant Raquel Meller), c'est certainement à cause de ces séquences que quelques critiques trouvent, à sa sortie, que « l'œuvre est comme le livre, forte, primitive, sanguinaire »<sup>747</sup>.

Pourtant, selon la différence signalée plus haut, ces deux personnages masculins, bien qu'animaux lorsque les pulsions primitives effleurent, sont dépeints différemment. Le Borgne se croit en droit de battre celle qui est « sa romie ». Or, Don José, de nature moins agressive, le devient irrationnellement à cause de la jalousie du moment en prenant connaissance de l'affaire de Carmen avec le *torero*. Don José, dès qu'il récupère la notion de la réalité, après ce moment de fièvre violente et sauvage, regrette son acte.



Fig. 112 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Don José regrette d'avoir brutalisé Carmen.

Presque immédiatement, Don José se rend compte de son atrocité et regrette, presque, en pleurs. Il passe de l'animal brutal à l'image presque enfantine de qui implore le pardon. Il se mettra même à genoux pour se faire pardonner après la rage brutale déclenchée sur Carmen.

### a) Des femmes cruelles

Les pulsions animales et brutales restent ainsi latentes dans le sang des Espagnols et jaillit aussitôt qu'un élément déclencheur apparaît. Dans le cas de la jalousie, cet élément est toujours la femme sensuelle et séduisante qui, consciente de son pouvoir ensorcelant, joue avec les hommes qui la courtisent. Un modèle de femme cruelle par sa liberté amoureuse se dessine dans le sillage de Carmen.

En effet, la brutalité agressive des hommes espagnols trouve dans l'univers féminin espagnol sa version contraire, déguisée en perversité et en cruauté. Un trait de caractère qui

---

<sup>747</sup> Gaston THIERRY, "Carmen", *Paris-midi*, 12 novembre 1926.

intéresse la cinématographie française de la femme espagnole car elle connecte avec ce nouveau modèle de femme que nous avons pointé en phase avec l'air du temps.

Nous avons déjà évoqué l'attitude moqueuse de Soledad, dans *La Fête espagnole*, au moment où elle invite ses prétendants à se battre en duel pour décider de celui qui restera avec elle. Le mépris pour la vie des deux hommes est mise en scène à l'image par un rire qui s'affiche devant eux. Ce mépris est encore accentué lors de la scène finale où, en rentrant de la fête, Soledad enlacée au cou de son nouvel amant, « enjambe tranquillement les cadavres de Réal, puis de Miguelan »<sup>748</sup> qui sont étendus devant la porte de l'Espagnole.

Or, pour exemplifier la cruauté féminine mise à l'écran dans l'imaginaire cinématographique des années vingt, nous devons nous intéresser aux deux personnages directement adaptés de la littérature romantique et post-romantique. Carmen dans *Carmen* et Conchita dans *La Femme et le pantin*, sont sans doute les paradigmes de la *femme fatale* et cruelle dans le paysage cinématographique des années vingt.

Ainsi, Carmen, ne voulant pas se rattacher à un seul homme, fait de la séduction son mode de vie, et charme tous ceux dont elle s'entête. Dans l'ouvrage de Mérimée, Carmen prétend être le « diable » : « Tu as rencontré le diable, oui, le diable »<sup>749</sup> dira-t-elle à Don José. Le personnage de Carmen connaît son pouvoir de séduction et l'exploite pour son bénéfice, malgré les conséquences cruelles qu'elle est susceptible de causer, parmi lesquelles sa propre mort.

Nous devons reconnaître une puissance de la cruauté de Carmen, présente dans l'ouvrage de Mérimée et qui sera fortement diluée dans la version proposée par Jacques Feyder. Malgré le mythe, et les attentes que le spectateur projette sur ce personnage mythique, l'interprétation de Raquel Meller adoucit considérablement la nature mesquine de Carmen. À ce sujet, nous trouvons de nombreux témoignages qui attestent des désaccords entre Jacques Feyder et Raquel Meller pour la construction du personnage de Carmen<sup>750</sup>. Des entretiens ultérieurs au tournage, ainsi que les mémoires de Jacques Feyder, exposent qu'il s'agissait d'une différence d'interprétation du roman original par rapport au personnage interprété par Meller : Feyder le voyant depuis une cruauté provocatrice, et Meller la considérant une « victime de la fatalité ». Nous sommes, tout simplement, devant un affrontement de regards posés sur un imaginaire : la vision française face à la vision

---

<sup>748</sup> Louis DELLUC, Scénario de *La Fête espagnole* : DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête Espagnole. Nous ne disposons pas de l'image précise de ce moment dans l'intrigue dans la copie actuelle du film conservée dans les collections de la Cinémathèque française.

<sup>749</sup> Prosper MERIMÉE, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000, p. 85.

<sup>750</sup> Voir Georges CHAPEROT, "L'ouvre classique de Jacques Feyder", *Cinéma magazine*, n° 9, septembre 1931.

espagnole. À la fin, c'est Feyder qui cède, car comme nous l'avons vu, il s'agissait de faire un film avec Raquel Meller sur *Carmen* et non *Carmen* avec Raquel Meller, ce qui justifie sa décision.

C'est probablement à cause de ce conflit que le personnage de Meller est psychologiquement complexe et, en effet, moins cruel que nous l'imaginons à la lecture du roman. Dans cette version, à cause de l'interprétation de Meller, nous croyons, plus que dans le roman, à un amour plus sincère de Carmen pour Don José. Elle est simplement une âme libre et libertine, ce qui allume et intensifie la cruauté de Don José, notamment au moment où elle ne cache pas ses rencontres avec le lieutenant ou avec le toréro. Pourtant, le jeu de l'actrice ne renvoie pas à la nature mesquine de la Carmen de Mérimée. Elle ne s'avère pas non plus particulièrement séductrice, simplement confiante en sa beauté naturelle. Deux nuances indispensables pour achever la construction de la femme espagnole installée dans l'imaginaire collectif. Et deux nuances qui seront, pourtant, à la base du jeu de Conchita Montenegro dans *La Femme et le pantin*, trois ans plus tard.

La cruauté féminine trouve son paroxysme dans le personnage de Conchita dans *La Femme et le pantin*<sup>751</sup>. Conchita fait de sa séduction un pouvoir cruel pour les hommes qui la désirent. Nous avons déjà présenté ce personnage féminin marqué par ce caractère indépendant et libre qui « s'appelle Conchita Perez et qui n'a peur de personne ».

La presse de l'époque qualifiera le personnage incarné par Conchita Montenegro de « féline » et de « diabolique ». C'est un nouveau modèle de *femme fatale* prête à manipuler les hommes jusqu'à leur perte. Concha personnifie l'aboutissement du renouvellement du stéréotype de Carmen. Maintenant, la femme ne s'intéresse plus aux hommes, elle n'est pas pressée d'atteindre la passion amoureuse ; elle veut juste jouer, se divertir. Son attitude est d'une indifférence absolument blessante envers tout, sauf envers ses propres envies, notamment face aux hommes qui essaient de la posséder.

---

<sup>751</sup> Nous sentons clairement l'ombre de Carmen qui se dessine sur le personnage de Conchita Montenegro. L'ouvrage de Pierre Louÿs, et ensuite l'adaptation fidèle de Baroncelli, exploitent beaucoup de ressorts dramatiques inspirés par *Carmen* de Mérimée. La bagarre, cette Carmen qui est également cigarière de Séville, et leurs attitudes libertines en étant conscientes de leur pouvoir de séduction ou la jalousie malade déclenchée sur le co-protagoniste en sont quelques exemples.

## b) Des sentiments exacerbés

Face à cette femme cruelle, actualisée par l'air du temps où le film s'inscrit, la violence des hommes qui en sont victimes est fortement soulignée. Dans ce sens, face à Conchita en tant qu'aboutissement de cette figure de la cruauté féminine, la violence animale et irrationnelle des hommes envers les femmes au sein des intrigues amoureuses en Espagne trouve son paroxysme chez Don Mateo dans l'adaptation cinématographique de *La Femme et le pantin*. Ce film est l'exemple flagrant d'un drame psychologique tout au long duquel nous accompagnons Don Matéo dans son voyage aux enfers de l'amour et de la jalousie provoqués par Concha. Elle est diabolique et perverse et, sûre de son pouvoir de séduction et du désir qu'elle éveille chez les hommes, elle joue sur les effets qu'elle peut déclencher. Conchita manipule à l'extrême Don Mateo et l'utilise pour obtenir ses caprices. Mateo, le *pantin* dans l'histoire, est éperdument et animalement amoureux de la perverse Conchita qui éveille ses instincts les plus viscéraux, pour le meilleur et pour le pire. À mesure que le film avance, la violence s'accroît proportionnellement à la cruauté de Conchita et l'évidence de la ridiculisation subie par Don Matéo. D'abord, en gardant ses formes de « galant espagnol », il ne projette pas ces pulsions sur Concha. Il casse un verre de ses mains afin d'étouffer sa rage jalouse. Ensuite il s'en prend à Manolito, l'un des garçons qu'elle utilise pour le rendre jaloux. Petit à petit, Baroncelli montre cette jalousie montante et chaque fois plus animale.



Fig. 113 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : Don Mateo agresse Manolito qu'il croit être l'amant de Concha.

Le crescendo émotionnel de ce drame psychologique est déjà présent dans l'ouvrage de Pierre Louÿs ; c'est l'effet dramatique qui rythme la narration, et ainsi le fera-t-il dans le film. Baroncelli exploite l'irrationalisme primitif de Don Mateo qui perd la tête peu à peu. Il nous montre sa folie montante à travers une attitude toujours plus agressive mise en scène par ces plans de mains violentes, d'abord contre le verre, puis étranglant sauvagement le jeune.

Des mains qui finissent ensanglantées, dans la scène la plus cruelle où Concha embrasse Manolito devant Don Mateo, tenu à distance par une grille infranchissable. En tentant d'ouvrir cette grille, l'animalité du geste est mise en image par le sang qui coule entre ses doigts. Ce clin d'œil



barrésien est la métaphore de ces pulsions primitives chez les hommes espagnols, capables de verser leur propre sang en suivant leurs instincts les plus viscéraux :



Fig. 114 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : Don Mateo se heurte jusqu'à faire couler du sang de ses mains en voyant son aimée embrasser un autre sous ses yeux.

Les pulsions violentes les plus exacerbées finissent par exploser lors de la scène climax du film : celle d'une raclée féroce de Don Mateo contre Conchita. La rage et la haine cumulée tout au long du film culminent en une longue scène de violence très crue. Conscient du jeu que la jeune femme lui a fait subir, il perd ses moyens et ses repères et il la bat de toute sa rage. Don Mateo bat Conchita à plusieurs reprises et avec une expression animale, tordu de haine. Il la prend par les cheveux, la frappe sur la tête. Le cadre se déstabilise, il devient flou et cherche seulement à laisser percevoir les poings de Don Mateo et son expression hors de soi. Nous ne voyons pas l'expression de Conchita, elle est devenue elle-même le « pantin », seulement dans cette scène, où l'homme impose sa force brutale et sa rage animale. Le montage alterne les coups contre Conchita avec des images correspondant à des moments précédents dans le film, qui figurent des scènes où elle l'a défié. Nous comprenons que dans un but psychologique, ces plans cherchent à accroître l'intensité de la scène, perturbante par l'intensité de la violence. De même, Baroncelli utilise des changements soudains dans l'échelle des plans, en passant du plan détail au plan d'ensemble, très abruptement, ce qui appuie la violence visuelle.



Fig. 115 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : La scène climax du film est celle de la rage défilée sur Conchita après avoir fermé la porte à clef.

Finalement, il la jette brutalement à terre. Le paradoxe de la situation est que le revirement dans l'attitude de Don Mateo et la domination de la situation exercée par lui (mise en scène du point de vue de l'énonciation par un cadre en plongée de Conchita face au cadre en contre-plongée de Don Mateo), ainsi que le jaillissement de la violence animale et la rage à outrance, éveillent, enfin, l'amour de Conchita. Nous avons déjà évoqué le sentiment masochiste qui naît chez la jeune femme après cette scène de violence. Pour elle, c'est la preuve d'un amour irrationnel, pur et véritable, et probablement espagnol.

Nous tenons à préciser que la violence de la version filmique de *La Femme et le pantin* est beaucoup plus poussée que dans les versions précédentes de Pierre Louÿs, sous forme romanesque

ou théâtrale. Par exemple, à travers l'image où, après avoir vu Conchita saluer chaleureusement son ami Morenito, Don Mateo casse le verre qu'il a entre les mains, ce qui nous est montré avec un gros plan détail à l'image. Nous ne trouvons cette scène ni dans le roman ni dans la version théâtrale. C'est une contribution de Baroncelli pour rendre plus cinématographiquement dramatique sa violence. Dans le roman et dans la pièce de théâtre, il dira seulement « Tu n'as pas peur que je te tue ? »<sup>752</sup>.

De même, Baroncelli fera couler du sang de ses mains pour montrer la rage et la force avec laquelle il tente d'ouvrir la grille qui le sépare de Conchita quand elle met en scène un baiser cruel avec Morenito. Le sang n'est pas présent dans les versions ni littéraire ni théâtrale<sup>753</sup>.

En consonance avec la tendance généralisée de la projection de l'Espagne dans l'imaginaire artistique et social, la violence devient extrême dans cette séquence comme dans celles de Carmen. Nous sentons une volonté expresse de pousser très loin l'agressivité et la violence de Don Mateo, et de l'explicitier à l'image. Comme il le fait pour la sensualité de la femme, que Baroncelli montre nue, en portant l'érotisation de la séquence à l'extrême visuel, il fera de même avec cette scène de violence.

Est significatif de cet extrémisme le fait que Don Matéo, dans cette version cinématographique de 1929, ne montre pas de regrets après le violent passage à tabac. Pourtant, dans la version littéraire et théâtrale, après l'avoir battu violemment, Don Mateo montre des remords à l'instant même où la femme pleure : « MATEO : Moi ! J'ai battu une femme ! J'ai battu une femme ! »<sup>754</sup>. Baroncelli reste plus subtil quant à ces remords. Nous sentons qu'il a de la peine pour la petite qui pleure à la fin. Mais suite à la réaction de Conchita, qui à cause de la violence découvre son amour pour Don Mateo (s'il la frappe si fort c'est parce qu'il l'aime vraiment), il se montre seulement « satisfait », car enfin son amour est réciproque. À travers tous ces exemples, nous ressentons, de façon générale, une animalité plus poussée dans la version cinématographique de Baroncelli. Cette animalité répond certainement au moment historique où elle s'inscrit : les temps ont changé et la vision du roman également. La femme est plus cruelle et les pulsions qu'elle éveille chez les hommes jaloux beaucoup plus intenses.

---

<sup>752</sup> La version théâtrale, notamment, insiste davantage sur le désespoir du personnage de Don Mateo que sur la violence concrète.

<sup>753</sup> La version théâtrale nous indique seulement qu'après la scène de la grille il réprime « un geste violent ».

<sup>754</sup> Pierre LOUYS et Pierre FRONDAIE, *La femme et le pantin, pièce en quatre actes, illustrée par les photographies du film des Cinéromans-Films de France*, Éditions Jules Tallandier, 1927, (la pièce théâtrale originale de Louys et Frondaie est de 1911), p. 61.

Au-delà de la jalousie, d'autres sentiments peuvent déclencher la violence impulsive latente dans le caractère des Espagnols. L'autre grand sentiment déclencheur de situations limites et de pulsions animalisées et meurtrières est la vengeance. Nous en trouvons moins d'exemples, mais ce sera sans doute la raison de l'agression violente perpétrée par Fermin dans *La Bodega*. Caractérisé par sa bonté pendant tout le film, à la fin, ce personnage change agressivement après avoir appris que sa fille a été violée par Don Luis, le maître de la *Finca* où il travaille : c'est à ce moment que ces pulsions les plus agressives et primitives seront éveillées. Son honneur, et celui de sa fille, gâchés, il tuera Don Luis de ses propres mains, sauvagement et irrationnellement.



Fig. 116 : *La Bodega* (B. Perojo, 1929) : Après le déshonneur vécu par le viol de sa fille, Fermin va voir Don Luis qui éclate de rire au moment où il lui exige de l'épouser. Ce fait déclenche la rage animale de Fermin qui le tue de ses propres mains.

Comme pour Don José et Don Mateo, Fermin est un homme bon qui se voit possédé d'une impulsion irrationnelle ponctuelle qui aura des conséquences irréparables. Le retour à la conscience lui fait réaliser son acte animal.



Fig. 117 : *La Bodega* (B. Perojo, 1929) : Fermin se rend compte de son acte.

Comme nous le voyons à travers les différents exemples, Don Joaquín, comme Fermin, comme Juana, comme Don Matéo, comme Don José regrettent leurs actes : la mort ou le meurtre les renvoie rapidement à leur nature humaine et consciente de l'atrocité commise. Les pulsions violentes provoquées par la haine ou la rage sont très éphémères mais atroces. Quand ils reprennent leurs esprits, le regret se lit immédiatement sur leurs visages.

Dans la longue séquence de violence de *La Bodega*, comme dans les autres que nous avons analysées, nous pouvons voir une volonté d'accroître la violence de la scène par le montage. Les sauts abrupts sur des gros plans, souvent décentrés, bougés ou flous, aident à déstabiliser le spectateur. Les cadrages originaux, en changeant les lignes de la composition ou en fragmentant les visages, aident à transmettre l'irrationalité qui prend le personnage porté par des pulsions se rapprochant du primitivisme. La raison ou la morale n'ont plus de place, alors la composition réglée du cadre ne peut plus être envisagée. L'intensité des sentiments et la violence des scènes stimule ainsi une écriture filmique qui cherche à participer de la violence et de l'irrationalité du récit filmique.

Dans *Le Criminel*, Don Joaquim est également violent, cruel, farouche et vindicatif. Ce film, contrairement aux exemples que nous venons d'exposer, se centre plutôt sur la cruauté et la violence psychologique. Don Joaquim n'a jamais pardonné Isabelle qui l'a abandonné, il y a plus de vingt ans, pour partir avec son vrai amour avec qui elle a eu un enfant. Blessé, heurté et déshonoré, Don Joaquim passera le reste de sa vie à se venger. Il tuera d'abord son rival et s'apprêtera ensuite à mener son fils, Joselito, sur les voies du vice et de la perte, tout cela pour gâcher cruellement la vie d'Isabel. Cette vengeance retorse et maladroite est devenue la seule raison de son existence. Ce ne sera que sur son lit de mort que Joaquim comprendra l'erreur de sa rancune. Une compréhension qui permet la fin heureuse du film, malgré la mort. De fait, dans ce drame espagnol, la mort est nécessaire pour que puisse régner enfin l'amour.

La cinématographie française moderne cherche ainsi des pulsions fortes capables d'engendrer des émotions intenses qui puissent donner lieu à des drames psychologiques extrêmes. L'idée d'une réserve émotionnelle et passionnelle permet l'existence de ces pulsions excessives. Sous le filtre de l'irrationnel, l'amour et la mort sont plus proches que jamais, notamment si le passage intermédiaire est une jalousie violente comme celle qu'éprouvent les Espagnols. Ainsi, en continuant dans l'évolution du drame passionnel espagnol qui a été forgé avec *Carmen*, ces pulsions irrationnelles et exacerbées générées par la jalousie et l'orgueil trouvent, parfois, un unique dénouement climacique possible : la mort.

### 5.3 La mort, *fatum* dramatique de l'imaginaire espagnol

La séquence initiale de *Sol y sombra* (1922) de Musidora nous montre une scène sans aucun dialogue où une vieille gitane tire les cartes pour Juana qui, silencieuse, attend la prédiction de son sort (Fig.27, p. 207). Elles sont placées dans les hauteurs d'un château, habillées en noir, ce qui fait que leurs figures contrastent avec les ocres des pierres et du paysage castillan. Après quelques instants d'attente, le *torero*, Antonio Cañero, apparaît et appelle Juana au loin. Celle-ci, pressée par l'appel de l'amour, laisse la gitane au milieu de son présage. Pourtant, ayant quitté la scène, le spectateur reste avec la gitane qui nous dévoile la fin tragique de la prédiction : « la mort ! ».

Ce prélude de Musidora, au-delà du fait de nous insérer dans le pittoresque du paysage castillan espagnol, met en scène et en image le sort qui attend, dans la plupart des cas, le drame amoureux et passionnel espagnol : la mort.

La mort plane sur tous les récits placés en Espagne. « La mort, la mort, toujours la mort ! » crient les compagnes gitanes de Carmen dans l'adaptation de Bizet. La mort de Carmen aux mains du jaloux Don José qui n'hésite pas à plonger le poignard dans celle qu'il aime à la folie, s'impose comme un jalon décisif et marque la tendance du drame passionnel. Cette mort s'enracine également dans l'imaginaire collectif et détermine la fin de la plupart des drames en Espagne, passionnels ou non. Depuis Mérimée, la mort s'avère le *fatum* dramatique pour tout récit espagnol.

#### 5.3.1 La mort comme climax filmique

Nous avons déjà évoqué la mort qui attend à la fin des grandes tragédies à réminiscences helléniques construites par certains cinéastes comme Marcel L'Herbier. *El Dorado* s'avère un des exemples les plus dramatiques de l'usage du *fatum* dicté par la mort sur le destin des personnages. L'Herbier renouvelle le *fatum* imposé par *Carmen* à travers l'histoire de Sibilla. Loin des jalousies passionnelles et des triangles amoureux farfelus, L'Herbier construit un mélodrame centré uniquement sur cette mère éperdue dans son drame, et dont elle seule saura trouver l'issue.

Marcel L'Herbier, l'un des auteurs les plus marqués par cet attrait pour les modèles antiques (notamment au début de sa carrière), nous offre ici l'un des exemples les plus clairs de ce rapprochement entre l'imaginaire espagnol et la tragédie grecque. Le mélodrame espagnol s'appuie de façon manifeste sur la forme de la tragédie pour façonner ce drame moderne. Tout dans l'histoire est fait pour diriger le personnage vers sa fin inévitable et tragique. Le harcèlement de

Joao, du public dans la salle, du peuple espagnol en fête, le mépris d'Estiria, la conscience de n'avoir rien à offrir ni à faire pour son enfant... La tragédie de Sibilla est un voyage frénétique (comme la nuit espagnole) vers ce suicide, mort atroce et désespérée ; la seule qui pourra libérer son âme de cette cave infecte. C'est dans ce contexte que la mort de Sibilla devient le climax dramatique absolu du film. Mort sacrificielle et exercée contre soi-même. Acte brave et tragique en même temps que brutal.

La mort de Sibilla achevée, son fatal destin devient l'apogée du film. La mise en scène de cette mort, qui étale sa souffrance avec quelques gestes spasmodiques, en se tordant de douleur avant la mort définitive, dilatent cette mort sacrificielle en la rendant apothéosique mais aussi exagérée. L'exagération des gestes et la dilatation du montage magnifient l'intensité dramatique au sein de la narration filmique. Le destin fatal devient ainsi le moteur pour la construction de l'intrigue et transforme en apothéose la fin tragique à laquelle se voit condamnée Sibilla. Cette exagération connecte également avec la pantomime théâtrale hellénique, une esthétique que les prises de vue frontales et statiques renforcent :



Fig. 118 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Quelques images de la mort intense et exagérée qui achève le grand drame de Sibilla.

L'exagération de cette scène nourrit l'imaginaire exacerbé de l'intensité des sentiments en sol espagnol.

La mort en tant que climax filmique est ainsi confirmée comme l'une des fins les plus attrayantes pour les mélodrames espagnols. *La Fête espagnole* s'achève également par la mort affreuse des deux prétendants après leur duel sauvage. *Pour Don Carlos* finit avec la mort de la Capitana Alegria après qu'elle ait réussi sa mission, comme s'il n'y avait pas d'autre fin possible pour cette héroïne espagnole. *Le Criminel* finit également par la mort de Don Joaquim et avec lui, le drame d'Isabel et Joselito. Et bien évidemment, *Carmen* finit avec la mort de la protagoniste.

Dans la plupart de ces exemples, la mort finale, connectant avec l'imaginaire hellénique, prend des teintes sacrificielles. C'est une mort assumée et acceptée, à un moment vital précis. Carmen accepte sa mort en défendant sa dignité. Miguélan et Réal l'affrontent par amour pour leur bien aimée. La Capitana Alegria prend le risque par responsabilité envers l'entreprise carliste. Et bien sûr, Sibilla, le fait par amour pour son fils.

Le drame de Sibilla a des échos mythologiques et des airs de grande tragédie, notamment intensifiée avec le suicide final de la protagoniste<sup>755</sup>. Ce geste tragique que la danseuse réalise pour le bien de son enfant, pousse le drame au climax absolu. Même l'image du cadavre de Sibilla est mise en scène par L'Herbier avec cette volonté sacrificielle : il efface progressivement le fonds de l'image et, à la fin, nous ne voyons que le cadavre de Sibilla, posée sur une sorte de piédestal. Sans perdre un brin de sa beauté, l'image immortalise Sibilla, tout en l'isolant, éclairée sur le fonds noir. La tête sur un tambourin basque (une *pandereta*, afin de ne pas oublier que nous sommes en Espagne), le fonds devient progressivement noir et Sibilla est ainsi soustraite du monde des mortels et enlevée à cette cave infecte et agaçante, cet enfer que la maison de danses est devenue pour elle. La disparition progressive du fond de l'image pourrait ainsi s'interpréter comme une élévation de Sibilla vers l'immortalité, vers l'univers appartenant aux Dieux<sup>756</sup>, là où elle retrouve enfin « la



Fig. 119 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921)

<sup>755</sup> « Ainsi, dans l'histoire de la danseuse Sybilla, qui souffre et se sacrifie pour sauver son enfant, ne reconnaîtrait-on justement que l'exaltation de l'éternelle vérité humaine, douloureuse et magnifique, qui s'enchant et souffre de l'amour », se demande Léon Moussinac (Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983, p. 120)

<sup>756</sup> La mise en scène de ce suicide sacrificiel, et l'interprétation tragique que nous en tirons, supposant le sacrifice comme une ascension divine de notre héroïne, Sibilla, retentit, encore une fois, d'une vision barrésienne mise en scène par L'Herbier. Dans « La volupté dans la dévotion », Barrès parle de la notion religieuse du sacrifice qui l'approche du divin (Maurice BARRES, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Bartillat, Omnia Poche, 2019, p. 136)



fête ». En effet, un intertitre du réalisateur induit cette image poétique : la fête tant le « ciel » à laquelle aspire cette déesse de la danse, mais aussi, la fête étant l'aspiration absolue de la « danseuse espagnole ». Une manière poétique et lyrique, de la part de Marcel L'Herbier, d'accentuer cette tragédie et de faire entrer Sibilla dans le terrain de la mythologie.



Fig. 120 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Ascension visuelle de Sibilla vers le « ciel » de El Dorado.

Nous trouvons un deuxième exemple où le sacrifice n'implique pas la mort propre, mais la perpétration de celle-ci. C'est l'acte auquel se livre Isabel, la mère de Joselito dans *Le Criminel*<sup>757</sup>. Le sacrifice est ainsi l'assomption de cet acte, avec toutes les conséquences qui, dans ce cas-ci, impliquent certainement le garrot.



Fig. 121 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Isabel tue Don Joaquim pour protéger son fils de la prison.

Les films ayant la mort comme climax dramatique final correspondent, en effet, à des structures mettant en scène de grandes tragédies. La narration mène ainsi à cette fin inévitable qui retrouve dans la mort l'achèvement du *fatum* régnant en sol espagnol.

<sup>757</sup> Ce sera principalement chez des mères courage que nous trouvons cette figure. Des mères privées de leurs maris et qui affrontent la maternité toutes seules en assumant le rôle fort de la protection de l'enfant. Celles-ci iront jusqu'à se donner ou risquer la mort afin de protéger leurs fils. N'ayant pas peur de la mort, et assumant leur destin, comme Carmen, elles se sacrifient pour le bien de leurs petits. Précisément dans leur dessein sacrificiel, pour ces femmes espagnoles, bien qu'elles aient été charmantes et sensuelles dans le passé, c'est maintenant la vengeance et le devoir de protéger leurs enfants qui est privilégié.

### 5.3.2 La mort sur l'arène

Le *fatum* de la mort plane sans doute sur tous les récits convoquant la *corrida*. Le drame de ce spectacle est précisément le combat entre le taureau et le savoir-faire (*arte*) du toréro, mais la possibilité de la mort est toujours présente.

Nous devons rappeler que, par l'intérêt que la *corrida* suscitait à l'étranger, la mort du *torero* est un motif largement repris dans les arts du XIXe siècle. *La mort du picador* de Goya (1973), *L'homme mort* de Manet (1864) parmi de nombreuses scènes de prises du toréro par le taureau, confirment ce motif et le figent dans l'imaginaire espagnol, notamment en rapport au genre taurin. De plus, elle permet de mettre en scène les constantes de l'imaginaire espagnol : mort, *corrida* et religion (car la plupart des fois cette mort s'encadre dans la chapelle des arènes).

La mort du *torero* est une fin dramatique très récurrente dans les récits romantiques. Les voyageurs documentent les drames de l'arène avec passion et détail. Il devient ensuite un épisode qu'intègre la production dramatique écrite. Bien que le toréro de *Carmen*, Luca, ait un accident dont nous ignorerons le dénouement<sup>758</sup>, il introduit cette ligne dramatique secondaire au sujet de la *corrida*. Autrement, ce sera *Militona* de Théophile Gautier qui introduit cette ligne dramatique bâtie sur le drame de la mort du *torero*. Dans tous les cas, la mort du *torero* est un thème qui remonte à l'évènement lui-même, car la *corrida* est construite sur cette tension de la limite entre la vie et la mort qui s'affrontent sur l'arène. Les arts dramatiques n'hésiteront pas à exploiter cette tension qui, dans la plupart des cas, culmine avec un accident qui met en danger la vie du héros principal. Après *Militona*, c'est Vicente Blasco Ibañez qui remet cet argument en vogue à l'époque<sup>759</sup>. Dans la tendance cinématographique à thématique taurine, la mort sur l'arène devient une situation-cliché indiscutable.

Parallèlement à l'héritage romantique et au succès d'*Arènes Sanglantes*, le drame de la mort du toréador est renouvelé au cinéma vers 1920 grâce au succès remporté par le toréro Gallito. Célèbre en Espagne et à l'étranger, ce toréro eut un accident mortel sur l'arène en 1920 ; un évènement amplement rapporté par la presse de l'époque. Les Actualités Gaumont y font écho<sup>760</sup>

---

<sup>758</sup> La mort du toréro n'est pas précisée ni dans la version de Mérimée ni dans celle de Bizet. Feyder est le seul à indiquer plus explicitement, la mort du toréro après l'accident.

<sup>759</sup> La mort du toréro est une ligne dramatique que la production espagnole littéraire et théâtrale exploitera également beaucoup pour ses possibilités dramatiques. Nous la voyons facilement au sein du « genre taurin » où *Arènes Sanglantes* et l'œuvre de Blasco Ibañez deviennent un modèle incontestable.

<sup>760</sup> Le journal d'Actualité Gaumont édite une pièce intitulée « Séville. Les funérailles du toréro José Gallito » (disponible dans les Archives de Gaumont Pathé en ligne).

et un film sort, en octobre 1920, intitulé *La mort de Gallito* ou *Gallito, La vie d'un matador*. Sans mention de réalisateur et avec un avant-titre qui indique « Courses de taureaux », il s'agit d'un documentaire sur lequel nous avons trouvé peu de renseignements. Seulement une petite note dans le *Comoedia* du 1<sup>er</sup> octobre 1920 signale « El Gallito (...) est le héros d'un film où toute sa vie de galanterie et de sport est retracée admirablement »<sup>761</sup>. Nous disposons également d'une critique enthousiaste de Louis Delluc qui évoque comment la mort de ce toréro talentueux, démarrait en mai 1920, « une série tragique »<sup>762</sup>. Ce film dont nous retraçons l'exhibition dans plusieurs cinémas entre 1920 et 1922, ainsi que l'étendue médiatique (à travers la presse et les actualités filmées) de la mort du toréador en 1920, ont certainement renouvelé l'imaginaire de la mort du toréro, tout en la plaçant à la une de l'actualité.

La mort du héros principal de la *corrida* se confirme ainsi comme une ligne dramatique attrayante, qui non seulement se maintient complètement dans le stéréotype espagnol perpétué par les arts et que le public aime revisiter sans cesse, mais qui se trouve nourrie de l'actualité du moment, ce qui la rend morbidement séduisante et enracinée dans le présent. Dans les années vingt, nous l'identifions dans *Militona, la tragédia de un torero*, *Sol y sombra* et *Carmen*<sup>763</sup>. Après une belle *corrida*, à la fin, le drame a lieu avec des conséquences fatales. Nous le retrouverons également dans les premiers films parlants comme *Le picador* de Jaquelux en 1932.

La séquence du toréro dans la chapelle ou l'infirmerie de l'arène, recevant la visite du docteur qui donne des nouvelles de l'état du héros (normalement fatales), s'impose ainsi dans les films du « genre taurin ». La vierge est toujours présente, associant le destin du toréro à la volonté divine tout en accompagnant les héros dans leurs derniers instants. Nous trouvons des échos entre les cinéastes pour la mise en scène de la mort du toréro, comme celui qui s'établit entre la scène de la mort de Cañero dans *Sol y sombra* en 1922, et celle de Luca dans *Carmen* de Feyder en 1926.

La reprise de la mise en scène, ainsi que le montage d'images, figent cinématographiquement ce passage, du point de vue dramatique et du point de vue visuel tout en le renouvelant, à travers le langage cinématographique.

---

<sup>761</sup> Le film est projeté au Ciné Max Linder (*Comoedia*, 2 octobre 1920).

<sup>762</sup> Louis DELLUC, « Gallito », *Paris-Midi*, 2 octobre 1920.

<sup>763</sup> Bien que Feyder reste assez fidèle au récit de Mérimée, nous avons l'impression que Luca meurt dans cette version cinématographique de 1926. Dans les dernières informations que nous obtenons par le récit filmique, l'on dit à Carmen qu'il « va mourir » et qu'il demande à la voir. Don José, pourtant, l'enlève soudainement et nous empêche de connaître la fin. Au contraire, dans l'ouvrage de Mérimée l'option de sa guérison reste une possibilité la dernière fois qu'il est l'évoqué (Prosper MERIMÉE, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000, p. 108).



Fig. 122 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922)



Fig. 123 : *Carmen* (J. Feyder, 1926)

Comme tout l’imaginaire espagnol projeté par les cinéastes français en Espagne pendant les années vingt, le drame est aussi traversé par l’idée de l’excès moderne et devient extrême et intense. Cette intensité a été naturellement projetée en Espagne, en la renfermant dans cette réserve passionnelle où les pulsions peuvent jaillir face à des situations limites.

Les réalisateurs français poussent cette intensité du point de vue dramatique, mais aussi visuel. La mort exagérée de Sibilla, les dimensions du couteau du Borgne dans *Carmen* ou le sang qui coule entre les doigts de Don Mateo, preuve de sa jalousie violente, en sont quelques exemples.

En somme, nous avons vu comment l’univers espagnol propose un paysage thématique qui permet aux cinéastes modernes de pousser des intérêts traversant la cinématographie des années vingt. Nous avons vu comment, à travers les notions d’archaïsme, de sensualité et de mélodrame, les cinéastes trouvent une façon de connecter les films à sujet espagnol aux préoccupations sociales, artistiques et cinématographiques du présent où s’intègrent les films. Nous repérons une idée d’excès qui s’installe d’une façon généralisée et qui pousse les approches vers des voies exacerbées, crues et excessives.

Une fois exposés ces liens que les cinéastes trouvent dans l’univers hispanique, afin de faire émerger des thématiques les intéressant dans les années vingt, nous allons voir la stimulation esthétique qu’il provoque.

## **PARTIE III**

# **L'IMAGINAIRE ESPAGNOL, SOURCE D'UNE ESTHETIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE MODERNE**



« Où iront-ils chercher ce rythme, cette humanité, cet élan sans quoi la photogénie n'est vouée qu'à demeurer photographie bâtarde et impuissante ? »<sup>764</sup>

Après avoir examiné d'un point de vue thématique l'émergence de certaines préoccupations cinématographiques et artistiques modernes dans les films français des années vingt à sujet espagnol, nous allons nous y intéresser à présent d'un point de vue esthétique<sup>765</sup>. Au-delà des thèmes et des sujets motivés par l'imaginaire espagnol, l'Espagne offre un paysage, une lumière, une *couleur locale*, mais aussi des rythmes et des sons qui motivent les recherches visuelles des cinéastes de la période.

Comme nous l'avons vu, l'inspiration formelle rencontrée par les cinéastes français des années vingt en Espagne fait pendant au phénomène qui s'est produit au cœur des avant-gardes plastiques des années dix. Inspirée des rythmes espagnols, Sonia Delaunay explore dans ses œuvres dédiées à la musique espagnole des expériences formelles sur la "couleur simultanée". Francis Picabia, Henri Laurens, Olga Goncharova ou Pablo Picasso font mêlent aussi l'imaginaire espagnol, et surtout ses rythmes et motifs, à leurs propositions formelles. De même pour les Ballets Russes dans le domaine de la danse. L'imaginaire espagnol catalyse les recherches artistiques du point de vue formel, devenant ainsi une sorte d'énergie créatrice stimulant et modulant les compositions visuelles et chorégraphiques.

Du point de vue qui est le nôtre, nous identifions chez certains cinéastes de la période étudiée une approche esthétique de l'Espagne la mettant en phase avec les recherches cinématographiques du moment. Cette stimulation pour la mise en place d'une nouvelle esthétique

---

<sup>764</sup> Louis DELLUC, « Les Primitifs », *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p.59.

<sup>765</sup> Nous ne voudrions pas suggérer une séparation du fonds et de la forme. Bien au contraire, notre problématique repose sur l'affirmation que c'est le sujet, l'Espagne elle-même qui induit ces formes plastiques. Pourtant, pour l'analyse, nous avons trouvé pertinente cette double perspective, thématique et esthétique, afin de mieux organiser nos idées. Car d'un côté nous identifions des thèmes que les cinéastes cherchent en Espagne. De l'autre, nous portons notre intérêt sur l'esthétique cinématographique moderne que les cinéastes déploient afin de traiter plastiquement l'Espagne tout en rendant compte des motifs, notions et thèmes qui lui sont associés. Le but est de dégager une atmosphère, une « âme espagnole », dont l'expression cinématographique rend compte à l'écran. Fonds et forme, sujet et style, se retrouvent ainsi pour construire une expression visuelle unique.

cinématographique n'est pas exclusive à l'Espagne, et nous la retrouvons dans d'autres paysages étrangers, notamment, des pays exotiques. Cependant, nous identifions un attrait particulier pour certains éléments que l'Espagne offre, du point de vue visuel et rythmique, qui leur permet de mettre en œuvre des innovations formelles dans leur films lorsqu'ils se déplacent en Espagne. C'est de ce point de vue que nous considérons que l'Espagne devient pour les cinéastes des années vingt une matière plastique et rythmique stimulante pour les nouvelles recherches esthétiques cinématographiques.

Dans ce sens, nous trouvons que l'approche cinématographique de l'imaginaire espagnol, opérée par certains cinéastes des années vingt, est formellement imprégnée par les concepts esthétiques qui inspirent les recherches de la période, comme la photogénie, le rythme, le travail de la lumière ou le tournage sur place. Nous avons déjà signalé, dans l'introduction, comment les textes et les auteurs de la période se réfèrent à l'Espagne sous l'optique de la *photogénie*. L'Espagne est photogénique, ou du moins, elle héberge une puissance photogénique par ses éléments plastiques et rythmiques, mais aussi par son âme, énergique et vigoureuse à laquelle, selon ces auteurs, le cinéma peut rendre justice.

Par son pouvoir d'irradiation sur de nombreuses approches, aussi bien textuelles que cinématographiques, de l'Espagne à cette période, et par la connexion directe avec la modernité cinématographique du moment, un éclairage de la notion de photogénie, rayonnant sur les théories cinématographiques de la période, s'impose. Nous mobiliserons ce terme afin de connecter le travail esthétique identifié en Espagne aux théories cinématographiques en vigueur dans la décennie. Car c'est dans la mesure où elle peut devenir une matière photogénique que l'Espagne se lie aux préoccupations esthétiques modernes. Or, nous prenons compte de la complexité du terme et de son extrême fluidité théorique.

Proposée par Louis Delluc<sup>766</sup> comme un « accord mystérieux de la photo et du génie »<sup>767</sup>, la photogénie est appelée à concrétiser l'essence du cinéma, et à être au nouvel art « ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture ; l'élément spécifique de cet art »<sup>768</sup>. La définition donnée

---

<sup>766</sup> Nous identifions la première utilisation de ce terme de la part de Louis Delluc dans les pages de *Le Film* du 1<sup>er</sup> octobre 1917. Son ouvrage *Photogénie*, de 1920, cristallise et donne visibilité et résonance à cette notion liée d'emblée à la modernité du nouveau cinéma d'après-guerre. Or, le terme naît dans les années 1830, avec la photographie. Pour un parcours à travers l'historicité du terme et de la notion de photogénie, nous conseillons l'article d'Éléonore CHALLINE et Christophe GAUTHIER, « La photogénie, pensée magique ? », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, article mis en ligne en mars 2019.

<sup>767</sup> Louis DELLUC, « Photogénie », (*Photogénie*, Paris, Éditions Brunoff, 1920), texte repris dans *op.cit.*, p. 34.

<sup>768</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 1, Paris, Editions Seghers, 1974, p. 145.



par Delluc (il y consacre son ouvrage *Photogénie* en 1920, et la sollicite à plusieurs reprises<sup>769</sup>) reste pourtant vague, et bien que nous sentions la volonté de fixer l'essence du cinéma dans cette *photogénie*, sa signification se dilue et se diversifie dans de multiples exemples. La photogénie est, chez Delluc, parfois confondue avec une certaine idée de « beauté » et de « visuel » (est photogénique ce qui est beau à l'écran ; est photogénique ce qui est visuel)<sup>770</sup>. Dans le sillage de Delluc, Jean Epstein est celui qui tente de cerner le plus précisément le concept, qu'il finira par concrétiser comme « l'aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique »<sup>771</sup>. Léon Moussinac seconde également cette définition, la considérant comme « cet aspect poétique extrême des choses ou des hommes susceptibles de nous être exclusivement révélé par le cinématographe »<sup>772</sup>. La photogénie est ainsi le « quelque chose », la « vie », l'« âme », que l'image cinématographique dégage d'une réalité donnée et qui définit son esthétique visuelle. Pour notre approche, nous adhérons à cette perspective de Léon Moussinac qui, à notre avis, éclaire l'approche de l'art cinématographique et de l'Espagne mise en œuvre par les cinéastes étudiés.

L'Espagne se confirme rapidement comme un territoire dégageant une âme, une énergie et une atmosphère qui s'accordent aux nouveaux enjeux des cinéastes d'après-guerre. Les cinéastes de la période cherchent à faire évoluer le langage cinématographique par la volonté de créer des atmosphères et des émotions visuelles, de retrouver une « âme » visuelle, en accord avec l'objectif de l'esthétique cinématographique moderne. Surtout, ils cherchent à unifier le drame et l'esthétique qui l'accompagne et à obtenir une expression visuelle unique du sujet abordé. C'est de ce point de vue qu'ils retrouvent en Espagne un terrain fructueux.

Notre hypothèse est que grâce à cette « âme », l'Espagne (et ses éléments photogéniques) stimule la mise en place d'une nouvelle esthétique cinématographique. Or, en même temps, c'est cette nouvelle approche esthétique qui lui permettra de faire évoluer sa représentation à l'écran, de présenter une rupture et une transformation par rapport aux approches précédentes.

Dans cette troisième partie, nous allons ainsi identifier l'imaginaire espagnol devenu une matière cinématographique. Nous allons déceler les particularités plastiques et rythmiques qui

---

<sup>769</sup> Voir ses *Écrits Cinématographiques* édités par Pierre Lherminier et publiés entre 1985 et 1990 par la Cinémathèque Française.

<sup>770</sup> « Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante : c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques » (Louis DELLUC, « Photogénie », *Comoedia illustrée*, 1<sup>er</sup> juillet 1920, texte repris dans *Écrits Cinématographiques I, Le Cinéma et les Cinéastes*, Paris, La Cinémathèque Française, 1985, p. 274).

<sup>771</sup> Jean EPSTEIN, *op.cit.*, p. 137. [C'est l'auteur qui souligne].

<sup>772</sup> Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985 (première édition de 1925), p. 23. [C'est l'auteur qui souligne].

rendent attrayant l'imaginaire et le pays espagnol et qui sont susceptibles de stimuler une esthétique cinématographique moderne.

Les éléments caractérisant cette matière plastique passent, une fois de plus, par les lignes imposées par le stéréotype dominant. Les formes et paysages sollicités par le cinéma tournent toujours autour des mêmes motifs imposés par l'imaginaire figé et par lesquels la représentation de l'Espagne est reconnaissable (et attrayante) pour le public français. Pourtant, l'évolution menée par ces cinéastes modernes, précisément grâce à leurs ambitions esthétiques novatrices, permet une évolution dans la représentation de l'Espagne.

Dans un premier temps nous exposerons la spécificité plastique que l'Espagne offre à ces cinéastes et la façon dont ils s'en servent pour atteindre leurs objectifs de renouvellement esthétique. Pour ce faire, nous identifions un élément d'attraction plastique rattaché à ses particularités « exotiques » et pittoresques. De même, les cinéastes trouvent en Espagne un paysage riche pour leurs mises en scène en sol espagnol. Or, c'est notamment la lumière espagnole qui motive un travail photogénique poussé et très stimulant. Nous identifions également un travail esthétique du paysage et des gens, qui vise l'expression authentique du lieu : l'expression de son âme et de son atmosphère particulière. Le cinéaste qui a identifié et travaillé cette poésie cinématographique de la façon la plus manifeste (et la plus barrésienne) possible, est Marcel L'Herbier. Son approche de la plasticité de l'Espagne pour mettre en place une poétique visuelle accordée à son âme, tout en l'engageant dans les enjeux esthétiques de la période, l'érigent comme un cas paradigmatique au sein de notre problématique, ce qui fait que nous nous attardions sur son œuvre.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'Espagne du point de vue du rythme. Question incontournable pendant les années vingt, également au cœur de la notion de photogénie et des théories cinématographiques modernes, le mouvement et le rythme deviennent l'un des stimulants les plus clairs pour le développement d'une nouvelle esthétique et d'un langage cinématographique. Dans ce sens, les cinéastes français trouvent en Espagne, également, une source de rythme attractive qui soutient leurs recherches formelles. Par la même occasion, ces recherches formelles servent à renouveler certains motifs décisifs de l'imaginaire espagnol qui trouvent dans l'expression cinématographique leur meilleure représentation artistique.

## CHAPITRE 6.

### La plasticité de l'Espagne, matière pour la nouvelle esthétique cinématographique d'après-guerre

« Si j'avais le temps, je vous dirais aussi que l'Espagne, qui n'est rien dans le cinéma mondial, pourrait être tout. On y trouverait la plus pure matière photogénique. Des ciels d'harmonie, des paysages décoratifs, des types nets et émouvants, des cadres supérieurement composés, une intensité et des silences incomparables »

(Louis DELLUC, « La foule devant l'écran », *Photogénie*, 1920)

La matière photogénique que Delluc identifie en Espagne s'enracine, dans un premier temps, dans ses particularités plastiques. Nous avons déjà signalé la volonté des cinéastes d'après-guerre de mettre en image des atmosphères et des ambiances visuelles accompagnant le drame : une atmosphère fondée, tout d'abord, sur un travail plastique du lieu et d'image. Nous allons maintenant nous intéresser au travail plastique développé en Espagne et caractérisant son traitement esthétique à l'écran.

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à la couleur locale qui baigne les films placés en Espagne. La plasticité espagnole se résume, pour la plupart des cinéastes, au paysage et à la lumière ; les deux éléments à travers lesquels est en mise en image la plus-value photogénique.

Nous allons voir comment les éléments plastiques espagnols sont mobilisés afin de construire les récits visuels, tout en renforçant l'intensité du drame. Dans un deuxième temps, nous allons nous pencher sur le traitement de cette image sous le filtre de l'authenticité, qui permet la mise en image d'une essence espagnole accordée avec son caractère propre. Enfin, nous allons nous pencher sur le cas paradigmatique de Marcel L'Herbier et son travail plastique sur l'image et l'« âme » espagnole.

À travers notre exposé, nous mettrons en évidence comment les éléments plastiques que les cinéastes trouvent en Espagne pour le travail de l'image permettent d'élaborer une esthétique en phase avec les nouveaux enjeux esthétiques modernes. Par la même occasion, nous pourrions illustrer l'image de l'Espagne renouvelée par le cinéma et par ses préoccupations modernes.

## 6. 1 La couleur locale de l'Espagne, un stimulant plastique

Une des caractéristiques plastiques décisives pour l'attrance du cinéma français des années vingt envers l'Espagne, c'est la particularité de sa couleur locale. Le Larousse définit la couleur locale comme l'« aspect typique, caractéristique du lieu dont il s'agit ». Synonyme de « pittoresque », dans son acception courante il concerne les « détails typiques d'un lieu, d'une région, d'un pays ». En suivant cette définition, nous entendons la recherche de la couleur locale dans l'analyse présente comme la volonté d'enraciner le récit filmique dans la réalité où s'inscrit la diégèse. Une inscription d'abord physique qui se plonge dans le milieu réel ; ensuite, une inscription qui veut faire de cette couleur locale un élément plastique travaillé dans le but de saisir l'âme ou l'essence du lieu.

Dans ce sens, l'imaginaire espagnol qui a cours en France dans les années vingt est encore figé par des motifs stéréotypés et le regard des cinéastes est modulé par les codes iconographiques et plastiques hérités du romantisme. Pourtant, il est renouvelé par les yeux « modernes » des cinéastes d'après-guerre qui, émerveillés par le mythe hispanique, ne cessent de l'adapter à leur recherche d'une nouvelle esthétique cinématographique en accord avec les préoccupations artistiques du moment. Les cinéastes français comprennent l'importance dramatique du travail plastique, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'évoquer un contexte géographique spécifique : sa représentation à l'écran peut déterminer le succès ou l'échec d'un film. En effet, la saisie plastique de la couleur locale espagnole est probablement l'un des éléments qui font la différence de qualité entre les films d'inspiration hispanique de l'époque. Le succès des films dans la presse est conséquence de la réussite de l'évocation à l'écran de cette couleur locale, et l'« ambiance » plus ou moins réussie est d'emblée louée dans les journaux de la période.

Nous allons dans ce chapitre analyser la couleur locale dégagée par les films du corpus, tout en tâchant d'étudier la façon dont les cinéastes se l'approprient et la travaillent comme matière plastique. Afin d'organiser notre analyse, nous avons distingué quatre éléments ou points d'intérêt qui permettent l'introduction de notions d'ordre plastique : le pittoresque folklorique, la prégnance du passé, le paysage, et la lumière. Bien qu'ils s'imbriquent au sein de la représentation filmique, et qu'ils deviennent plastiquement intéressants les uns grâce aux autres, leur étude indépendante nous aide à relever certaines spécificités et choix artistiques concrets les définissant.

### 6.1.1. Le pittoresque folklorique espagnol

En premier lieu, nous observons une exaltation constante du pittoresque folklorique régional et local, en tant qu'attrait exotique. Nous remarquons une reprise constante des clichés visuels et de l'iconographie figés dans le mythe espagnol, que la tradition artistique a rattachés à l'image du pays. Nous nous référons ici aux éléments qui servent à identifier folkloriquement l'Espagne, d'un point de vue plastique, à travers les costumes des gens et les traditions folkloriques.

L'imaginaire français ne peut évoquer le pays ibérique sans penser à des patios, des fleurs, des orangers, des barrières sur les fenêtres, des jets d'eau, des ânes dans les rues ; mais aussi des mantilles, des éventails ou des chapeaux andalous. Les cinéastes composent des images d'ensemble qui cherchent à illustrer l'ambiance locale et à souligner le caractère « espagnol » du cadre, afin d'enraciner la diégèse dans une réalité territoriale particulière. Dans le corpus analysé, nous ressentons les échos d'une esthétique *costumbrista* héritée du théâtre espagnol du début du siècle et l'image exploitée par les arts espagnols de cette même époque. Il s'agit d'une approche visuelle provincialiste et traditionnelle. *Aux jardins de Murcie*, *Le Criminel* et *La Bodega*<sup>773</sup> en sont les exemples les plus flagrants, éloignés de la modernité et typiquement espagnole.



Fig. 124 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Des scènes *costumbristas* encadrent le récit filmique.

---

<sup>773</sup> Le cas du film de Benito Perojo est esthétiquement particulier, car il a été forgé dans cette esthétique en Espagne, et continué avec les moyens de production français. C'est un *costumbrismo* mis à l'écran au sein d'une production française.



Fig. 125 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930) : Plans d'ambiance qui correspondent à une esthétique *costumbrista* du pittoresque andalou.

Malgré la persistance du *costumbrismo* espagnol le plus traditionnel, et composé selon les codes visuels hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, nous sentons pourtant une volonté moderne de lier le drame au milieu local, dans le sillage des expériences naturalistes proposées par André Antoine au sein du théâtre libre et basculées dans le cinéma au milieu des années dix<sup>774</sup>. Dans ce sens, nous observons une analogie entre la reprise de la couleur folklorique espagnole dans ces films et le réalisme pittoresque identifié par Richard Abel<sup>775</sup>. Il s'agit de la tendance du cinéma « de terroir » qui exploite le tournage sur place à la recherche du pittoresque local pour une mise en ambiance réaliste des films ; une lignée qui caractérise l'esthétique de cinéastes à tendance naturaliste tels que Jacques de Baroncelli, Louis Mercanton et René Hervil<sup>776</sup> ou même Marcel L'Herbier, dans leurs films placés dans des régions de province comme la Bretagne ou la Camargue. Ce sont des films qui retrouvent une esthétique moderne en s'appuyant sur le tournage sur place et sur le pittoresque du lieu. Démarche qui, en Espagne, devient aussi exotique.

Le pittoresque folklorique se rattache également aux traditions espagnoles. Elles deviennent un « passage obligé »<sup>777</sup>, afin d'enraciner l'énonciation dans la couleur locale ; elles apparaissent ainsi dans la totalité des films du corpus. Ces traditions non seulement représentent le folklore local, mais permettent aussi de convoquer la foule, rendue pittoresque à son tour. Les Espagnoles s'habillent pour aller à la *corrida* ou à la fête. Ce sont des moments où le peuple espagnol apparaît à l'image et peint l'ambiance qui doit baigner la diégèse.

<sup>774</sup> À ce sujet voir la thèse de Manon BILLAUT, *André Antoine, metteur en scène de la réalité. Une expérimentation appliquée au cinéma (1915-1928)*, soutenue en décembre 2017 et dirigée par Laurent Véray.

<sup>775</sup> Richard ABEL, *French Cinema: the First Wave, 1915-1929*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1984, p. 94.

<sup>776</sup> Les cinéastes adopteront précisément cette esthétique pour construire *Aux jardins de Murcie* et en faire un « film de terroir » espagnol.

<sup>777</sup> Nous reprenons ce terme à l'analyse de l'imaginaire médiéval proposée par François Amy de la Bretèque (François Amy de la BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, p. 1071).



Fig.126 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Même détournés, les motifs pittoresques de l'Espagne sont toujours convoqués. Dans ce film, nous voyons la corrida, devenue un jeu d'enfants qui, à l'ouverture du film, nous place dans l'ambiance espagnole.



Fig. 127 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924): Les femmes s'habillent à l'espagnole pour aller à la *corrida*.



Fig. 128 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : La fête du village rassemble les gens habillés typiquement.



Dans ces mises en ambiance pittoresques utilisant des tableaux traditionnels et les traditions les plus folkloriques, nous n'identifions pas de recherches d'une esthétique moderne. Bien au contraire, leur usage est de « peindre » manifestement la couleur de l'Espagne.

Jacques Feyder utilise les costumes typiques, les danses dans la rue, la corrida ou les images de fête pour introduire cette couleur caractéristique de l'Espagne. Musidora aussi utilise la corrida afin de figurer les Espagnoles et les Espagnols, habillés avec leurs meilleurs costumes. Et *Le Criminel* profite de la fête du village pour montrer des mantilles, des éventails et des bouclettes dans les cheveux. Même Marcel L'Herbier, dont nous analyserons l'approche plastique filtrée par les tendances artistiques modernes, se nourrit de ce pittoresque afin de moduler plastiquement l'image de l'Espagne.

Les éléments folkloriques et les cadres typiquement espagnols deviennent ainsi incontournables. Ceux impliquant un mouvement frénétique, à savoir les danses et la *corrida*, deviendront ponctuellement stimulants d'une écriture filmique spécifique. Or, dans un premier temps, ils sont plastiquement insérés dans la diégèse afin de produire la couleur locale la plus évidente, celle que le spectateur attend, d'emblée, des films à sujet espagnol.

Malgré l'importance que le pittoresque espagnol prend pour peindre le cadre espagnol, nous constatons, de la part des cinéastes des années vingt, d'autres centres d'intérêt qui leur permettront de souligner la couleur locale espagnole. En effet, malgré la persistance de ce pittoresque folklorique, des mantilles et des châles et des *sombreros* andalous, les cinéastes des années vingt témoignent de la volonté de chercher un approche esthétique espagnole qui dépasse la banalité du pittoresque associée au stéréotype et à ses objets les plus concrets. Nous sentons la volonté de rechercher plastiquement une couleur locale cinématographique en accord avec l'idée de la photogénie développée précédemment ; c'est-à-dire, en permettant de dégager l'âme du lieu et l'essence espagnole à travers le traitement plastique de l'image à l'écran.

Dans ce but, trois éléments sont plastiquement travaillés de façon novatrice dans les années vingt : la prégnance du passé, le paysage espagnol et la lumière espagnole. Notons qu'il s'agit de trois éléments qui nécessitent le déplacement sur place, ce qui est sans doute la grande révolution de l'approche des cinéastes d'après-guerre. C'est à ce moment qu'ils connectent directement avec le lieu et qu'ils confrontent directement les éléments plastiques qui définissent une esthétique plastique novatrice vis-à-vis approches réalisées avant-guerre.

### 6.1.2. L’empreinte du passé

Nous avons déjà évoqué, dans le troisième chapitre, la notion d’archaïsme qui module d’une façon importante l’image de l’Espagne façonnée par les cinéastes français des années vingt. Ce regard, module les récits du point de vue narratif, mais il est accentué par une esthétique particulière qui puise également dans l’archaïsme pour trouver sa couleur essentielle du point de vue plastique. Dans ce sens, la couleur locale dégagée par les films consultés est baignée par ce que nous pourrions appeler la « couleur du passé » fortement exploitée en sol espagnol.

Comme nous le verrons plus tard, le voyage sur place s’impose comme condition afin de saisir la plasticité cinématographique du paysage espagnol. C’est à ce moment que les cinéastes confrontent les éléments qui, du point de vue plastique, leur permettront de « peindre » la couleur de l’Espagne. L’esthétique développée sur place, dévoile une insistance sur cette prégnance du passé, qui doit accompagner la vision archaïsante qui traverse tous les cinéastes consultés.

#### a) L’esthétique des ruines

Du point de vue visuel, cette volonté s’appuie manifestement sur les ruines, créant ainsi ce que nous avons appelé une « esthétique des ruines », qui imprime l’idée de vieillesse sur le paysage et sur la diégèse du film.

Nous avons donné en exemple les plans initiaux de *La Fête espagnole*, grâce auxquels Germaine Dulac, afin de bien imprégner l’énonciation filmique de ces ruines qui parsèment et irradient tout le paysage espagnol, réalise une opération intéressante du point de vue plastique. L’opérateur, pour cette image, qui dure à peine trois secondes, fait la mise au point sur le mur de pierre, de sorte que les deux prêtres qui passent au devant soient légèrement flous<sup>778</sup>. Ce choix attire toute l’attention sur le mur en ruines qui bien qu’il se trouve au fond de l’image, devient plus significatif du fait de sa netteté. L’importance de la surface en ruines sur le cadre s’intègre comme une note de couleur sur le regard du spectateur et irradie toute l’énonciation filmique en l’enracinant dans la couleur de la ruine et en la chargeant du poids du passé qu’elle contient. Comme nous l’avons signalé, la vieillesse contenue dans l’idée de la ruine se lie au poids du passé riche et ancien

---

<sup>778</sup> Nous rappelons que Delluc dans son scénario avait indiqué « vieille basilique » ; une image que Dulac traduit visuellement avec ce plan où nous voyons l’idée de « vieillesse » appliquée au bâtiment et aux deux prêtres symbolisant la religion.

de l'Espagne : une dimension historique et culturelle imprimée aussi à travers ces vestiges du passé présents sur le sol espagnol.

La présence des ruines et la couleur particulière qu'elles impriment à l'image est présente dans la plupart des films du corpus. Marcel L'Herbier l'exploite incontestablement grâce à l'Alhambra de Grenade.



Fig. 129 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921)

C'est aussi le cas à travers les châteaux médiévaux ségoviens dans *Don Juan et Faust* (1922). Jacques Catelain réalise un travail esthétique de la ruine très poussé pour dessiner l'Espagne Ségovienne où le film commence. Comme nous l'avons vu, le campement gitan occupe les ruines d'un ancien bâtiment abandonné (Fig. 25, page 205). Par ce choix, les gitans et les ruines évoquent visuellement le primitivisme et l'archaïsme projeté sur la société espagnole. Catelain utilise un plan très intéressant pour renforcer cette idée, et procède, dans cette séquence initiale, à enfermer littéralement Riquett à l'intérieur de ces ruines. Au bout d'une seconde d'un plan présentant la ruine seule, le personnage apparaît au fond et s'avance à travers une petite porte au centre. Le personnage émerge visuellement de la ruine. Ensuite, un premier plan l'encadre au milieu des pierres anciennes, qui l'entourent et l'imprègnent.



Fig.130 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Le personnage sort littéralement des ruines et s’y intègre.

La ruine tient lieu de cadre : c’est une esthétique qu’il emploie également dans la « vieille Tolède » où les personnages se déplaceront plus tard dans le film.

Musidora fait rayonner les ruines et cette esthétique de la pierre dans ses deux films espagnols placés dans le Sud de la péninsule. De même Jacques Feyder, dans les images tournées à Ronda, cherche cette esthétique des ruines, à travers les pierres de la forteresse qu’arpentent Carmen et Don José.



Fig. 131 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924)



Fig. 132 : *Carmen* (J.Feyder, 1926)

Par l’évocation des ruines, le passé de l’Espagne est mis en images, tout en prenant un rôle déterminant pour sa photogénie. Elle intègre ainsi le passé à la fois latin et sarrasin, pour reprendre Canudo<sup>779</sup>, mais aussi ibérique et gitan, qui caractérise son essence dans l’imaginaire des cinéastes et dans leurs évocations filmiques.

<sup>779</sup> Ricciotto CANUDO, “L’Espagne”, *Paris-Midi*, vendredi 29 juin 1923. Consulter Annexe 10.

Au-delà du sens métaphorique, l'esthétique des ruines recherchée en Espagne sert, à notre avis, à imprimer la couleur locale de l'Espagne dans ce *chronotopos* cinématographique de façon littérale. Car, face à l'impossibilité technique d'imprimer la couleur sur la pellicule, la ruine réussit à transposer la couleur de ces paysages, caractérisés par les teintes ocres et jaunâtres de la pierre et de la terre, mais aussi du soleil intense et brûlant. La ruine perpétue la couleur « africaine » qu'ont projeté sur l'Espagne les témoignages romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien en littérature qu'en peinture. Plastiquement, la « ruine » peint le paysage espagnol en même temps qu'elle le caractérise.

### **b) La tendance à un regard monumental**

Preuve de l'importance qu'il prend pour la définition de l'essence espagnole, le riche passé espagnol est constamment mis en avant du point de vue plastique. Bien que nous parlions de « ruine », nous ne parlons pas forcément de bâtiments détruits, mais plutôt anciens ; parfois, c'est seulement la couleur de la pierre ancienne à laquelle nous nous référons par cette « couleur de la ruine ». C'est la couleur que prennent la plupart des monuments qui se conservent en Espagne, notamment ceux qui attirent et inspirent les cinéastes français des années vingt.

Dans ce sens, en ce qui concerne la représentation visuelle du paysage espagnol, nous remarquons une tendance à la mise en image de bâtiments millénaires et monumentaux ; une tendance héritée de l'approche touristique et romantique dominant le cinéma des premiers temps. De ce fait, nous pourrions identifier une façon de filmer l'Espagne, en cherchant la mise en avant de ce passé millénaire, que nous pourrions nommer « monumentaliste ». Face à certains monuments ou, tout simplement, face aux bâtiments anciens dont l'état de ruine renvoie au passé immémorial de la civilisation espagnole, nous sentons une volonté explicite de mettre en évidence la monumentalité des lieux. Une monumentalité proportionnelle au poids du passé qui domine l'imaginaire espagnol.

Nous repérons une tendance à proposer des cadres visuels qui cherchent le contraste entre les dimensions de ces grands bâtiments historiques et la figure humaine miniaturisée à leurs côtés. Ainsi, quelques plans tournés dans l'Alhambra de Grenade pour *El Dorado* encadrent les personnages dans une perspective en plongée, de sorte qu'ils deviennent visuellement petits dans le « regard » majestueux de l'Alhambra. Certains cadres cherchent à rendre minuscule la figure humaine comme si le regard était absorbé par l'Alhambra, imposant sa perspective historique qui miniaturise le présent et l'existence éphémère des humains sur terre.

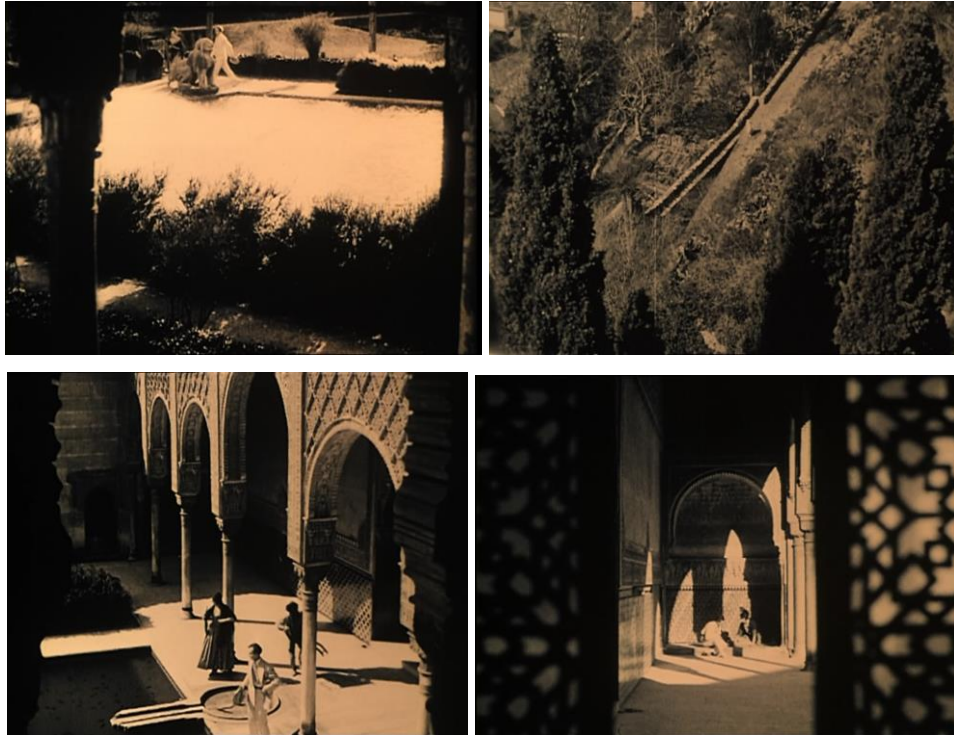


Fig. 133 : *El Dorado* (M. L'Herbier) : Pour les scènes ayant lieu à l'Alhambra, les corps deviennent minuscules dans des cadres composés à cet effet.

À l'instar de petites fourmis les figures se promènent dans des cadres montrant un lieu vaste et rempli de pièces, de passages, de patios et de fontaines. Ils passent sans cesse d'un espace à un autre, ce qui donne à l'Alhambra une présence considérable dans le temps et dans l'espace filmique. Elle s'impose dans le cadrage et devient ainsi la protagoniste de la séquence.

Cette monumentalité, nous l'observons également dans les films de Musidora, qui cherche souvent, dans la composition des plans, cet affrontement entre la figure humaine et la magnificence des bâtiments historiques. Le début de *Sol y sombra*, placé dans un château historique<sup>780</sup>, est plastiquement construit avec cette intention, et nous perdons même quasiment la référence humaine dans ce cadre.

<sup>780</sup> Le film aurait été tourné à Écija et pourtant, malgré plusieurs recherches, nous n'arrivons pas à situer ce château des images du début du film.



Fig. 134 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922)

Ce choix plastique donne une présence visuelle à la pierre et aux monuments au sein de l'énonciation, en même temps qu'elle confère une importance manifeste au paysage dans lequel évoluent les personnages. La cinéaste le reprend de nouveau dans *La Tierra de los toros*.



Fig. 135 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924): La figure de Musidora devient minuscule à Cadix face aux monuments mauresques (un cadrage qui contraste avec les autres, plus centrés sur la mise en valeur des personnages).

Ce type de cadrage vise également à mettre en image la magnificence des lieux historiques, symboles de la splendeur du passé espagnol. Un passé qui pèse indéniablement sur le présent des Espagnols. Pour mettre ce legs du passé en image, Marcel L'Herbier réalise une reprise iconographique dans *El Dorado* qui accuse visuellement l'influence du passé. Comme s'il ne pouvait se dégager du poids du regard romantique projeté sur l'Alhambra, L'Herbier reprend quelques points de vue fixés par le romantisme et perpétués par la suite. Au sein du palais mauresque quelques cadrages employés par L'Herbier font écho à des photographies des mêmes espaces que nous retrouvons dans la presse et les ouvrages illustrés de l'époque ; un choix certainement délibéré, car l'espace permet d'autres angles de prise vue<sup>781</sup>. Il met ainsi en évidence, en termes visuels, le poids du passé sur le présent, qui concerne aussi la formation des images. Il reste attrapé dans certains codes dont il ne veut pas se détacher, tout en manifestant cet héritage qui module les regards.

Cette reprise est manifeste dans le cadre proposé pour l'entrée de Hedwick au Palais de l'Alhambra par la Puerta de la Justicia. Pour le filmer, L'Herbier reprend une iconographie héritée du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'elle ne soit pas le seul accès au palais, c'est elle qui est la plus reprise par les arts. Curieusement, nous trouvons toujours, presque à l'identique, la reprise du même cadre et la même perspective. C'est une vue que nous retrouvons représentée depuis les peintres romantiques, et qui est même filmée pour la version espagnole de *Sangre y Arena* de Blasco Ibáñez et Max André en 1916.

---

<sup>781</sup> Une visite sur place nous a permis de confirmer les possibilités diverses d'emplacement de la caméra étant données les dimensions du lieu.





Fig. 136 : *Inconnu*, daté du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

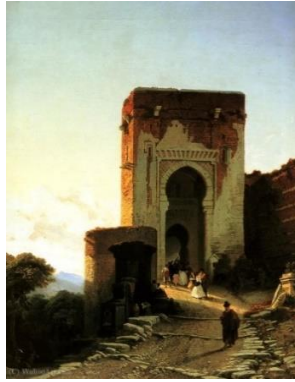


Fig. 137 : *Porte de la Justice*, F.-A. Bossuet, vers 1830.



Fig. 138 : *Gate of justice*, David Roberts, 1833 : Image utilisée fréquemment pour illustrer des *cartes postales*.



Fig. 139 : *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibañez et Max André, 1915) : Cette perspective est également proposée par Max André dans la première version d'*Arènes Sanglantes*.



Fig. 140 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Marcel L'Herbier reprend cette perspective pour filmer La Porte de la Justice de l'Alhambra, qui a été fixée depuis les premières peintures romantiques du palais mauresque. Nous y voyons, également, cette miniaturisation de la figure humaine face au monument.

Cet écho iconographique est flagrant par son exactitude. De surcroît, il s'agit d'une reprise qui charge le plan de L'Herbier d'une iconographie « du passé » tout en rattachant l'énonciation à la tradition et au regard romantique qui la définit.

### c) Les traces d'un passé sarrasin

Le dernier aspect indispensable pour conférer plastiquement la *couleur du passé* à l'énonciation cinématographique, ce sont les motifs ou les formes arabisants. Notamment dès que les récits se situent dans le Sud de l'Espagne, le fantasme du passé Maure plane sur les évocations visuelles ; un aspect présent dans tous les films analysés.

De façon plus ou moins évidente à l'image, l'énonciation filmique intègre toujours des motifs arabes qui imprègnent l'image du passé maure inséparable de l'essence espagnole. Nous trouvons ces traces mauresques dans la décoration de la maison de dances de *La Fête espagnole* et, bien évidemment, dans l'Alhambra d'*El Dorado*. L'Alhambra joue un rôle dominant dans l'empreinte de ce passé hispano-musulman. C'est le monument qui a engendré le plus de productions écrites et visuelles : elle résume l'exubérance espagnole associée à son passé Maure.



Fig. 141 : *La Fête espagnole* (G. Dulac, 1919) : la maison de dances est décorée d'un motif mauresque.



Fig. 142 : *El Dorado* (L'Herbier, 1921) : la recherche des voûtes mauresques et les mosaïques sur les murs est constante.

Musidora montre beaucoup de monuments arabes avec des voûtes maures caractéristiques ; forme qu'elle utilise également pour encadrer l'image de Cordoue dans l'ouverture de *La Tierra de los toros* afin d'en montrer l'origine Maure.

Dans le geste d'intégrer, à tout prix, des motifs arabisants, nous identifions une sorte de subsistance de l'exotisme visuel associé à l'Espagne. Tandis que l'imaginaire espagnol en France se détache toujours

plus du regard exotique arabisant pour devenir plus authentique et rattaché au folklore andalou, les cinéastes français de la période, nostalgiques du regard romantique qui a bercé leur fascination pour



Fig. 143 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924) : Vue des arènes de Cordoue.

l'Espagne, persistent à mettre en avant les traces arabes des lieux. Par ces formes plastiques, parfois évoquées de façon très rapide, marginale, et qui deviennent purement décoratives, presque imperceptibles dans la globalité de l'énonciation, les cinéastes font subsister le passé mauresque dans l'esthétique espagnole.

### 6.1.3. Le paysage espagnol, espace pour la cinéplastique<sup>782</sup> moderne

Depuis les regards romantiques, le paysage espagnol bénéficie d'une identité fantasmatique, romancée et filtrée par la subjectivité des artistes qui l'approchent. Après les récits des voyageurs qui le transigent, le paysage est progressivement placé à un deuxième plan d'intérêt et se dilue progressivement au fond du tableau. Le paysage est le seul élément que les parisiens devaient accepter sous forme de représentations car il ne pouvait être déplacé à Paris ; il devient ainsi l'aspect le plus imagé du mythe et qui, avant l'irruption de la photographie et du cinéma, restait soumis à la subjectivité de l'artiste qui le regardait. De plus, la modernité picturale des années dix s'intéresse davantage aux figures et au geste, à la décomposition des formes, des couleurs et du mouvement. La figure est privilégiée sur un fonds abstrait ou, tout simplement, dépourvue de fond<sup>783</sup>. L'important est le motif en tant que symbole pittoresque du stéréotype. Le fond, le paysage, est oublié, et il reste, alors, ancré au regard de ceux qui l'ont le plus poétisé, à savoir, les regards romantiques et post-romantiques<sup>784</sup>.

Le cinéma s'avère être le dispositif qui peut enfin donner au paysage une place importante au sein de la représentation visuelle. Or, intégré à la fiction cinématographique, il acquiert également une fonction dramatique et plastique très particulière qui détermine son image à l'écran. Les enjeux cinématographiques que les cinéastes y projettent, mais aussi la réalité d'un pays qui change, déterminent à la fois son traitement plastique et sa représentation visuelle à l'écran.

---

<sup>782</sup> Nous empruntons ce terme à Élie Faure pour nous référer à l'esthétique cinématographique (Elie FAURE, *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 25).

<sup>783</sup> Voir les exemples des avant-gardes artistiques regardant l'imaginaire espagnol mis en Annexe 5.

<sup>784</sup> Bien que nous ayons souligné l'apparition des essais anthropologiques apparus pendant les années dix et qui offrent un contraste vis-à-vis du regard romantique, tout en réalisant des descriptions géographiques poussées, nous mettons en doute l'influence de ces regards sur l'imaginaire collectif du fait du manque d'informations rencontrées au sujet de leur diffusion commerciale.

### a) Le paysage dramatisé : une nouvelle présence visuelle pour le paysage espagnol dans les films des années vingt.

Les premiers opérateurs arrivés en Espagne étaient encore déterminés par le stéréotype dominant. Ils cherchent la *corrida*, les danses ou la Semaine Sainte. Bien que le paysage espagnol puisse se filtrer en passant (comme dans les vues réalisées par Alice Guy à Grenade en 1905, ou dans certaines vues de Montserrat ou d'activités rurales dans le Sud espagnol) il n'est jamais l'objet principal de l'image. Les premières « cartes postales filmées » sont modulées par le mythe et favorisent les motifs espagnols et pittoresques qui, d'ailleurs, sont ceux qui ont motivé le voyage sur place. Comme nous l'avons vu, il faudra attendre le voyage de Louis Feuillade pour mettre en évidence les possibilités plastiques du paysage au sein de l'esthétique cinématographique moderne.

Bien que Feuillade l'eût annoncé avec son incursion en sol espagnol en 1914, c'est aux cinéastes des années vingt d'en exploiter les possibilités plastiques à l'écran. La « Génération de 1919 » redécouvre le paysage à l'écran. Delluc s'enthousiasmait avec les paysages et la lumière de *Ramuntcho* (Baroncelli, 1918) ou de *Pour Don Carlos* (Musidora, 1921). Au-delà de leurs atouts purement plastiques, le paysage, la nature, s'offrent aux cinéastes impressionnistes comme l'un des éléments décisifs du drame ; le paysage trouve ainsi une place renouvelée au cœur de la nouvelle esthétique cinématographique des années vingt.

La nature ambiante est un personnage important comme le fatum. Grace au médium cinématographique, les Américains ont donné à la nature un rôle véritable et supérieur. La nature joue un rôle, c'est-à-dire, une place importante "dans la machinerie destinée à notre émotion"<sup>785</sup> .

Le paysage se révèle alors comme un élément plastique capable de participer au drame cinématographique ; c'est ce que Ricciotto Canudo appelle « nature-personnage »<sup>786</sup>, une idée qui met en évidence le nouveau rôle que le paysage prend dans l'esthétique cinématographique et la façon dont il est travaillé plastiquement. Dans le sillage de cette découverte, la génération d'après-guerre donne une place privilégiée au paysage<sup>787</sup> au sein de l'esthétique cinématographique.

---

<sup>785</sup> Ricciotto CANUDO, « Le septième art et son esthétique [l'autre personnage (c)] », non daté, », repris dans *L'Usine aux images, op. cit.*, p. 103.

<sup>786</sup> Voir Ricciotto CANUDO, « L'esthétique de [D.W.] Griffith. Way Down East. Le "documentaire" et le "pittoresque" à l'écran », *Les Nouvelles Littéraires*, I, 2, 28 octobre 1922, repris dans *L'Usine aux images, op.cit.*, p. 148 ; Ricciotto CANUDO, « Le septième art et son esthétique [l'autre personnage (c)] », non-daté, repris dans *L'Usine aux images, op. cit.*, p. 104.

<sup>787</sup> « Ils cultivèrent de la sorte un sens "paysagiste" assez commun à l'esprit français, qui fit entrer l'air et la lumière dans leurs films, la vérité et l'authenticité du cadre suppléant bien souvent la banalité de l'intrigue ». Jean MITRY, *Histoire du cinéma, Art et Industrie, vol. 2 1915-1925*, Paris, Éditions Universitaires, 1987, p. 443.

Il fait partie de sa « matière vivante »<sup>788</sup>, au même titre que les acteurs et que le metteur en scène. Cette dimension dramatique, lui accorde une nouvelle dimension visuelle. Il contribue à imprimer une couleur spécifique au cadre de l'intrigue, en même temps qu'il participe au drame des personnages tout en se fondant avec leurs inquiétudes psychologiques.

Nous avons déjà souligné l'hostilité du « paysage » de Grenade en fête qui accentue le drame de Sibilla lorsqu'elle traverse la ville. Nous repérons également cette volonté dramatique du paysage dans *La Galerie des monstres* et les images de la Castille enneigée et gelée qui prépare les protagonistes à la réalité affreuse et dure qu'ils vivront par la suite. « Ibéria-Sibéria »<sup>789</sup> annonce *Cinéa- Ciné pour tous* pour annoncer la nouvelle vision offerte par le film : il neige sur les rêves de soleil. Maurice Barrès avait signalé la froideur du vent d'hiver castillan, mais il ne précisait pas la neige. Catelain congèle ce paysage à l'extrême. Le paysage espagnol est ainsi violemment givré pour accompagner la violence que le film projette sur les deux innocents protagonistes.



Fig. 144 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924)

Pour illustrer la nouvelle place accordée au paysage dans l'énonciation cinématographique des années vingt, et en montrant comment elle cherche à s'imposer dans le nouveau regard cinématographique projeté sur l'Espagne, Jacques Feyder propose un exemple intéressant. Lorsque Carmen et Don José se promènent en ville, il nous offre une vue panoramique de quarante-quatre secondes balayant lentement le paysage des extérieurs de Ronda à Malaga, en montrant, au loin, le vaste et désertique horizon andalou. Il s'agit du plan subjectif d'un regard que Carmen et Don José, assis sur la muraille de la ville, lancent métaphoriquement vers leur avenir. À ce moment, Feyder propose ce plan qui en prenant presque une minute de l'énonciation, fait une pause narrative pour donner toute l'importance dramatique au paysage. Le temps filmique consacré à ce paysage, et le fait qu'il corresponde au regard subjectif des personnages, l'investissent, tout de suite, d'une dimension dramatique et métaphorique. À leurs attentes d'avenir, le paysage espagnol rétorque

---

<sup>788</sup> Expression utilisée par Marcel GROMAIRE, « Idées d'un peintre sur le cinéma (1919) » repris par Daniel BANDA et Jose MOURE [Textes choisis par], *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2008, p. 363.

<sup>789</sup> *Cinéa-Ciné pour tous*, n°11, 15 avril 1924.

cette vallée aride, déserte et brûlée par le soleil, en produisant une claire incertitude et, pourtant, en ouvrant toutes les options possibles : dans tous les cas, un avenir à écrire ensemble. À travers le travail plastique du paysage à l'image, celui-ci s'érige enfin comme une entité filmique dialoguant directement avec les personnages. Il participe ainsi à l'écriture visuelle du drame.



Fig. 145 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Carmen et Don José envisagent leur avenir et une vue panoramique de la vallée andalouse leur est offert en retour. Ce plan fait vivre le paysage à l'écran.

En outre, du point de vue plastique il retrouve, enfin, une place privilégiée à l'image en quittant le fond de la carte postale où il avait été relégué. Il se fait visible dans sa version « réelle » à travers le regard cinématographique.

Benito Perojo intègre également le paysage au développement dramatique d'une séquence de façon abrupte et directe. C'est lorsque Fermin assure à Don Luis que l'amour qu'il sent pour sa fille est plus grand que toute la valeur de ses vignes. À ce moment une vue panoramique est posée sur les vignes. Avec cet exemple, la capacité de la vue panoramique à intégrer le paysage dans la diégèse est confirmé. Quelques secondes d'arrêt narratif qui donnent voix visuellement au paysage et le chargent dramatiquement. À cette occasion, lorsque nous connaissons la fin du film (Don Luis

viole Maria Luz et Fermin le tue en représailles) cette « valeur » de la fille équivalente au paysage est métaphoriquement encore plus puissante.



Fig. 146 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930) : Vue panoramique du paysage andalou insérée dans le développement dramatique de la séquence.

Baroncelli opère également cette introduction du paysage espagnol dans la diégèse en lui donnant quelques secondes de protagonisme dans l'énonciation. Dans les premiers plans de *La Femme et le pantin*, un paysage enneigé nous est présenté. Ces images d'ouverture, filmées depuis un train en mouvement, semblent vouloir exploiter la « danse du paysage »<sup>790</sup> photogénique prônée par Jean Epstein. Elles donnent une présence visuelle indispensable au paysage qui s'érige comme une partie plastique fondamentale pour la nouvelle photogénie cinématographique des cinéastes d'après-guerre.



Fig. 147 : *La Femme et le pantin* (J. de Baroncelli, 1929) : Un plan de quelques secondes sur le paysage est inséré au début du film de Baroncelli afin de donner une place visuelle et dramatique au paysage enneigé.

Nous ne voudrions pas suggérer que cette dramatisation du paysage est exclusive à l'Espagne. Les cinéastes mettent en place des recherches que nous pouvons identifier ailleurs. Or, nous identifions que, par la richesse de paysages et par la puissance visuelle qu'ils y retrouvent, les cinéastes tâchent de l'intégrer dans la narration filmique. Ce qui est décisif dans cette démarche, c'est qu'elle renouvelle la représentation de l'Espagne et permet enfin de donner une place au paysage dans la conception de son imaginaire français.

<sup>790</sup> Jean EPSTEIN, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, p. 97.

## b) Le paysage espagnol au filtre du regard cinématographique des années vingt

Nous avons déjà signalé les différentes « Espagnes » qui se dessinent plastiquement dans la production cinématographique des années vingt. En ayant choisi d'écartier les films situés dans le Pays Basque<sup>791</sup>, nous distinguons deux régions principales au sein du corpus d'analyse : l'Andalousie et la Castille. Cette scission était déjà présente au regard des premiers romantiques, et ce sont les deux régions qui définissent l'âme contrastée de l'Espagne selon Barrès<sup>792</sup>, dont le fantasme se prolonge également sur la conception plastique cinématographique du pays ibérique des années vingt. Or, les enjeux esthétiques cinématographiques et la réalité elle-même changent.

Le voyage sur place s'imposant comme condition nécessaire afin de travailler le paysage comme élément plastique, les cinéastes sont confrontés à une réalité changeante pendant les années vingt. La confrontation avec le mythe projeté est alors plus accusée.

### • Le détour moderne du mythe

Dans le sillage de l'imaginaire figé dans la société française, une tendance évidente à se tourner vers la région Andalousie est rapidement manifestée. En suivant le « rêve de l'Espagne » le plus populaire, l'Andalousie attire d'emblée les cinéastes français. *El Dorado* est tourné à Grenade et Séville, *Sol y sombra* à Écija, *La Tierra de los toros* à Cordoue, *Carmen* entre Malaga, Ronda, et Séville, *Le Criminel*, dans un village non identifié mais avec un intertitre d'ouverture qui nous situe dans « les beaux dimanches andalous », *La Femme et le pantin* à Séville et Cadix et *La Bodega* à Séville. Ceci confirme que la région du Sud de l'Espagne est la plus attirante pour la fiction française des années vingt.

---

<sup>791</sup> Nous avons déjà indiqué précédemment l'importance du Pays Basque dans la géographie cinématographique de l'Espagne. Pourtant, par ses caractéristiques plastiques particulières, toujours approchées comme celles d'un territoire partagé avec la France, nous la détachons de cette vision généralisée absorbée par le stéréotype qui imprègne l'imaginaire de l'Espagne.

<sup>792</sup> « Ce quelque chose de si rude et de si doux, cette impression de fruit sauvage, c'est bien cela, l'Espagne, dans ses paysages, dans sa peinture, dans sa littérature, dans sa musique. Et ce contraste est fait d'un mélange de Castille et d'Andalousie. Il ne faudrait d'ailleurs jamais dire l'Espagne, mais les Espagnes. À chaque pas le voyageur trouve là-bas de l'inattendu, du nouveau, qui détonne violemment avec les paysages et les œuvres d'art qu'il a rencontrés la veille. Mais tous ces heurts, toutes ces oppositions peuvent en gros, se résumer dans ces deux types historiques et géographiques : le Castillan et l'Andalou » (Maurice BARRES, « Le génie contrasté de l'Espagne » dans *Je vous écris d'Andalousie*, Paris, Nicolas Chaudun, 2014, p. 70).



Dans un premier temps, l'ombre du mythe absorbe l'approche des lieux<sup>793</sup>. Ce sont des villes populaires dans l'imaginaire collectif et qui contiennent les monuments les plus emblématiques pour le regard étranger : Séville et sa Giralda, Grenade et son Alhambra, Cordoue et sa Mosquée, sont célébrées par la presse dès qu'elles trouvent une place dans les œuvres cinématographiques. En effet, les films qui s'y déroulent ne manqueront pas l'opportunité de les filmer, comme nous le voyons au début de *Violettes impériales* (1923) où Henry Roussel introduit un plan sur La Giralda, ou bien Baroncelli quelques années plus tard, qui montre également le monument sévillan à deux occasions pour bien identifier la ville dans la diégèse de son film *La Femme et le pantin* (1929).

Or, dans les années vingt, ces villes espagnoles immortalisées par le regard romantique se trouvent déjà confrontées aux avancées industrielles et au développement urbain. Leur approche par le cinéma ne cesse de courir derrière le fantasme du mythe, mais il est obligé de façonner la réalité qu'il trouve sur place. Alice Guy et les premiers opérateurs l'avaient déjà annoncé dans leurs premières incursions cinématographiques en Espagne. Un contraste avec la modernité encore plus accusé dans les années vingt, notamment saisi par l'ancrage à la réalité locale exigée par les nouveaux enjeux esthétiques de la décennie.

Bien que Marcel L'Herbier, pendant le tournage d'*El Dorado*, s'efforce de retrouver une image très précise, dominé par l'archaïsme qu'il projette en sol espagnol et qu'il retrouve dans le quartier gitan de l'Albaicin de Grenade, cette image est abruptement confrontée lorsque l'équipe se rend à Séville pour tourner la procession de la Semaine Sainte. La procession dans la ville tournée lors d'une vraie procession de la Semaine Sainte sévillane nous confronte à des images d'une ville urbaine moderne sans éléments folkloriques ni costumes régionaux. Il en va de même pour l'image qui se dégage de *La Femme et le pantin*, tourné en 1928. Les vues de Cadix sont des images d'une ville portuaire moderne avec des bâtiments qui ne correspondent pas à un pays ancré à un stade préindustriel.

---

<sup>793</sup> Dans le cas des adaptations de romans romantiques ou post-romantiques, comme *Carmen* et *La Femme et le pantin*, les villes ne sont pas un choix modulé mais imposé par le regard d'origine. Pour cette raison, nous porterons une attention plus spéciale aux films de création originale où il s'agit d'un regard « construit » d'après l'ombre de ces récits précurseurs.



Fig. 148 : *La Femme et le pantin* (J. de Baroncelli, 1929) : Vues de Cadix, ville moderne.

*La Bodega* nous propose également quelques images de Séville aux portes des années trente, une ville moderne et prise par le mouvement des voitures, les éclairages électriques et les fêtes des Casinos.



Fig. 149 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930) : Pour montrer la rentrée en « modernité » de la ville, la nuit éclaire les bâtiments avec un système électrique. La Giralda en premier lieu.

Face à l'évidence de cette modernité qui prend progressivement les villes en Espagne, même celles immortalisés par le mythe, la volonté de détourner le regard de la part des cinéastes de années vingt est évidente.

D'un côté, nous percevons l'intention des cinéastes de rester sur l'image rurale porteuse du caractère archaïque espagnol qu'ils souhaitent projeter. Nous avons souligné cet aspect qui renforce également la projection archaïsante réalisée sur le pays ; une vision qui est accusée par le travail plastique du paysage à l'image. De ce fait, les images nous transportent dans des villages plus petits (*Le Criminel*, *Sol y Sombra*) ou cherchent une excuse narrative pour quitter la ville et pénétrer dans la campagne andalouse (*La Tierra de los toros*, *La Bodega*). Dans ces cadres ruraux, nous sentons le charme opéré par le pittoresque régional et de caractère espagnol. Notamment par la magie de la rencontre du lieu. À ce moment-là, nous notons une attraction (en partie modulée aussi par le mythe, car c'est un paysage amplement exalté par Théophile Gautier) pour une esthétique qui cherche les paysages rayonnants à la lumière du soleil, sous lequel les petites maisons blanches et les pierres en ruines rehaussent leur présence visuelle. Dans ce paysage, les ânes et les paysans peuplent des rues non pavées avec des bâtiments rustiques et complètent une atmosphère à la fois typique, authentique, mais surtout rattachée à l'idée de territoire arriéré.



Fig. 150 : *El Dorado* (L'Herbier, 1921) : L'Herbier cherche la Grenade plus "rurale" dans l'Albaicin.



Fig. 151 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922)

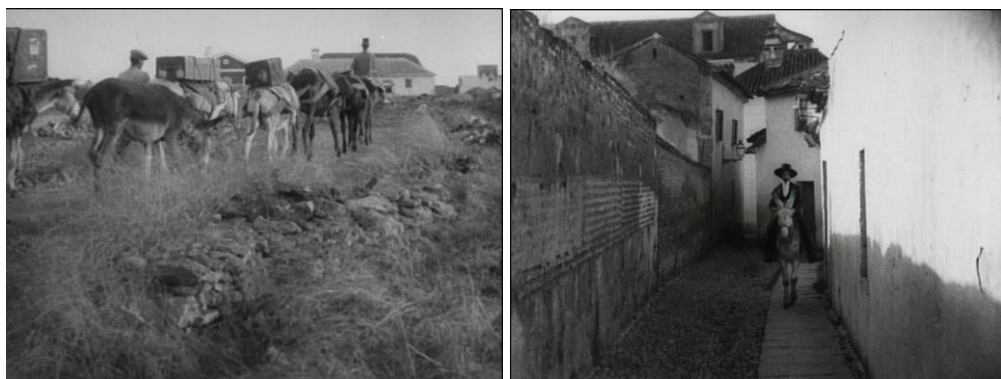


Fig. 152 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924)

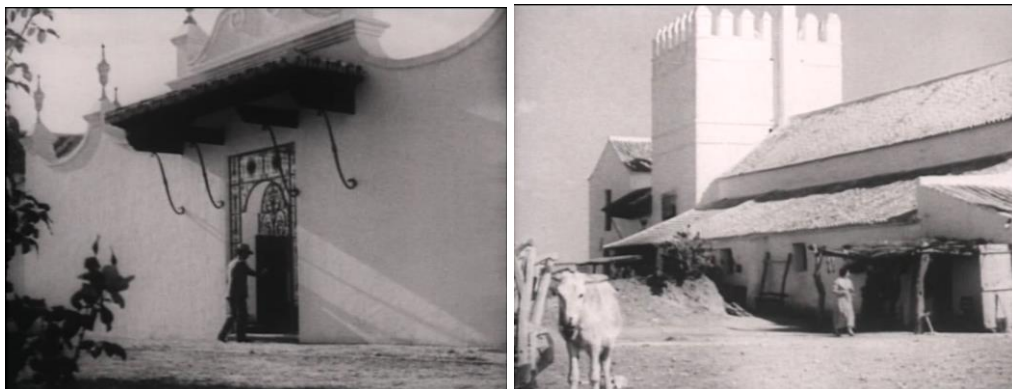


Fig. 153 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930)

Au sein de l'Andalousie rurale, et bien que la région offre une grande diversité de paysages (massifs montagneux et plages, parmi d'autres paysages intermédiaires) les cinéastes insistent pour montrer une image de la région andalouse entourée d'un paysage plutôt désertique, dur, âpre, sec et où le soleil brûle intensément. Pourtant, ce n'est pas une Afrique qui nous est dépeinte, mais une Andalousie vaste et plaine dessinée par les champs cultivés, comme nous l'avons vu dans le cas de *Carmen*.

### • Une Espagne vide et déserte

Les grandes extensions agricoles peuplées de taureaux, d'ânes et de chevaux sont très présentes. Nous remarquons une place importante accordée aux champs d'élevage de taureaux qui montrent un paysage vaste et plat, avec des horizons qui se perdent au loin. Au sein de la campagne andalouse seules des maisons isolées ou des fermes complètent l'imagerie. Tout est composé en vue de projeter une idée de statisme et d'isolement ; un paysage où le temps avance autrement et où les valeurs liées au travail de la terre sont priorisées par rapport aux luxes modernes et urbains. L'Espagne apparaît ainsi comme un vaste territoire solitaire et aride. Une image qui contraste brutalement avec celle que, dans la ville, convoquent les traditions populaires et les foules. Ceci imprime justement l'idée d'un grand territoire avec des noyaux ruraux ou urbains concentrés. Pourtant, le paysage qui les entoure est figuré comme une grande surface vide et désertique.

La volonté de relier l'Espagne à ces paysages vastes et déserts est perceptible dans la plupart des films, qui lui accordent quelques minutes, souvent exclusives. Ce paysage isolé et extensif est une constante esthétique dans les films andalous de Musidora. Le travail plastique du paysage de la cinéaste, lors de son premier film, Pour *Don Carlos* (1920) lui avait déjà valu les louages de Louis Delluc, qui y reconnaissait, grâce « au sens du paysage dans la prise de vues »<sup>794</sup>, la mise en place d'une « très remarquable photogénie »<sup>795</sup>. Un traitement qu'elle poursuit de même dans le vaste désert andalou. *Sol y Sombra* retrouve une scène ayant lieu dans ces espaces presque lunaires, avec des horizons vides se perdant au loin.

---

<sup>794</sup> Louis DELLUC, "Pour Don Carlos", *Paris-Midi*, 22 octobre 1921.

<sup>795</sup> *Ibid.*



Fig. 154 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922)

Un paysage repris et particulièrement mis en avant dans *La Tierra de los toros* qui se déroule essentiellement dans une *finca* andalouse, à Cordoue.



Fig. 155 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924)

Les vastes terrains, désertiques, agrestes et ensoleillés confèrent une esthétique très spéciale au film et participent à cet imaginaire visuel de la géographie andalouse agricole. De surcroît, souvent associé à l'élevage de taureaux, le paysage rejoint la symbologie nationale, en absorbant sa bravoure animale, et s'identifiant par là même au caractère espagnol. Nous retrouverons cette Andalousie vaste et étendue que nous avons vue également dans les images de *Carmen* de Jacques Feyder en 1926 et qui seront confirmées par le regard de Benito Perojo dans *La Bodega*.



Fig. 156 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930)

En parcourant toutes les images, une esthétique partagée relie les films figurant une Andalousie rurale, déserte et âpre. Une image qui absorbe l'imaginaire cinématographique espagnol andalou, depuis Feuillade (Fig. 6 et Fig. 7 – Chapitre 1) jusqu'à Benito Perojo.

Face à cette prédominance de l'Andalousie, nous trouvons une deuxième région qui, d'une façon minoritaire se fait présente grâce aux films *Don Juan et Faust* et *La Galerie des monstres*, les deux films ayant lieu dans la zone Castillane.

Toujours guidé par la vision de Maurice Barrès, Marcel L'Herbier, après *El Dorado*, cherche un contraste direct avec la Grenade maure en voyageant vers la Ségovie la plus Castillane. L'auteur se plonge ainsi dans la deuxième Espagne dessinée par le regard romantique, celle qui face à la voluptuosité festive du Sud s'avère éminemment religieuse et mystique. La charge mystique de la région castillane est mise de relief par une importance accrue des signes religieux qui envahissent le paysage. La scène tournée dans la Ermita de la Piedad, entourée de croix géantes qui dominent l'horizon de façon imposante imprime cette religiosité à l'énonciation grâce au paysage. En effet, L'Herbier exploite ce monument des *Cruces de la piedad* de sorte qu'il imprime cette religiosité au paysage et ensuite à la narration.

C'est une deuxième Espagne qui est illustrée grâce au changement de paysage. Or, ce qui est visuellement intéressant c'est le fait que, du point de vue plastique, le paysage de la *meseta* castillane ne diffère pas tant que cela des vastes terrains andalous torrides que décrivent *La Tierra de los toros* ou les extérieurs de *Le Criminel*. Nous les supposons plus chauds, mais visuellement, l'idée d'un grand paysage vide, avec un horizon perdu dans la distance, est très semblable. En effet, l'Espagne Castillane où L'Herbier déchaîne de longues chevauchées et des courses poursuites frénétiques à cheval apparaît comme un paysage aride, vaste et stérile. Autour de Ségovie, les grandes vallées s'étendent jusqu'aux montagnes peu prononcées au fond.

Les photographies de plateau disponibles dans le fonds L'Herbier de la BNF nous permettent d'illustrer l'esthétique paysagiste dans laquelle baigne le film. Une zone aride et plate, très en dehors des noyaux habités.



Fig. 157 : *Don Juan et Faust* (Marcel L'Herbier, 1924) : Photographies de plateau appartenant au Fonds Marcel L'Herbier conservé à la BnF – 4-COL-198(163).

En ce qui concerne la région castillane, un phénomène curieux se produit dans l'analyse du corpus sélectionné. Car la Ségovie portraiturée par Marcel L'Herbier est reprise presque à l'identique par Jacques Catelain dans la première partie de *La Galerie des monstres*.

Ce fait réduit l'image castillane à la Ségovie et aux alentours<sup>796</sup>. De surcroît, ce qui est étonnant, c'est la reprise exacte de certains cadrages, ce qui participe à une fixation visuelle très concrète. La seule différence est la présence de la neige dans le film de Catelain, dont nous avons déjà souligné que le cinéaste se sert afin de durcir le paysage



Fig. 158 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : La ville de Ségovie sert de cadre au début du film.

<sup>796</sup> Catelain intègre également Tolède. Bien que la ville soit très peu montrée, elle se rattache à l'esthétique castillano-médiévale qui la rattache à l'esthétique de la *meseta* castillane.

hostile envers les personnages. Il réalise également une séquence dans la Ermita de la Caridad, dont les particularités visuelles nous renvoient directement au film de L'Herbier.



Fig. 159 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924) : Scène reprenant ce monument que L'Herbier avait filmé quelques années auparavant. Cet emplacement permet d'imprimer le mysticisme espagnol, à travers les crucifix et l'austérité des alentours. Dans tous les cas, les images continuent de prolonger le paysage espagnol sur cette plaine vide et interminable.

La reprise exacte des points de vue de L'Herbier se reproduit, également, pour des plans à l'intérieur de la ville de Ségovie :



Fig. 160 : *Don Juan et Faust* (M. L'Herbier, 1922) : Photographies de plateau appartenant au fonds Marcel L'Herbier conservé à la BnF – 4-COL-198(163).





Fig. 161 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain, 1924)

Certainement parce que Jacque Catelain joue le personnage principal de *Don Juan et Faust*, et parce que L'Herbier est le directeur artistique (et le producteur) de *La Galerie des monstres*, la décision de tourner à Ségovie, région qu'ils connaissaient déjà, prend du sens. Pourtant, il est moins évident de comprendre le choix manifeste de tourner certaines scènes exactement dans les mêmes lieux et en reprenant exactement les mêmes cadrages. Nous n'avons pas trouvé de références à ces choix de tournages, ce qui nous fait envisager l'hypothèse de la coïncidence. Pourtant, du moins du moment où nous sommes confrontés à ce corpus de films de façon exclusive, ces échos iconographiques entre les deux films (les seuls, de plus, qui présentent cette Espagne castillane) affectent l'image véhiculée et réussissent, même, à en figer quelques codes de représentation.

Notamment à cause des séquences tournées dans l'Ermita de la Caridad, en suivant le sillage mystique de Barrès, la religion prend une place incontestable dans le paysage espagnol. Les églises sont récurrentes, ainsi que les crucifix (nous retrouvons des plans spécifiques d'églises dans *Sol y sombra* et dans *Le Criminel*). Nous sentons la tradition chrétienne imprimée également sur les habits des femmes, souvent habillées en noir, malgré l'intensité de la lumière. Ce mysticisme est latent dans les images cinématographiques.

Dans tous les cas, il y a une volonté manifeste de la part des cinéastes français des années vingt de fixer le paysage espagnol sur un grand terrain plat et vaste qui s'étale de l'Andalousie à la Castille, uniformisant l'image désertique et interminable, se perdant à l'infini. L'aridité de ce paysage renforce l'idée d'une géographie isolée et arrêtée dans le temps qui imprègne tout le territoire. Ceci est accentué plastiquement par tous les cinéastes qui montrent l'horizon toujours lointain, plat et inhabité, qui devient une ligne imperturbable et continue tout au long de la géographie espagnole cinématographique.

### c) Le Far-West espagnol

Un des constats les plus stimulantes de notre analyse est l'évidence que les cinéastes français des années vingt trouvent sur les terrains vastes et plats de la géographie ibérique la possibilité de mettre en place un genre cinématographique qui les fascine et que nous avons avancé dans le chapitre précédent : le western américain. Nous avons pointé l'imaginaire américain que, du point de vue thématique, Louis Delluc projette sur le duel espagnol de *La Fête espagnole* et qui est repris à l'image par Germaine Dulac. De même, Delluc prolonge cette projection de l'imaginaire du western dans son scénario inachevé *Nuits d'Espagne*.

Plus qu'une fixation propre à Delluc, nous repérons une reprise de cet imaginaire américain projeté en sol espagnol chez plusieurs cinéastes, et qui est, à notre avis, stimulée par les possibilités plastiques du paysage. Les grands terrains déserts et inhabités de l'Espagne rencontrent des similitudes visuelles évidentes avec les vastes terres de l'Ouest Californien. En l'utilisant avec des buts esthétiques similaires, il permettra aux cinéastes de mettre en place une écriture cinématographique propre aux grands westerns américains ; celle qu'ils considèrent comme la plus moderne par sa maîtrise du mouvement dans le cadre. De même, le western leur a appris les possibilités dramatiques du paysage-personnage, ce qui les pousse à le travailler de cette façon lorsqu'ils sont en Espagne. De ce point de vue, nous retrouvons un travail plastique du paysage espagnol traversé par des ambitions esthétiques modernes inspirées par les grands films d'aventure et les westerns américains<sup>797</sup>.

L'utilisation de la ligne d'horizon infinie, mais aussi le terrain désert et brûlé par le soleil intense induit une similitude plastique frappante. De plus, les déplacements à cheval, habituels dans ces régions rurales en Espagne, connectent directement avec l'imaginaire des cowboys traversant les vastes terrains déserts popularisés par l'industrie cinématographique américaine.

D'un côté, la connexion avec l'imaginaire cinématographique américain lié au western, est mise en évidence par le traitement plastique du paysage. La couleur, l'intensité du soleil et les grands espaces ouverts et plats où les horizons s'éloignent et où le regard se perd dans l'immensité, se rapprochent plastiquement du désert Californien. De plus, les cactus présents dans certaines régions du sud espagnol établissent définitivement l'analogie avec le désert américain, et ils sont

---

<sup>797</sup> La génération de cinéastes français des années vingt, s'avance ainsi sur la vogue de tournages de *western spaghetti* italiens qui, dans les années soixante, sont tournés en Espagne, dans les zones désertiques d'Almeria, dans le Sud espagnol. Sergio Leone y tourne *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*, 1964) et *Le bon, la brute et le truand* (*The good, the bad and the ugly*, 1966), des référents du genre du western de la période.

mis en avant à l'image comme nous le remarquons dans certains plans d'*El Dorado* (Fig. 184, p. 429) et dans *La Bodega* (Fig. 169, p. 407).

Dans un deuxième temps, au-delà du paysage lui-même, la référence plastique du western est également accentuée à l'image par la mise en scène. Les personnages se déplaçant à cheval sont présentés à l'image comme des cowboys espagnols qui sont ensuite filmés selon les mêmes codes visuels exploités par le western. Cette connexion, comme nous l'avons vu, c'est Delluc qui la lance dès la présentation de Miguelan et Réal dans *La Fête espagnole* se présentant à cheval sur un chemin de terre (Fig. 109, p. 344). Une association que les autres cinéastes perpétuent et qui évolue avec les innovations techniques appliquées à l'enregistrement du mouvement filmique, comme le montrent les scènes de course-poursuite à cheval ouvrant le film de *La Bodega*, en 1930.



Fig. 162 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924)



Fig. 163 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930)

Une fois les personnages caractérisés au sein de ce Far-West espagnol, un des passages que les cinéastes prennent le plus de plaisir à tourner, vue l'étendue qu'ils prennent dans l'énonciation filmique, ce sont les grandes chevauchées et les poursuites à cheval en plein air.

C'est sans doute sur ces scènes que l'imaginaire du western retient le plus fortement. Nous repérons une volonté manifeste de trouver des espaces ouverts permettant des plans larges où les courses à cheval deviennent longues et, s'il le faut, tendues dramatiquement (notamment lors des poursuites). Les figures à cheval apparaissent minuscules dans l'immensité du paysage, où les courses peuvent se montrer dans toute leur splendeur, trouvant dans la steppe espagnole un territoire optimal. Les nuages de poussière provoqués par la course du cheval créent des effets esthétiques stimulants, ainsi que la sensation de vitesse exaltée dans ces paysages interminables.

*Don Juan et Faust* présente une course mémorable dans le désert de la *meseta* castillane qui se rapproche manifestement du western américain, en proposant de grands plans larges avec une grande profondeur de champ qui sont caractéristiques de l'esthétique de Griffith, Ince ou d'un jeune John Ford. Il offre même une course-poursuite à cheval en insérant des plans tournés à dos de cheval, innovant ainsi la production de plans en mouvement et accentuant la tension de l'action. Feyder insère aussi des chevauchées et des persécutions tendues dans la steppe malaguène, notamment à la fin, quand Don José est devenu un brigadier furtif qui doit échapper à la police. Ces poursuites à ciel ouvert font écho aux grands films d'aventures américains placés dans le désert interminable. La *meseta* castillane devient le Colorado/Far-West espagnol. Ils tentent d'exprimer l'essence du grand cinéma en mouvement, en montrant des figures qui traversent le cadre à toute vitesse, et créant une accroche visuelle et dramatique pour le spectateur.

Musidora tente également, de filtrer le cinéma d'action et d'aventures à travers la référence des courses poursuites à cheval américaines ; même si c'est d'une façon un peu plus intuitive du point de vue du langage visuel. Dans *La Tierra de los toros* les terres de Cadix deviennent un Ouest à l'espagnole, où Antonio Cañero et Musidora elle-même se pourchassent dans l'immensité du désert, franchissant des obstacles et de longues distances dans un approche esthétique reprenant le modèle américain.



Fig. 164 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924)

Les poursuites en plein air permettent un déroulement visuel stimulant à l'époque et avec lequel les cinéastes jouent et expérimentent afin de profiler le langage cinématographique. Feyder, lui aussi, y place la poursuite finale de Don José dans *Carmen*.



Fig. 165 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : La poursuite finale de Don José s'étale sur les vastes terrains du Sud espagnol.

Le début de *La Bodega* comprenant une course-poursuite à cheval ardue parmi les dunes sévillanes est également composé d'après les codes du western. Le début du film avec Raphaël échappant à la police à travers les grandes dunes de sable du Sud de l'Espagne sont devenues célèbres. Tout comme la scène finale où ce même personnage revient chercher son aimée pour la faire monter d'un bond sur le cheval en mouvement. Les cadrages qui rappellent plastiquement des images de l'Ouest américain, le montage alterné, le nuage de poussière derrière les chevaux, et

quelques coups de feu de temps à autre, nous confrontent manifestement à ce genre américain adapté au sol espagnol afin de proposer un démarrage frénétique.



Fig. 166 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930): Les dunes sévillanes deviennent esthétiquement un désert américain pour une course-poursuite frémissante.

Un dernier choix plastique et de composition visuelle qui connecte manifestement avec l'imaginaire du western est la fin ouverte avec le chevalier/cowboy s'éloignant vers l'horizon. Ces sorties finales, tournées toujours en montrant le chemin que les personnages suivent et leur ouverture vers l'avenir que l'on espère meilleur, ferment les récits filmiques. Nous le retrouvons dans *El Dorado*, *La Galerie des monstres* et *La Bodega*.



Fig. 167 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) :  
Départ pour un avenir meilleur.



Fig. 168 : *La Galerie des monstres* (J. Catelain,  
1924) : Escapade finale.



Fig. 169 : *La Bodega* (B. Perojo, 1930): Escapade finale.

Dans certains cas, comme *La Bodega*, le film aura ainsi été, du début à la fin, composé d'après les codes propres au western américain.

À travers tous ces exemples nous constatons à quel point ce travail plastique du paysage inspiré du western est partagé par tous les cinéastes. Ce constant confirme à la fois l'inspiration de ce genre sur la génération de cinéastes des années vingt, dont le goût cinématographique s'est forgé face aux grands westerns américains projetés dans les salles françaises pendant la guerre.

De l'autre, ces exemples mettent en évidence la puissance stimulante du paysage espagnol pour engager de nouvelles voies plastiques et esthétiques modernes que les cinéastes français saisiront afin de faire évoluer leurs propos esthétiques. Le geste de se projeter sur le miroir américain est preuve d'une volonté d'innovation esthétique. Son application sur un territoire que les cinéastes veulent aussi exploiter en tant que territoire archaïque, crée une tension esthétique intéressante, en même temps qu'un nouveau regard qui modernise l'image du pays.

La connexion avec l'imaginaire du Far-West espagnol se fait également par la présence imposante de la lumière sur le paysage. La lumière écrase le désert et lui confère son identité plastique. Dans cette même perspective, la lumière s'impose comme un élément fondamental de l'esthétique cinématographique espagnole : élément plastique indispensable pour la saisie de son essence et le travail de sa photogénie à l'écran.

#### **6.1.4. La lumière espagnole : élément plastique incontournable pour la photogénie moderne de l'Espagne**

##### **a) Des lumières...**

Le peintre Marcel Gromaire dans son texte réfléchissant à l'*image* en tant qu'élément cinématographique essentiel, affirme que la couleur au cinéma, plus encore qu'en peinture, « veut dire lumière »<sup>798</sup>. Plus tard, il complète : « la lumière éclate comme un chant puissant ; elle est tout le film ; elle est tout le drame »<sup>799</sup>.

De la même façon que nous l'avons vu pour le paysage, la lumière s'érige comme un élément essentiel pour l'esthétique cinématographique. Notamment pour la génération de cinéastes d'après-guerre. Elle devient un élément plastique et dramatique avec lequel les cinéastes modulent le drame. Dans ce sens, c'est grâce à l'usage et à la composition de la lumière dans le cadre que les cinéastes mettront en avant la couleur locale et les paysages du milieu dans lequel ils inscrivent leur film. Grâce à la lumière, ils soulignent les textures et impriment l'esthétique qui doit imprégner l'énonciation du film tout en restant en harmonie avec le milieu géographique. La lumière peint

---

<sup>798</sup> Marcel GROMAIRE, « Idées d'un peintre sur le cinéma (1919) » repris par Daniel BANDA et Jose MOURE [Textes choisis par], *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2008, p. 365.

<sup>799</sup> *Ibid.*



l'image cinématographique et module plastiquement l'émotion que le cinéaste veut en tirer tout en la rattachant à la réalité éclairée.

Nous avons déjà évoqué l'émerveillement que suppose, pour la génération de 1919, la découverte de *Forfaiture* de Cecil B. DeMille sorti en France en 1916. Ce film met en évidence la puissance et les possibilités du travail esthétique de la lumière à l'écran : son pouvoir de suggestion et de création d'atmosphères qui accompagnent le drame. Il met en valeur également les ombres qui cachent ce que la lumière (l'énonciation cinématographique elle-même) ne veut pas voir ou montrer. Ce film découvre un jeu esthétique lié à l'usage de la lumière, aux possibilités infinies et stimulantes.

Les premières vues de l'Espagne rapportées par les pionniers se déplaçant sur les lieux révèlent que l'Espagne contient une matière lumineuse puissante pour l'image cinématographique. Comme nous l'avons vu, c'est notamment Louis Feuillade qui, en ouvrant les tournages vers l'extérieur des studios, révèle les possibilités plastiques de la lumière espagnole. Ses films, mais aussi le nouveau statut que prend le paysage et la lumière naturelle dans le cinéma français de l'après Première Guerre mondiale, renouvèlent l'importance plastique de la lumière espagnole pour la construction d'une esthétique cinématographique liée à l'Espagne et accordée aux enjeux cinématographiques modernes.

Léon Moussinac, pour qui le cinéma se résume à la lumière et au mouvement, accorde un pouvoir décisif à la lumière, dans le sens où Delluc approche la photogénie, comme relevant la « beauté neuve », la vie et l'« âme », que le cinéma doit pouvoir révéler de la réalité filmée : « la matière qu'utilise le cinéma est extrême : c'est la vie depuis le mystère du visage humain, jusqu'à la mystique de toutes les choses dans la lumière »<sup>800</sup>.

Dans cette optique, Jacques Feyder également, en évoquant la force de la lumière réaliste (la seule approche possible selon lui) qu'il retrouve en Espagne, se demande : « Est-ce que la lumière ne poétise pas tout ? »<sup>801</sup>

Nous pouvons affirmer que c'est grâce à la lumière espagnole que l'Espagne a pu être considérée *photogénique* par les voix les plus déterminantes de la période : elle offre ce « quelque chose » qui donne une valeur majorée à l'image cinématographique<sup>802</sup>. La lumière espagnole déferle sur les images tournées dans la péninsule. Son intensité est accordée à l'intensité dramatique du

---

<sup>800</sup> Léon Moussinac, « Sur les progrès de la technique », *L'Humanité*, 28 mai, 1926.

<sup>801</sup> Jacques Feyder interviewé par Georges Chaperot dans « Comment j'ai tourné "Carmen" », *Ciné-miroir*, 15 octobre 1926, p. 307.

<sup>802</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 1, Paris, Editions Seghers, 1974, p. 137.

pays, et c'est de ce point de vue qu'elle devient dramatiquement intéressante pour l'esthétique moderne focalisée sur l'imaginaire espagnol. C'est une lumière rayonnante qui éblouit, débordante, comme le pays lui-même. Une lumière brutale et excessive sur certaines surfaces qui participe de la brutalité agreste projetée sur l'imaginaire espagnol. Dans ce sens, la lumière agressive et intense peut participer aux drames exacerbés placés en sol hispanique et devenir un élément dramatique unique. Les possibilités dramatiques de cet élément plastique le lient à la volonté impressionniste d'harmoniser éléments plastiques et dramatiques afin de trouver l'expression visuelle de l'âme espagnole et des drames qui peuplent son imaginaire.

Pour parvenir à l'intensité plastique valable pour accompagner les drames espagnols, les cinéastes comprennent très rapidement la nécessité d'aller filmer à la source et, comme pour l'enregistrement du paysage, le déplacement sur place s'impose. Essentielle pour le travail plastique de l'image espagnole, c'est uniquement en modelant la matière brute originelle que les cinéastes réussiront à fixer la vraie essence visuelle.

Marcel L'Herbier retrouve l'intensité vorace de la lumière espagnole sous le soleil de Grenade. Le film se partageant entre la nuit de la maison de danses et les extérieurs en ville, c'est dans les extérieurs de l'Alhambra que le cinéaste retrouve la lumière la plus puissante. Sur les murs en pierre du monument sarrasin, la lumière explose et devient agressive ; agressivité que L'Herber exploite plastiquement pour peindre son drame espagnol. Lumière éblouissante : au lieu de proposer une issue au drame vécu par Sibilla, elle l'intensifie.

Le travelling proposé par le cinéaste dans *El Dorado*, lorsque Sibilla quitte l'Alhambra, devient presque une mise en scène de cette lumière et de son pouvoir dramatique. La scène est baignée sous la lumière écrasante du midi andalou, qui rend éclatantes les pierres du palais maure et dont l'intensité est accentuée par la figure noire d'un figurant placé dans le cadre. Sibilla vient de découvrir que la fille de son ex-amant riche vit dans le luxe, alors qu'il ne veut pas prendre en charge les soins de leur enfant mourant. Après cette découverte, Marcel L'Herbier nous offre un travelling-arrière tout en suivant Sibilla frontalement. Le cadre plongé à un angle de 45° degrés sur le personnage nous place dans une position improbable, suspendus en l'air, avançant sur les pas du personnage. Cette perspective nous fait adopter le point de vue du soleil lui-même, vis-à-vis de Sibilla, de la lumière. Après la dramatique découverte, la lumière du soleil espagnol, l'énonciation filmique et notre regard se fondent dans le même point de vue, écrasant le personnage, et intensifiant le drame de la protagoniste.



Fig. 170 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Sibilla subit son drame sous l'intense lumière espagnole.

Du point de vue plastique, la lumière intense inonde le cadre et éclaire violemment les surfaces jusqu'à brûler à l'image les détails du visage d'Eve Francis, très blanche de peau. L'Herbier cherche à accentuer par l'image son intensité en la rendant si puissante qu'elle noie les détails de l'image ; elle inonde ainsi férocement l'image et l'énonciation filmique, tout en accompagnant le drame de la scène. Esthétiquement, la force visuelle de cette réalité agressée et dénudée par une lumière crue et nette, propose une plastique très moderne qui inspire sans doute des mouvements naturalistes et réalistes qui verront le jour par la suite comme le néoréalisme italien des années quarante. C'est certainement en raison de cette force lumineuse déployée sur les scènes extérieures tournées en Andalousie que les critiques de la période qualifient le film de « symphonie lumineuse »<sup>803</sup> et de « morceaux de lumière »<sup>804</sup> et qu'ils tiendront à relever la « maîtrise à porter, à grandir, à filtrer, à estomper la lumière ! »<sup>805</sup> de L'Herbier dans *El Dorado*.

Dans cette même perspective, la célèbre scène de Sibilla longeant le mur blanc a été maintes fois reprise comme un exemple de photogénie<sup>806</sup>. La figure de Sibilla, en noir, miniaturisée face à ce grand mur blanc que la lumière rend accablant est encore un exemple de la dramatisation des éléments plastiques d'*El Dorado* par la puissance de la lumière. Dans le récit filmique, le plan est

<sup>803</sup> Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole », *Mon Ciné*, 28 juillet 1927.

<sup>804</sup> *Comoedia*, 28 octobre 1921.

<sup>805</sup> J-L., CROZE, "El Dorado", *Comoedia*, 1er novembre 1921.

<sup>806</sup> Le plan de Sibilla longeant le mur blanc qui souligne plastiquement le drame du personnage protagoniste, est cité dans la plupart des critiques de l'époque (par exemple : Léon MOUSSINAC, *Cinéa*, 6 octobre 1922, p.16 ; Pierre SCIZE "El Dorado", *Bonsoir*, 9 juillet 1921). De même, il est repris dans plusieurs études plus tardives afin d'illustrer la photogénie de L'Herbier et son travail plastique du drame (Richard ABEL, *French Cinema: the First Wave, 1915-1929*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1984, p. 311).

placé dans la nuit, mais L'Herbier le tourne en journée<sup>807</sup> ce qui lui permet de profiter de la lumière pour peindre et composer le cadre<sup>808</sup>. Car, grâce à la lumière, le mur blanc de chaux se charge dramatiquement à l'image. La miniaturisation de la figure humaine au sein de la masse blanche, écrasée par cette immense surface lumineuse accentue intensément le drame du personnage.



Fig. 171 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Sibilla longe le mur blanc qui projette le poids de la lumière sur son drame.



Fig. 172 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : Juana devient l'ombre de Sibilla subissant le même drame accentué par la lumière de l'Andalousie.

Malgré les différences en termes de composition de l'image, nous retrouvons une référence à ce plan d'*El Dorado* et à l'usage dramatique de la lumière andalouse dans le film *Sol y Sombra* de Musidora en 1922. Juana, traumatisée par son accident avec le taureau, longe ce mur blanc qui la dirige vers la mort de son *torero*. La force dramatique de la lumière est également mise en image et prend un rôle filmique décisif pour la construction de l'atmosphère espagnole.

La lumière est un élément esthétique décisif dans les films réalisés par Musidora en Espagne ; notamment dans ceux tournés en Andalousie. Elle cherche constamment à mettre en image la lumière intense qui inonde les cadres et qui alourdit visuellement le drame. Les personnages sont baignés d'une lumière verticale dont l'intensité s'accuse à travers les ombres nettes qu'elle dessine sur les visages et contre les murs. Les personnages sont souvent dérangés par cette intensité et ils sont obligés de se protéger avec des *sombreros* ou des éventails.

<sup>807</sup> La copie disponible actuellement utilise un filtre cyan pour évoquer la nuit.

<sup>808</sup> Marcel L'Herbier tourne, dans *El Dorado*, quelques images nocturnes. La visibilité se réduit considérablement à cause de la sensibilité de la pellicule de l'époque. Pourtant, dans la mesure où il a introduit d'autres images de nuit, le fait de tourner celle-ci le jour s'avère certainement un choix esthétique pour pouvoir profiter de l'effet plastique du grand mur blanc.



Fig. 173 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : La lumière est intense et aveugle les personnages.

Le soleil puissant écrase les personnages dans toutes les scènes : une intensité sévère se lie à l'idée d'archaïsme que nous avons développée précédemment. Une intensité lumineuse qui renforce également le drame du film. L'assassinat de Juana est visuellement puissant sous l'agressive lumière du jour andalou qui achève le personnage étendu au sol (voir Fig. 110, p. 346). De même, ensuite, cette lumière écrase la souffrante meurtrière contre le mur ; elle est ainsi dénoncée et condamnée par l'accablante lumière de l'Andalousie.

La lumière puissante accompagne les mises en scène tournées sur place de tous les films consultés. Une lumière qui se fait souvent brutale et excessive sur certaines surfaces, et qui participe de la brutalité agreste projetée sur l'imaginaire espagnol. Le film *Carmen* est également marqué par la lumière intense du Sud. De même *La Bodega*, où la lumière accuse une esthétique brute et rustique qui s'accorde au paysage sec et austère d'une Espagne désertique et isolée de la modernité.

Le soleil se trouve manifestement mis en scène dans les scènes de *corrida* où tout est lumière et où les ombres sont rares. Feyder exploite également la lumière espagnole dans les grands cadrages andalous qu'il offre sur le paysage désertique de Malaga ou Tarifa. La lumière lui permet de récupérer la couleur romantique originelle de *Carmen* de Mérimée. En effet, malgré la volonté de mettre en image une esthétique cinématographique moderne (comme nous le verrons à travers le montage) et d'ancrer la représentation à certains thématiques en vogue dans les années vingt, Feyder rejoint la couleur africanisée de la vision romantique, grâce au travail poétique de la lumière

espagnole. Selon les témoignages du tournage du film, tirés des journaux et revues de la période, Feyder aurait rencontré un mauvais temps inattendu lors de son tournage à Malaga<sup>809</sup>. Ce contretemps étant beaucoup plus long que prévu, il a perturbé et prolongé le tournage de plus d'un mois. Pourtant, Feyder a réussi à tourner les images escomptées et à figer la lumière que le cinéma devait, enfin, apporter au mythe romantique.

L'Herbier aussi devra modifier son tournage de *Don Juan et Faust* pour des raisons météorologiques<sup>810</sup>. Nous sommes étonnés de retrouver, au sein de ses scénarios, des indications constantes sur la nécessité de montrer le « soleil »<sup>811</sup>, la lumière du soleil devant être un élément plastique irremplaçable (malgré la pression de plus en plus violente de Gaumont depuis Paris<sup>812</sup>).

Baroncelli, comme Delluc, se montre à travers ses écrits théoriques admiratif des possibilités photogéniques de la lumière. La lumière est d'après lui-même le premier élément de sa plastique cinématographique<sup>813</sup>. Le cinéma est lumière ; une idée qu'il confirme en nommant sa propre société de production « Films-Lumina »<sup>814</sup>. L'auteur de *Ramuntcho* en 1918, qui avait « éclairé » les voies de l'impressionnisme à Delluc précisément par l'usage de la lumière en harmonie absolue avec le paysage, exprime manifestement que le cinéma peut saisir l'âme d'une région à travers le travail esthétique de la lumière et du paysage<sup>815</sup>. Malgré le peu d'images tournées en extérieurs dans son film espagnol, *La Femme et le pantin*, nous ressentons la puissance plastique de la lumière espagnole et son utilisation pour la mise en place d'une esthétique visuellement poétique. Les vues de Cadix où le blanc des maisons est mis en avant par la pureté de cette lumière, ou la scène maritime en sont des exemples. Les étincelles que la lumière crée dans la mer deviennent un des effets lumineux les plus poétiques que le cinéaste réussisse à l'image. Il la rend fine et poétique pour accompagner le moment de solitude mélancolique de Don Matéo auquel correspond le regard filmique.

---

<sup>809</sup> *La Presse*, 13 décembre 1925.

<sup>810</sup> Lettre de Gaumont à L'Herbier du 1<sup>er</sup> décembre 1921 - 4-COL-198(2156) : Gaumont. 1921.

<sup>811</sup> 4-COL-198(166) (cote) : Scénario multigraphié avec annotations manuscrites.

<sup>812</sup> Correspondance Gaumont - 4-COL-198(2156) : Gaumont. 1921. Voir également Dimitri VEZUROGLOU, « De Gaumont à Cinégraph (1919-1929) : La trajectoire asymptotique de Marcel L'Herbier, auteur-producteur », dans Laurent VERAY (Sous la dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007, p. 65-78.

<sup>813</sup> Voir Jacques de BARONCELLI, *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (Textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996).

<sup>814</sup> La Société de Production Film-Lumina est fondée le 18 mai 1915 ; comme l'indique Bernard Bastide, « Le papier à en-tête représente un soleil brillant de tous ses feux, et le slogan retenu affirme sans sourciller que "Les Films Lumina sont les seuls lumineux" » (Bernard BASTIDE, dans Jacques de BARONCELLI, *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (Textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Perpignan, Institut Jean vigo, 1996, p. 36).

<sup>815</sup> Jacques de BARONCELLI, « L'Empire du Soleil », *Comoedia*, 6 novembre 1923.



Fig. 174 : *La Femme et le pantin* (J. de Baroncelli, 1929) : La ville de Cadix éclairée et poétisée par la lumière espagnole.

La lumière du soleil devient ainsi un élément essentiel de l'Espagne, par ses spécificités plastiques qui s'accordent avec l'essence artistique propre au cinéma, et la convertissent en une des matières principales que les cinéastes cherchent à mettre en avant dans l'évocation cinématographique de l'imaginaire espagnol. C'est grâce à la lumière que les cinéastes tentent de saisir l'émotion cinématographique la plus spécifique au pays espagnol : sa photogénie. Une lumière qui se fait encore plus intense à travers les ombres qu'elle projette : l'autre grand élément plastique de l'image en Espagne.

### **b) ... et des ombres**

Étant deux notions inséparables, la lumière implique, bien entendu, les ombres. Nous avons souligné comment les ombres servent à mettre en évidence l'intensité de la lumière, car elles deviennent nettes et tranchées en Espagne. De même, la composition des cadres à travers la lumière et les ombres est une façon très graphique de mettre en images l'« âme contrastée de l'Espagne » qui avait été poétisée, dans le domaine littéraire, par Maurice Barrès. Le cinéma peut rendre visuelle cette âme contrastée et le jeu de lumières et d'ombres devient très stimulant pour l'image cinématographique en Espagne. La lumière et ses ombres s'érigent ainsi comme une matière plastique photogénique que les cinéastes des années vingt exploitent aisément dans leurs tournages

espagnols. De surcroît, le cinéma est lui-même un jeu de lumière et d'ombres, ce qui connecte l'imaginaire espagnol avec sa propre essence plastique.

Le jeu de lumière et d'ombres se fait présent en sol espagnol et devient une matière plastique très attractive pour la nouvelle esthétique d'après-guerre. Par le biais des contre-jours ou de la projection élaborée d'ombres, elles sont présentes visuellement dans l'énonciation. Les ombres deviennent un terrain de suggestivité très poussé et permettent une écriture poétique très raffinée (un terrain encore inspiré par Cecil B. DeMille dans *Forfaiture*)<sup>816</sup>. Nous identifions la volonté d'insérer des plans construits à travers des ombres dans tous les films consultés.



Fig. 175 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : La mort de Sibilla est un clair clin d'œil à *Forfaiture*.

Au-delà du jeu poétique de la suggestivité, les ombres permettent de cacher ce que le cinéma, très limité par la censure à l'époque, préfère suggérer. C'est le cas de l'exemple exposé précédemment de la danse nue de Conchita dans *La Femme est le pantin*. Nous trouvons également beaucoup de baisers, soit cachés par une ombre dans le cadre (*El Dorado*), soit directement filmés à travers les ombres (*Le Criminel*).

---

<sup>816</sup> Nous avons vu comment Germaine Dulac transforme la rivalité entre Miguelan et Real en un western, précisément à travers les ombres, dans *La fête espagnole* (1919).





Fig. 176 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : le baiser entre Hedwick et Iliana est caché par l'irruption d'une ombre, précisément à cet instant, dans le cadre.



Fig. 177 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926)

En d'autres occasions, l'usage des ombres répond à une ambition purement poétique ou esthétique. Dans ce cas-là, l'ombre se fait présente, et s'ajoute à l'imaginaire ébloui par l'intensité de la lumière.



Fig. 178 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922)



Fig. 179 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926)



Fig. 180 : *La Femme et le pantin* (J. de Baroncelli, 1929) : Baroncelli développe une poétique des ombres dans la scène où Don Mateo est enfermé à l'extérieur de la maison que lui-même a achetée et où Conchita reçoit d'autres amants. Par les ombres il devient, visuellement, un pantin.

En fin de compte, la lumière s'avère être un élément indispensable pour la mise en place d'une esthétique plastique en Espagne. Delluc considérerait que le metteur en scène qui saurait donner du sens à la lumière saurait faire la différence entre un film et un album de photographies<sup>817</sup>. Nous considérons que grâce au travail plastique des lumières et des ombres pour construire les tableaux visuels en Espagne, les cinéastes réussissent à approcher le rêve photogénique et à charger l'expression cinématographique de la couleur espagnole à travers une esthétique précise. De plus, c'est grâce à la lumière qu'elle retrouve cette « sévérité espagnole » nécessaire pour en saisir l'âme à travers l'expression cinématographique.

Une sévérité que nous percevons autant dans la lumière que dans les ombres qu'elle projette. C'est grâce à cette image visuelle appuyée sur le contraste et le travail de la lumière que l'expression cinématographique s'approche d'une expression purement espagnole et alors, que la cinématographie française réussit à approcher son défi esthétique principal : la saisie d'une atmosphère précise par l'expression cinématographique.

Le travail plastique des lumières et des ombres achève notre parcours sur le travail de la couleur locale de l'imaginaire espagnol cinématographique. De tous les éléments, nous tirons une nécessité commune pour sa réussite plastique à l'écran, notamment dès que le but est de saisir visuellement l'atmosphère espagnole : le tournage sur place. C'est seulement à travers le voyage sur les lieux que l'image rencontre authentiquement ces éléments primaires, ce qui détermine le résultat à l'image filmique et dans l'irradiation du vrai caractère visuel espagnol.

<sup>817</sup> Louis DELLUC, « L'Algèbre de la Lumière », (*Photogénie*, Paris, Éditions Brunoff, 1920), texte repris dans *Écrits Cinématographiques I, Le Cinéma et les Cinéastes*, Paris, La Cinémathèque Française, 1985, p. 39.

## 6.2 À la recherche d'une esthétique authentique

Dans *La Foi et les Montagnes*, Louis Fescourt se souvient du tournage de *La Fête espagnole* qu'il a pu suivre de près car il se trouvait alors à Nice, pour préparer son film *Mathias Sandorf* (1919). Proche de Delluc, et connaisseur du scénario, il témoigne de la désolation de Delluc et de Dulac face au refus de Nalpas de tourner en Espagne. L'impossibilité de filmer ce sujet « dévoré de flamme espagnole »<sup>818</sup> en sol ibérique, détermine l'énonciation car il lui manque l'essence et la *couleur locale* espagnole que seul le pays peut offrir :

Malgré l'agrément des tableaux, malgré la féminité voluptueuse d'Eve Francis, la dureté mâle de Jean Toulot et Gaston Modot, quelque chose de torride manquait. Et aussi de grisant et de turbulent. La langueur de la Riviera était substituée à la sévérité ibérique<sup>819</sup>.

Le terme « sévérité ibérique » utilisé par Fescourt, nous semble résumer l'ensemble d'atouts que l'image cinématographique cherche à appréhender dans le tournage sur place ; il s'agit, sans doute, de la plus-value nécessaire pour saisir la *photogénie* espagnole contenue dans sa lumière et ses décors naturels. L'échec de *La Fête espagnole* met en évidence la nécessité du tournage in situ afin de retrouver l'authenticité capable de contenir la vraie essence espagnole. L'analyse des films du corpus met en lumière l'importance de l'authenticité géographique pour une impression esthétique réaliste et dégageant l'essence du lieu.

Dans les années vingt, l'impression d'authenticité devient une exigence plastique pour les représentations cinématographiques de l'imaginaire espagnol<sup>820</sup>. Nous identifions une volonté expresse de renouveler l'exotisme projeté sur l'Espagne par le biais de l'authenticité. Ce souci, devenu un élément essentiel de la représentation artistique moderne de l'imaginaire espagnol,

---

<sup>818</sup> Henri FESCOURT, *La Foi et les montages ou le septième art au passé*, Paris, Publications Photo-Cinéma/Paul Montel, 1959, p. 159.

<sup>819</sup> *Ibid.*

<sup>820</sup> Cette exigence retrouve un écho non négligeable dans la représentation des spectacles espagnols sur la scène parisienne. L'arrivée d'Espagnols pour interpréter des danses et spectacles de leur pays, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle permet de faire découvrir au public parisien les « vraies » danses espagnoles. Le principe d'authenticité devient alors une valeur de qualité pour la représentation. Un panorama de la presse française entre 1850 et 1930 met en évidence la valorisation croissante de l'« authenticité » des danseurs intégrés dans les spectacles espagnols tout en détaillant leurs prénoms ou leur origine « gitane » (comme signalé dans des annonces de *La Presse*, 1 novembre 1910 ; *Comoedia*, 12 mars 1914 ; ou *Comoedia*, 9 décembre 1922, parmi de nombreux exemples). La presse cherche constamment à légitimer l'authenticité des danses par le « pedigree » des danseuses. L'attribution de la « race » authentique espagnole assure un succès au spectacle. La citation de prénoms espagnols est aussi très récurrente afin d'attribuer le spectacle à de vrais interprètes espagnols. Le triomphe de la Macarrona, la Belle Otero et, déjà dans les années dix et vingt, de La Argentina, Vicente Escudero et Raquel Meller sur la scène parisienne en seront la confirmation définitive : la race et l'authenticité s'imposent.

s'impose également à sa représentation cinématographique. En effet, la valeur de l'authenticité se lie à un effet de véracité de plus en plus exigé par le spectateur moderne. D'autant plus si l'approche est celle du dispositif cinématographique auquel, par ses caractéristiques essentielles, l'« effet de réel »<sup>821</sup> est toujours plus demandé.

De notre point de vue, c'est finalement la notion d'authenticité exigée à l'image de l'Espagne de cette époque qui l'imprègne de la « sévérité ibérique » nécessaire pour figer l'essence espagnole. C'est l'authenticité obtenue lors du tournage dans des décors naturels en utilisant la lumière du soleil espagnol qui imprègne l'image d'une réalité « espagnole », crue et directe, qui traverse l'image pour irradier la couleur de ses lieux. Une couleur qui entoure le drame, l'accompagne et l'élève à un degré supérieur par cette harmonie qui accorde tous les éléments plastiques de l'image dans une seule direction dramatique. L'authenticité permet ainsi la mise en image de la *photogénie* ; elle lui confère par son registre plastique l'« âme » du lieu permettant la mise en image de l'atmosphère espagnole, l'enjeu des cinéastes impressionnistes.

### **6.2.1. Le tournage sur place : un voyage vers l'authenticité esthétique**

La recherche d'authenticité motive le déplacement pour tourner sur place. Comme nous l'avons indiqué, tous les films déplacent une partie de leur tournage en Espagne. Le voyage en lui-même devient une aventure et un stimulant créatif. Les mémoires des acteurs et des cinéastes mettent en lumière le charme de l'Espagne, de ses habitants et l'émerveillement partagé pour ce pays, auparavant rêvé, et qui ne déçoit pas leurs attentes artistiques et personnelles.

Du point de vue cinématographique, tous les cinéastes de la Génération de 1919 semblent avoir compris le besoin d'authenticité pour la représentation moderne de l'Espagne et le tournage en plein air sur les lieux réels s'impose. Pour cette raison, tous les cinéastes se déplacent en Espagne et laissent que le milieu, géographique et humain, se saisisse de l'énonciation. Grâce à ce voyage des équipes de tournage en sol espagnol, ils réussiront à imprimer à l'image la « sévérité ibérique » dont l'énonciation moderne a besoin pour former une plastique authentiquement espagnole.

Cette approche de l'Espagne connecte directement avec la tendance cinématographique, déjà évoquée, qui se place dans la continuation du naturalisme littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et à travers laquelle les cinéastes cherchent à intégrer le récit cinématographique dans le milieu où le

---

<sup>821</sup> Jean MITRY, *La sémiologie en question, langage et cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 63.

drame s'enracine. Éclairée par les expériences théâtrales et cinématographiques d'André Antoine précédemment évoquées, se met en place une ligne esthétique encourageant le rattachement de l'énonciation filmique au milieu où s'inscrit la diégèse, grâce au tournage sur place et à travers les paysages naturels et l'invitation des autochtones à la mise en scène.

L'intégration du milieu dans le récit filmique se manifeste principalement à travers le paysage et la lumière. Nous rencontrons également l'appel à des gens locaux, autochtones qui, souvent non professionnels, contribuent à remplir et à authentifier le cadre. C'est à travers ces trois éléments que les cinéastes poussent cette impression de l'authentique pour rendre réalistes les mises en scène modernes de l'Espagne.

Musidora nous donne l'un des exemples les plus intéressants de l'inscription de l'histoire fictionnelle dans une réalité locale. Nous avons déjà signalé à travers de multiples exemples son style spontané et rattaché à une esthétique qui confirme la rudesse rustique du paysage espagnol, tout en la liant à l'idée de l'archaïsme projetée sur le territoire espagnol. Pour ce faire, et sans oublier le goût de la « belle image »<sup>822</sup>, elle et son opérateur, Frank Daniau-Johnston, exploitent tous les éléments plastiques que leur offre la réalité espagnole. Ils s'appuient notamment sur les décors naturels, la lumière et le peuple espagnol, tout en les approchant avec les moins d'artifices techniques possibles. C'est ainsi qu'elle parvient à une esthétique très réaliste, en phase avec l'essence du pays et qui irradie la « vie » ou l'« âme » espagnole grâce à l'authenticité de ses décors et de ses gens. La simplicité apparente de l'image, certainement favorisée par une équipe de tournage réduite et un budget limité, confère également une humilité à l'image qui s'accorde au peuple espagnol lui-même. C'est probablement cette humilité qui fait la puissance du regard de Musidora : elle se mêle au peuple espagnol, l'écoute, interagit avec lui et y retrouve une familiarité perceptible à l'écran.

La cinéaste et actrice adore et vénère son public et, spécialement, le peuple espagnol qui l'accueille comme une grande artiste après le succès des *Vampires* (Feuillade, 1915). Son caractère spontané et très humain lui fait entretenir une relation avec le pays espagnol relayée par ses films. La proximité que Musidora atteint avec le milieu espagnol et la familiarité avec laquelle elle s'intègre dans les villages du tournage est perceptible à travers les images de ses films, et devient partie intégrante et indispensable de son esthétique et de son regard sur l'Espagne.

---

<sup>822</sup> Musidora, elle-même, dira qu'« un film doit être comme un beau livre et les images tellement bien écrites qu'on doit pouvoir les revoir dans quinze ou vingt ans et qu'elles soient aussi belles qu'aujourd'hui ». Source : Enregistrement sonore appartenant à l'entretien réalisé avec Jean Thevenot pour la Radiotélévision Suisse en 1950. Extrait du film de Patrick Cazals, *Musidora, la dixième muse* (Films de l'Horla, 2013).

Depuis *Pour Don Carlos*, le « peuple espagnol » est invité à intégrer la mise en scène. Une ambiance détendue se ressent à travers les images, où le villageois se montrent à l'aise face à la caméra tout en jouant leur propre rôle et où les enfants passent amusés face à la caméra, parfois curieux, parfois habitués déjà à la présence des étrangers dans le village. Musidora est un des exemples le plus intéressants de cette introduction de personnages autochtones qui brouillent d'une façon très stimulante les limites entre la fiction et le documentaire. La présence des autochtones offre une véracité extrêmement puissante à l'image, au même niveau que celle dégagée par le paysage et la lumière.



Fig. 181 : *Pour Don Carlos* (Musidora, 1921) : Musidora intègre les gens du village pour les scènes au sein de celui-ci.

Le début de *Sol y sombra* nous plonge pleinement dans la réalité espagnole. Au milieu d'une vue panoramique située dans les premières minutes du film, qui cherche à présenter le cadre pittoresque du village, avec des ânes et un fond de paysage andalou, nous sommes soudain plongés, à la fin du mouvement de la caméra, au sein d'une fête populaire. L'énonciation se maintient ensuite pendant quelques minutes sur cette fête qui, peuplée par des autochtones, acquiert une importance esthétique décisive. Elle nous plonge directement dans la réalité espagnole de 1922 et saisit l'âme du village à l'image.



Fig. 182 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : Fête populaire dans laquelle se mêlent Musidora et Jarana au début du film.

La fête populaire, comme nous l'avions avancé dans le quatrième chapitre, retrouve ainsi une fonction plastique décisive afin d'ancrer la diégèse dans la réalité espagnole. Ce jeu avec « la réalité » du milieu octroie une authenticité à l'image intensifiée par le soleil naturel qui baigne la scène. L'authenticité de l'image est également due à l'humanité avec laquelle l'opérateur filme cette fête. La caméra à la hauteur des yeux des gens est intégrée dans la foule qui danse autour de nous. Quelques regards caméra montrent la spontanéité de la scène et le non-professionnalisme des figurants. Mêlés dans cette foule locale, nous découvrons Musidora et Jarana, son *torero*. Le contraste entre le jeu de Musidora et les habitants du village, spontanés, offre également une tension très intéressante entre une approche documentaire issue des gens et la fiction introduite par le jeu entre les deux personnages. Un jeu fictionnel qui est encore plus accusé au sein de cet entourage. Or, l'essence locale dégagée des images réussit une esthétique puissamment ancrée dans la réalité espagnole.

L'appel à la foule, au peuple espagnol, pour remplir le cadre par l'essence locale, nous le retrouvons également dans la scène de la *corrida*. Les plans du peuple espagnol sont les plus intéressants du point de vue esthétique grâce à l'authenticité réaliste qu'ils injectent dans

l'énonciation fictionnelle. La réalité espagnole est mise en scène : c'est le peuple espagnol qui interpelle la caméra. « J'ai voulu mettre avec moi, tout le peuple espagnol »<sup>823</sup> dit la cinéaste à propos du tournage de *Sol y sombra* en 1922 ; affirmation que nous pouvons attribuer à tous ses films. C'est également lors de ces scènes de *corrida* (il en va de même pour la *corrida* intégrée dans *La Tierra de los toros*), que Musidora profite pour mettre en scène le pittoresque espagnol qui se manifeste à travers ses habitants (voir Fig. 127, p. 376).

Nous avons souligné précédemment, parmi les villageois espagnols, l'attrance manifeste de Musidora vers les visages ridés des vieux espagnols, afin de connecter, à travers l'image et l'énonciation filmique, avec l'idée d'une Espagne ancienne. Elle ne manque pas non plus de nous montrer des gitanes, tout en restant dans une optique étrangère à l'Espagne du Sud. Musidora est bien consciente du stéréotype projeté sur l'Espagne, et souvent elle en sera même victime (ses films sont pleins de poncifs tels que la *corrida*, le toréro, le drame espagnol construit en triangle avec une mort à la fin par la jalousie extrême de l'Espagnole, les gitanes ou les ânes). Pourtant son regard familial, proche et respectueux du peuple espagnol, marque une différence face à l'*espagnolade* banalisante. Elle se permet des plaisanteries sur le peuple espagnol, comme celle que nous avons illustrée sur le système postal en Espagne (Fig. 19, p. 199). Pourtant, sa façon de le filmer en intégrant le peuple à la mise en scène et en interagissant avec lui, l'éloigne de la parodie ou de la moquerie supériorisante. Elle l'intègre dans la narration du film, ce qui l'éloigne d'autres cinéastes comme L'Herbier ou Feyder qui n'utilisent les autochtones que pour la figuration. Le fait d'apparaître elle-même à l'image, en train de parler avec ces personnages, humanise son approche. La proximité avec le peuple espagnol transparait dans une scène de *La Tierra de los toros* où elle converse avec un groupe de gitanes à qui elle achète un âne pour se rendre à Paris « au plus vite ».

---

<sup>823</sup> Enregistrement sonore faisant partie de l'entretien réalisé avec Jean Thevenot pour la Radiotélévision Suisse en 1950. Extrait du film de Patrick Cazals, *Musidora, la dixième muse* (Films de l'Horla, 2013).





Fig. 183 : *La Tierra de los toros* (Musidora, 1924): Musidora négocie avec les gitanes pour avoir un âne.

Musidora parlait un peu d'espagnol, ce qui a sans doute rendu plus fluide cette relation avec les autochtones. Un autre exemple de cette familiarité, c'est le fait que la vieille gitane ridée du début de *Sol y sombra* apparaisse de nouveau dans *La Tierra de los toros* (Fig. 16, p. 196 ; Fig. 131, p. 380). Le tournage des deux films étant séparé de deux ans, cela montre qu'elle gardait le contact avec des gens en Espagne et qu'elle les retrouvait pour ses productions ultérieures. Ce qui nous paraît novateur dans l'approche de Musidora est cette proximité avec le peuple espagnol ressentie par la mise en scène et accusée par une esthétique visuelle proche du documentaire ethnographique dans certains passages<sup>824</sup>.

Cette approche humaine à l'Espagne est rare au sein du corpus étudié. Chez Musidora, ceci répond sans doute à son amour pour l'Espagne, son toréro, et la jouissance du temps où elle tourne ses films car elle peut se rendre avec lui. Cet amour passionnel est figé par son opérateur qui réussit, par la médiation du personnage de Musidora à l'écran, à porter une approche humaine, honnête et respectueuse du peuple espagnol. En même temps, elle le fait entrer directement dans la diégèse, transfère une authenticité et une humanisation à l'image, inédite d'un point de vue plastique dans la fiction française de la période. C'est grâce à cette humanisation, et aussi au travail plastique de la lumière sur place que, malgré les lieux communs convoqués (dramatiquement et visuellement), elle dépasse une approche de carte postale, tout en réussissant à dégager l'« âme » du peuple espagnol.

<sup>824</sup> Dans ses lettres personnelles (Archives Famille Musidora), Musidora manifeste l'émerveillement vécu après avoir assisté à une projection de *Nanook, l'esquimau* de Robert Flaherty. Le choc de la puissance des images documentaires est tel, qu'elle veut faire un film similaire avec *La Tierra de los toros* : un documentaire sur l'élevage des taureaux. Le projet se développe autrement mais il inclut, tout de même, une longue partie documentaire au début consacré à la tauromachie. Toutefois, nous percevons l'influence du film de Flaherty dans les prises de vue sur les autochtones, pittoresques mais humainement approchés à l'écran.

Musidora réussit ainsi à relever « quelque chose » qui est l' « âme » d'une réalité donnée et soulevée par l'art cinématographique en définissant son esthétique visuelle. C'est par ce travail plastique de l'image que nous intégrons les films de Musidora, bien qu'atypiques et très libres dans leur conception et spontanés dans leur mise en scène, parmi les enjeux esthétiques à visée moderniste du cinéma français de la période.

En confirmant cette démarche d'intégrer la réalité dans la diégèse comme une voie esthétique à l'époque, Marcel L'Herbier, le plus stylisé et esthète des cinéastes étudiés, est également tenté d'inscrire ses fictions dans le lieu de tournage. Nous analyserons concrètement un peu plus loin la vision de l'Espagne de L'Herbier, filtrée par le regard barrésien et un lyrisme symboliste très personnel, lorsqu'il aborde la conception d'*El Dorado*. Pourtant, conscient du besoin d'authenticité, il exploite également le tournage sur place et l'usage plastique des ressources naturelles de l'Espagne pour la mise en image de ses films. Cette devise, il la suit dès la conception même de ses projets. Pour *El Dorado* (1921), il tient à laisser une marge de surprise à la réalité espagnole, à l'Espagne elle-même, en accordant que « le travail cinématographique gagne à jaillir d'une inspiration plus spontanée que contrôlée et qui, finalement, est moins celle du réalisateur que l'émanation de la réalité impressionnable que la caméra a devant elle »<sup>825</sup>.

Marcel L'Herbier apprend très vite la force esthétique du paysage<sup>826</sup> et, de ce fait, l'importance de la réalité face à la caméra. C'est pour cette raison que, lorsque nous consultons le scénario d'*El Dorado* conservé dans le fonds L'Herbier de la BNF, nous retrouvons des passages incomplets<sup>827</sup>. Ces vides concernent surtout les localisations dans la ville : des détails difficilement imaginables depuis Paris, mais que L'Herbier compte intégrer dans l'énonciation et exploiter plastiquement à l'image. C'est ainsi qu'il se réfère à une « inspiratrice Espagne »<sup>828</sup> et il laisse les espaces filmiques pour le lieu respirer le « lieu magique »<sup>829</sup> : il pourra ainsi donner, à l'image, « la parole à l'Alhambra de Grenade »<sup>830</sup>.

Ainsi, c'est l'Espagne elle-même, la Grenade réelle et ses décors naturels qui achèvent le scénario sur place. Il permet même que le lieu investisse la dramaturgie et apporte une intensité

---

<sup>825</sup> Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 49.

<sup>826</sup> Dans ses mémoires il dit le comprendre lors qu'il écrit le scénario de *Le Tonnerre* (1917). C'est précisément l'échec de la mise en scène mise en place par Mercanton et Hervil qui le décideront à réaliser des films.

<sup>827</sup> Premières versions du scénario conservées dans les archives de la BNF, Fonds L'Herbier 4-COL-198(146) : Montage du film : dactylographié ; 4-COL-198(155) : Titres et sous-titres : version multigraphiée portant annotations manuscrites ; FOL-COL-198(34) : Détail de scènes : manuscrit autographe.

<sup>828</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p. 57.

<sup>829</sup> *Ibid.*

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 56.

supplémentaire au drame. En effet, parmi les brouillons de découpage du fonds L'Herbier<sup>831</sup>, nous trouvons les documents qui attestent la réécriture des scènes situées à l'Alhambra et à Grenade, reconfigurées sur place, après avoir vu la vraie localisation<sup>832</sup>. Nous trouvons des papiers, des brouillons écrits à la main, sur des feuilles de l'hôtel, qui reprennent ces scènes particulièrement. Le détail de ces scènes, avec des noms concrets de salles du palais<sup>833</sup>, des idées de cadrages, d'enchaînements d'images et, même, l'introduction des jets d'eau ou des fleurs se concrétisent à ce moment-là. Bien qu'il imagine le scénario au préalable, la conception visuelle et plastique du récit se cristallise sur place<sup>834</sup> ; il réserve ainsi une place à la surprise du lieu<sup>835</sup>.

Cette méthode créative que L'Herbier applique à son projet espagnol, accorde une place décisive à l'espace (et au paysage espagnol) lui-même pour la conception du film. Et c'est par ce geste que l'espace prend une présence à la fois dans l'énonciation et dans le récit. Le milieu se mêle à l'énonciation. Les images tournées dans les rues de Grenade, dans l'Alhambra et dans la fête de la Semaine Sainte sont également les plus puissantes plastiquement par l'intensité de la lumière et l'essence des décors naturels qui irradient l'énonciation. Les plans tournés dans les patios de l'Alhambra permettent l'usage de la lumière et du décor mauresque plastiquement exceptionnel et irremplaçable en studio. Ils acquièrent une force visuelle qui doit une grande part de son succès à l'atmosphère particulière du lieu.

Une réécriture généralisée du scénario est ainsi menée sur place<sup>836</sup>, à travers laquelle le lieu gagne en présence dans l'énonciation. Certaines séquences décisives et contenues dans la version

---

<sup>831</sup> Fonds L'Herbier 4-COL-198 (144) : Eléments de découpage, notes sur les différents plans, illustrations sur papier cartonné.

<sup>832</sup> Les localisations à l'intérieur de l'Alhambra sont vaguement indiquées dans le scénario initial comme « coin de jardin », « coin de palais », « palais », « colonnade », ou bien « Ensemble de l'Alhambra sur lequel le soleil se couche » ; « clair de lune sur l'Alhambra » ; il les concrétise sur place. (FOL-COL-198(34) « Détail de scènes : manuscrit autographe » du Fonds L'Herbier de la BnF).

<sup>833</sup> La Salle des Abencérages, la Cour des Lions et la Cour des Myrtes sont citées comme emplacements de tournage dans ces notes ajoutées ultérieurement, certainement sur les lieux, à la main.

<sup>834</sup> Un autre exemple manifestant cela est le fait que dans les premières versions du scénario, les amants sont enfermés par Sibilla dans une salle de la Iglesia de San Andres, située dans le Sacromonte, sur la colline faisant face au monument mauresque. Une fois sur place, ce sera finalement dans une des salles de l'Alhambra : il adapte le scénario après avoir découvert les lieux. Marcel L'Herbier reconnaît lui-même n'être pas sûr de pouvoir tourner dans l'Alhambra, ce qui explique ce premier choix de localisation dans la première version du scénario.

<sup>835</sup> Nous trouvons également, parmi ces notes à la main qui complètent le scénario sur place, des notations sur des « coins pittoresques » qui cherchent à imprimer la *couleur locale* comme : « ânes brayant », « cabaret », « mendiants », « arbres fruitiers + neige », « murs nus et décorés », « patio » ou « cactus ». Il s'agit de détails plastiques perçus sur les lieux et qui peuvent illustrer l'espace en même temps qu'ils authentifient le paysage espagnol à l'écran. (Fonds L'Herbier 4-COL-198 (144) : Eléments de découpage, notes sur les différents plans, illustrations sur papier cartonné).

<sup>836</sup> « Je n'avais nullement prévu que j'habiterais dans l'Alhambra [Il habite dans l'Hôtel juste en face de l'Alhambra, l'Hôtel Casino Alhambra Palace], et tout d'un coup, je me trouvais chez moi, dans ces pierres admirables. Il fallait donc les utiliser, et pour cela il y a naturellement des scènes qui avaient été prévues dans un site et qui ont été tournées dans

actuelle n'apparaissent pas dans la première version du scénario. Par exemple l'image finale dans le Paseo de los tristes où Sibilla dit au revoir à son enfant qui part avec Hedwick et Illiana, vers la Sierra, en longeant le Daro. Nous ne retrouvons pas non plus le fameux plan de Sibilla marchant devant un long mur blanc. De même, la célèbre scène de la procession dans la ville ou les danses gitanes<sup>837</sup> qui illustrent la ville en fête, ne sont pas non plus indiquées dans le scénario original.

Grâce à la spontanéité de cette démarche créative, c'est lors des promenades de Sibilla en ville, où les autochtones apparaissent à l'image, que l'esthétique filmique s'imprègne d'une authenticité locale indéniable. Le passage le plus frappant à cet effet est la fuite de Sibilla dans le tourbillon de la ville en fête. Également le passage où la Duègne part pour acheter des commissions et se lance dans les ruelles de l'Albaicin peuplées d'ânes et d'enfants de la ville, qui impriment un réalisme presque documentaire à l'image.

Nous identifions un émerveillement sur place qui oblige L'Herbier à intégrer la réalité espagnole dans la diégèse. Ces images montrent l'envie de capter « la vie sur le vif », face à cette réalité spontanée et de revenir, en même temps, à un geste authentique de la prise de vue cinématographique. Une esthétique qui contraste abruptement avec l'esthétique fortement stylisé des personnages et des scènes d'intérieur, tournées en studio. À l'inverse, les images en plein air tournées à Grenade respirent la lumière et s'accrochent à la réalité sous une veine esthétique manifestement documentaire<sup>838</sup>.

L'approche documentaire se dégage des prises de vues en plein air, en décors naturels où le peuple espagnol apparaît à l'image : des personnes filmées probablement sans qu'elles le sachent, des autochtones assistant aux processions de la Semaine Sainte et qui peuplent l'énonciation cinématographique sans en être avertis. L'esthétique dégagée par cette scène offre un contraste très intéressant du point de vue énonciatif et s'accroche puissamment lorsque le récit filmique laisse Sibilla dans la foule et nous emmène vers le quartier du Sacromonte pour assister à des danses gitanes, en l'absence de la protagoniste du film.

Ce passage devient, au sein de la narration, une sorte de pause documentaire où la réalité déborde le récit et prend le devant dans l'énonciation filmique. En s'éloignant du centre-ville en

---

un autre » (Marcel L'HERBIER interviewé par Jean-André FIESCHI, « Autour du cinématographe », *Cahiers du cinéma*, n°202, juin-juillet, 1968, p. 33).

<sup>837</sup> La présence de gitanes est prévue, car elles font partie de l'essence andalouse : « Les Gitanes avec Sibilla ». Pourtant l'épisode des danses n'est pas indiqué.

<sup>838</sup> Manon Billaut lie ce geste du cinéaste à sa formation en tant que réalisateur d'actualités filmées pendant la guerre, une façon d'approcher le « réel » pour laquelle il tente, contrairement à ce qu'il fait en studio, de se détacher de toute artificialité technique.

fête, l'énonciation nous mène vers le quartier du Sacromonte, le quartier gitan. L'Herbier insère un plan de cactus, qui nous situe dans le quartier gitan, en même temps qu'il sépare l'énonciation du drame central du film.



Fig. 184 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Passage de danses gitanes au milieu du drame de Sibilla dans les rues de Grenade.

Cette scène montre une claire volonté de se lier à l'essence espagnole la plus authentique. Le virage énonciatif intègre dans la diégèse l'Espagne archaïque aux traits gitans, ce qui est esthétiquement en écho avec le primitivisme espagnol que L'Herbier projette sur les personnages masculins brutaux du film. Mais, sans doute, cette pause documentaire devient-elle un exercice métalinguistique très intéressant si l'on y perçoit une référence au passé cinématographique. Sur ces images, le fantôme d'Alice Guy, qui a enregistré ce même quartier, ses danses, ses cactus et ses grottes gitanes quinze années auparavant, est présent, par les danses et par le type de cadrage utilisé pour enregistrer ce passage pittoresque<sup>839</sup>. Cette référence évidente nous transporte également vers le regard d'Alice Guy et des pionniers en général : un regard porté par le pittoresque et proche de la « carte-postale » touristique. Car la fonction dramatique de ces images arrivant au milieu du film

<sup>839</sup> Cette référence pourrait aussi répondre à la logique référentielle que nous repérons ironiquement et textuellement, constante dans la mise en images de ce film. Ainsi, si les images tournées en studio sont remplies de références picturales, le passage documentaire cherche lui aussi à charger historiquement la représentation.

de L'Herbier est nulle : elles cherchent simplement à peindre un cliché de Grenade, la fête au fond du tableau, et à faire entrer le pittoresque dans l'énonciation d'une façon directe et crue.

En somme, il s'agit d'une pause énonciative à travers laquelle nous quittons momentanément la fiction pour dériver vers une esthétique du documentaire exotique. Quelques minutes où l'Espagne et ses gens authentiques apparaissent à l'image pour imprégner le récit entier. L'Herbier ne fait pas comme Musidora qui cherche à intégrer les gens dans la narration ou à les faire interagir avec ses personnages. Il s'agit réellement d'un retour à une énonciation et un point de vue « primitif » (ici faisant référence aux pionniers cinématographiques), qui pourrait nous faire penser encore à l'approche touristique et de « carte postale ».

Pourtant, la façon dont elle est intégrée dans le récit filmique change la donne. Car ensuite nous revenons aux images de la foule dans les processions de la ville (cette fois-ci sans coupure visuelle), au sein de laquelle nous découvrons Sibilla, intégrée dans cette « réalité documentaire ». Par ce geste, L'Herbier brouille et mélange les deux approches énonciatives qui ont été momentanément séparées. C'est ainsi qu'il intègre à la fois la réalité espagnole dans la diégèse et la fiction (le drame de Sibilla) dans la réalité du pays<sup>840</sup>.

Nous assistons ainsi à un changement très abrupt du regard face à cette réalité extérieure : du regard pittoresque et propre aux regards touristiques du début du siècle à un usage tout à fait impressionniste de ce paysage pour, dramatiquement, exacerber la psychologie des personnages. Malgré l'étrangeté de ce saut de regard, du point de vue plastique, L'Herbier profite audacieusement de l'explosion abrupte de réalité contenue dans ce fragment pour imbiber tout le récit filmique de celle-ci. Un réalisme transposé à l'énonciation qui se prolonge dans les images tournées à l'Alhambra et dans Grenade, où la lumière intense et les décors naturels impriment esthétiquement cette véracité transmise par le lieu. L'ancrage de la diégèse à la géographie devient ainsi, à la fois, gage d'authenticité et ressort dramatique moderne pour la construction du film.

C'est la même méthode de travail qui est mise en place pour la réalisation de *Don Juan et Faust* en 1922. Malgré les problèmes de tournage, de budget et les conflits épistolaires avec Léon Gaumont<sup>841</sup>, L'Herbier tient à finir toutes les scènes qu'il a prévu de tourner sur place car si elles

---

<sup>840</sup> Quelques années plus tard, en parlant de cette séquence avec Jean André Fieschi, L'Herbier dira : « L'Idée était très ancrée dans mon esprit que le cinématographe, s'il devait être grand, ne devait pas dédaigner le documentaire, si bien que tout film de fabulation devait en comporter une part. Déjà, dans "L'Homme du large" ce documentaire, qui baignait l'action, la détournait du théâtre. Dans "El Dorado", je me suis effectivement servi de la procession, que je n'ai pas organisée, pour enrichir le drame. J'y ai lâché mes acteurs, et l'on voit Sibilla courir dans la foule, et la maudire, cette foule, parce qu'elle retarde sa course vers son enfant : le documentaire, à ce moment-là, entre dans le plan de la dramaturgie, et sert les intérêts du film » (Marcel L'HERBIER interviewé par Jean-André FIESCHI, *op.cit.*, p. 33).

<sup>841</sup> À ce sujet consulter Dimitri VEZYROGLOU, *op.cit.*

ne sont pas tournées dans ces lieux prévus ou dans des lieux analogues elles risquent de « bouleverser dangereusement la construction dramatique du film »<sup>842</sup>.

Un exercice plastique similaire est proposé par Jacque Catelain dans *La Galerie des monstres*. L'introduction du film tournée entre Ségovie et Tolède, réussit à imprimer une authenticité du lieu qui se respire dans ses paysages et son emplacement dans de vraies ruines de la *meseta* espagnole. La force photogénique de cette Espagne tournée sur place, avec ses gens autochtones qui courent derrière la parade du cirque en rentrant à Tolède, irradie tout le récit.

Un dernier exemple de l'authenticité conférée à la plastique de l'image par le tournage sur place est la version de *Carmen* de Jacques Feyder en 1926. Bien que l'image recherchée reste très classique et fidèle au mythe, c'est certainement grâce à la possibilité du tournage *in situ* qu'il réussit à « rendre vivantes » les images du mythe, longtemps installées dans l'imaginaire collectif de l'Espagne<sup>843</sup>. Feyder se sert de la lumière et des paysages naturels pour obtenir l'authenticité nécessaire au renouvellement du mythe romantique. Le tournage sur place met le film en contact avec sa matière plastique première, la lumière et les paysages, éléments indispensables pour recréer l'esthétique espagnole.

### 6.2.2. Le tournage en studio

Le tournage sur place étant essentiel pour figer la « sévérité ibérique », il n'est pourtant pas possible pour toutes les scènes. Le recours au studio s'avère nécessaire pour les intérieurs et il est également utilisé dans tous les films analysés. Le défi devient, à ce moment-là, de maintenir l'authenticité plastique obtenue sur place : une exigence plastique nécessaire pour le maintien de l'atmosphère espagnole tout au long du film.

Étant des productions françaises, tous les intérieurs des films<sup>844</sup> ont été tournés dans des studios parisiens ou niçois ; la seule exception étant *La Fête espagnole* tournée à la Villa Liserb avec des moyens très limités<sup>845</sup>. Le manque d'électricité au studio obligea à resituer des intérieurs en plein

---

<sup>842</sup> Lettre de L'Herbier à Gaumont du 26 décembre 1921. Archives du fonds Marcel L'Herbier de la BnF [4-COL-198(2156) : Gaumont. 1921].

<sup>843</sup> À ce sujet consulter Anita LEANDRO, « Le décor naturel et l'authentification du mythe dans *Carmen* », Jean A. Gili et Miche MARIE, *Jacques Feyder*, 1895, n° hors-série, Octobre 1998, AFRHC, pp. 99-108.

<sup>844</sup> Nous exprimons une réserve, uniquement, pour les intérieurs de *Sol y sombra* (Musidora, 1922). Nous ne disposons pas d'informations ni d'éléments concernant le tournage des intérieurs de ce film, mais au vu du peu de scènes d'intérieur et de la simplicité de leur mise en scène, il est probable qu'ils aient été tournés sur place.

<sup>845</sup> Jean Toulot confirme le tournage avec lumière naturelle et le manque de système d'éclairage électrique au studio. Témoignage de Jean Toulot, dans « Victorin Jasset et le cinéma muet français : réunion du 24 janvier 1948 », archive du fonds de la Commission de Recherche Historique des Archives de la Cinémathèque française.

air, ce qui rend l'image naturellement étrange : alors que la diégèse nous place dans la nuit espagnole et à l'intérieur de la maison de danses, nous assistons à une scène manifestement éclairée par la lumière solaire, qui crée des ombres au sol. Ce problème technique ôte de la véracité à la scène qui, bien qu'elle tente de peindre l'ambiance « à l'espagnole » à travers des décorations mauresques ou les costumes de la figuration, s'avère défaillant du point de vue de la restitution.



Fig. 185 : Studio en plein air pendant le tournage de *La Fête espagnole*. Collections de la Cinémathèque française collection des photographies, droits réservés : Société Française des Films et Cinématographes Eclair / Marc Sandberg.

Au-delà du cas particulier de *La Fête espagnole*, le reste des films fait preuve d'un souci important de restitution. Bien que la rigueur historique puisse être détournée par des ambitions stylistiques avant-gardistes, comme, par exemple, dans le cas de L'Herbier pour les scènes de l'intérieur d'*El Dorado*, le souci de rattacher les intérieurs tournés à Paris à la diégèse espagnole est évident. La puissance des images tournées sur place oblige à un souci d'authenticité prolongé au sein des studios, afin de maintenir l'harmonie plastique du film.

Pour ce faire, nous percevons un usage poussé de ce que François Amy de la Bretèque définit comme des *realia* : un objet, un élément de costume ou de décor qui peut suffire « à assurer une datation [pour nous ce sera une localisation] dans la mesure où il s'appuie sur un savoir partagé »<sup>846</sup>. Les *realia* sont liés à une volonté de rendre réelle la diégèse. Dans le cas espagnol, l'imaginaire étant modulé par le stéréotype, ces *realia* se confondent souvent avec ce que Bretèque

---

<sup>846</sup> François Amy de la BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, p. 34.



signale comme des motifs ou « iconogrammes »<sup>847</sup> qui permettent de signaler l'appartenance de la diégèse à l'imaginaire convoqué. Ancrés au folklore traditionnel espagnol, hérités du mythe romantique et perpétués grâce aux différentes représentations scéniques à thématique espagnole, il s'agit de motifs qui cherchent à assurer un « effet de reconnaissance » et à prouver que « nous sommes bien en Espagne ». Ce sont des motifs<sup>848</sup> qui représentent l'imaginaire espagnol, même évoqués de façon isolée ou détournée<sup>849</sup>.

Des éventails, des castagnettes, des guitares, des mantilles, des tambourins basques, des affiches de *corrida*, des robes à volants sont sans doute les plus représentatifs. Faciles à ramener à Paris, ils sont toujours mis en scène dans les « tableaux » espagnols et deviennent un élément incontournable de la représentation visuelle de l'imaginaire espagnol. Des bouclettes et des fleurs sur les cheveux, des mantilles ou des *sombreros* pour habiller la foule peuvent suffire à faire croire que nous sommes encore en Espagne, bien que le récit soit temporairement dépourvu de références géographiques.

Nous repérons une tendance habituelle à aller vers les stéréotypes les plus faciles pour identifier rapidement l'Espagne. Les scènes tournées en studio se peuplent de motifs espagnols afin d'illustrer le cadre.

---

<sup>847</sup> Nous avons présenté ce terme emprunté à De la Bretèque pour nous référer aux unités les plus petites de représentation filmique ou *motifs*. Nous l'identifions à des unités figuratives concrètes : « des éléments iconographiques qui renvoient à des réalités et qui sont mis en forme dans des codes de représentation ». Nous le distinguons des « passages obligés » qui eux impliquent un passage temporel, comme la danse ou la *corrida* et qui, à leur tour, intègrent des *iconogrammes*, ou unités de représentation plus petites (François Amy de la BRETÈQUE, *op.cit.*, p. 1071).

<sup>848</sup> Nous reprenons l'idée de motif proposée dans les études folkloriques, défendue par Ducrot et Todorov, et qui le comprend comme « une unité thématique minimale » (Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 283).

<sup>849</sup> C'est l'exemple de l'exercice mené par les avant-gardes artistiques. L'isolement et le travail formel sur certaines figures ressortissantes à l'imaginaire espagnol ont permis à des auteurs comme Picasso avec ses guitares, Delaunay ou Miró avec leurs danseuses et Picabia avec ses Espagnoles, de mener des recherches formelles sans se détacher de l'imaginaire espagnol, bien qu'il puisse devenir presque méconnaissable.



Fig. 186 : *Carmen* (J. Feyder, 1926) : Feyder offre des plans de détail de motifs dans le décor, qui font irruption dans l'énonciation, afin d'illustrer le cadre.



Fig. 187 : *La femme et le pantin* (J. De Baroncelli) : Baroncelli accroche une guitare au mur de la chambre de Conchita.

De même, afin de mettre en ambiance les arrière-plans d'*El Dorado*, le décorateur, Alberto Cavalcanti, accroche quelques éventails au fond de la scène afin de forcer leur apparition dans le cadre. La disposition de ces éventails s'avère étrange. Or, ils cherchent manifestement à faire entrer les *realia* dans l'image et à montrer l'emplacement espagnol de la diégèse.



Fig. 188 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Éventails accrochés sur la toile de fond afin qu'ils soient intégrés dans le cadre et qu'ils apportent une touche espagnole. De même, une guitare est posée sur le décor pour renforcer le rattachement visuel à l'Espagne.

Selon les documents disponibles sur la genèse de ses projets, Marcel L'herbier manifeste un intérêt majeur pour la mise en scène de la *couleur locale* et des détails qui puissent rattacher son projet à la diégèse espagnole. Nous trouvons dans ses archives des notes préparatoires qu'il réalise pour *El Dorado*<sup>850</sup> et pour *Don Juan et Faust*<sup>851</sup> qui retiennent des détails tirés d'ouvrages et d'une documentation préalable, afin d'illustrer le cadre et de s'imbiber des coutumes et traditions locales. Ce souci de rattacher la diégèse à l'Espagne, bien que ce soit par les motifs les plus typiques, est également mis en lumière dans les scènes tournées en studio à Paris. Nous trouvons des détails

<sup>850</sup> 4-COL-198(158): Notes manuscrites autographes de lecture concernant l'Espagne et la danse.

<sup>851</sup> 4-COL-198(177) : Notes préparatoires manuscrites.

éparpillés parmi ses notes et découpages du scénario : « éventail », « Guitaristes », « fleurs », « danseuse castagnettes »<sup>852</sup>.

Or, s'il y a un cinéaste qui fait du souci d'authenticité un élément décisif pour sa mise en scène, c'est Jacques Feyder. Soutenu par Alexandre Kamenka de la Société Albatros, Feyder fait de son « réalisme de la mise en forme »<sup>853</sup> la marque de sa modernité, qui implique le soin des détails historiques et la rigueur dans leur exécution, tout en y appliquant une technique cinématographique moderne et avancée.

Le soin de reconstruction de scènes entières, immenses, qui représentent la Séville du début du XIX<sup>e</sup> siècle, est gigantesque. Lazare Meerson réussit à reconstruire la rue des Serpents, une rue de 80 mètres de long au sein du studio<sup>854</sup>, à travers laquelle Carmen est emmenée en prison et où le peuple espagnol se retrouve. De même la grotte où les brigands se logent ou la grande taverne de Lilas Pastia, fidèle au mythe populaire. Cela fait sans doute partie de l'ambition créative d'Albatros et se traduit par un déploiement de très grands moyens pour restituer l'Espagne du temps de Mérimée. Ils vont jusqu'à prendre soin d'adapter la *corrida* à celles qui se célébraient en 1840.

Les objets cherchent à imprimer un réalisme extrême, notamment à l'intérieur de la taverne ou de la maison de Carmen, et nous soupçonnons une recherche historique poussée afin d'obtenir ce résultat détailliste. Nous y identifions presque ce que De la Brèteque nomme « fétichisme des *réalia* »<sup>855</sup> qui plus tard marque l'œuvre de cinéastes comme Luccino Visconti. Ainsi, dit De la Brèteque à propos de *Carmen* : « évitant l'espagnolade, Feyder en revient à "l'exotisme scientifique" des librettistes de l'opéra qui, eux aussi, s'étaient inspirés des peintres et graveurs, espagnols ou voyageurs comme Doré »<sup>856</sup>. Il impose un souci documentaire qui permet de dépasser l'approche romantique de l'*espagnolade*. Par les images que nous voyons sur la copie actuelle restaurée en 2001 par la Cinémathèque française, nous imaginons une recherche d'« authenticité archéologique » à travers d'objets et de décors très précis. Cette rigueur était nécessaire pour illustrer une époque non seulement révolue, mais très présente dans l'imaginaire collectif de l'époque, face auquel le cinéma doit être à la hauteur s'il veut gagner l'adhésion complète du spectateur. Cela est d'autant plus nécessaire si les images de studio s'alternent avec des images tournées sur place, qui, elles,

---

<sup>852</sup> Fonds L'Herbier 4-COL-198(154) : Décors : descriptions techniques, notes manuscrites et croquis.

<sup>853</sup> Jean GREMILLON, « L'Art de Jacques Feyder », Jean A. GILI et Michel MARIE, *Jacques Feyder*, 1895, AFRHC, Numéro hors-série, Octobre 1998, p. 7.

<sup>854</sup> « Le dernier décor de "Carmen" », *Comoedia*, 12 mars 1925.

<sup>855</sup> François Amy de la BRETÈQUE, *op.cit.*, p. 39.

<sup>856</sup> François DE LA BRETÈQUE, "Carmen", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49 été 1988, p. 15.

contiennent la « sévérité ibérique » du décor naturel. La réussite d'une œuvre esthétiquement homogène dépend ainsi du souci historique et du détail des *réalia*.

Bien que nous ne retrouvions pas de documents sur les décors intérieurs ou des indications sur les objets précis inclus dans la mise en scène, les archives de la Cinémathèque française conservent pourtant des dessins de Lazare Meerson pour la conception des maquettes des décors extérieurs. Une série de 63 dessins, qui parfois incluent plusieurs clichés, nous permettent de constater une étude poussée de l'image de l'Espagne (il inclut même des détails comme des lampadaires, des grilles, des encadrements de portes et de fenêtres ou des ânes) afin de la reconstruire le plus fidèlement possible selon l'image romantique qui entoure le mythe. Comme le signale Jean Gremillon, le style cinématographique de Feyder est marqué par un « souci purement formel de perfection plastique »<sup>857</sup>, une recherche du goût de la « belle image » qui puisse séduire le spectateur. Nous identifions cette plasticité formelle, très classique, chez Feyder et son portrait de l'Espagne de Carmen qui suit manifestement le regard romantique. Malgré ce classicisme, Feyder est moderne par l'énonciation filmique portée sur les innovations techniques de la prise de vues et du montage illustrant sa virtuosité formelle.

Malgré les réussites plastiques de Feyder et de Baroncelli au sein des studios, ces scènes n'égalent jamais la force photogénique offerte par la lumière et les traces des lieux en sol espagnol. L'analyse comparée des scènes tournées en plein air sur des décors naturels *in situ*, avec celles tournées en studio nous confrontent de façon manifeste à la modernité octroyée à l'esthétique cinématographique par le tournage en extérieur.

La compréhension du besoin de s'imbiber des éléments plastiques du lieu, pour mettre en image l'atmosphère proprement espagnole est déterminante pour le renouvellement de la représentation du pays en phase avec les nouveaux enjeux esthétiques modernes.

---

<sup>857</sup> Jean GREMILLON, *op.cit.*, p. 7.

### 6.2.3. Le jeu d'acteurs

La réalité imprégnée dans les films et la notion d'authenticité ne relève pas seulement des paysages et de la lumière naturelle. Nous avons vu comment l'atmosphère espagnole se dégage également des autochtones qui habitent ce milieu et qui, parfois sont sollicités dans les films.

Musidora fait un appel réitéré au peuple espagnol, réussissant la connexion humaine avec la « race » du lieu tout en faisant irradier une valeur de caractère humain à l'écran. S'entourer de gens des villages où elle tournait lui permet d'intégrer davantage le film dans le milieu. Les autochtones intervenant dans le film sont bien évidemment des acteurs non professionnels, dont les regards curieux vers la caméra constituent, sans doute, la connexion la plus puissante entre la réalité filmée et le spectateur. Ces regards, normalement bannis de l'énonciation fictionnelle, mettent en évidence le dispositif cinématographique et rompent l'adhésion du spectateur à la fiction proposée par le film : ils nous confrontent directement à la réalité montrée qui nous interpelle brusquement. C'est pour cette raison que ces regards inexperts connectent le film avec le genre documentaire et chargent l'énonciation d'un réalisme vivant très puissant. Nous les trouvons dans les scènes citées des films de Musidora et de Marcel L'Herbier.

La figuration pour remplir le tableau espagnol est spécialement sollicitée lors des tournages en studio, où elle est déterminante. Au même titre que les décors, notamment dans les scènes de taverne où la foule est rassemblée, la figuration est censée, comme les *réalia*, agir en tant que signe de reconnaissance pour le public. Elle héberge également une part importante de la couleur locale et son « authenticité » est décisive à l'image. Ainsi, Delluc souligne précisément le soin pris pour la figuration de *L'Infante à la rose* (Henri Houry, 1921): « signalons que la plupart de "petits rôles" furent tenus par des gens du monde andalous. On ne se plaindra plus de la figuration des films français, j'espère, si on la confie à des grands d'Espagne »<sup>858</sup>. Pourtant, à Paris ou à Nice, la possibilité d'embaucher des Espagnols n'est pas toujours évidente.

Dans son souci d'authenticité pour mettre en place sa version cinématographique de *Carmen*, Feyder accorde beaucoup d'importance à la préparation physique et au travail des acteurs car, comme lui-même l'affirme : « Chaque époque, chaque école d'art a une couleur particulière, superposée à son rythme, une façon de marcher, de faire des gestes, de se mouvoir, de phraser ou de converser... »<sup>859</sup>. Les acteurs deviennent décisifs pour réussir l'authenticité qu'il

---

<sup>858</sup> Louis DELLUC, *Paris-Midi*, 20 septembre 1921.

<sup>859</sup> Jacques FEYDER et François ROSAY, *Le cinéma notre métier*, Skira, 1944.

souhaite. Un souci accru quand le tournage se déplace, en juin-juillet 1925, aux studios de Montreuil<sup>860</sup>.

La typologie du personnage espagnol étant difficile à contrefaire avec le maquillage ou les gestes des acteurs français, Feyder porte une attention primordiale à la figuration convoquée à Paris, qu'il veut de préférence d'origine espagnole. D'un côté il fait venir plusieurs danseuses espagnoles, afin d'assurer l'authenticité et la « race » des danses qui ont lieu à l'intérieur de la taverne de Lilas Pastia<sup>861</sup>. Ensuite, il fait appel à la communauté espagnole de Paris pour participer à la figuration : « on a recruté, pour la circonstance, toutes les disponibilités espagnoles de la capitale »<sup>862</sup> témoigne la presse du moment qui suit le tournage avec excitation. Parmi cette communauté réunie pour applaudir les danses de Carmen, nous trouvons un jeune Luis Buñuel qui, fraîchement arrivé à Paris, intègre le cinéma en tant que brigand espagnol scandant les rythmes du film. Luis Buñuel lui-même raconte dans ses mémoires cette première expérience cinématographique. Aux côtés de Raquel Meller, il intègre le groupe de contrebandiers qui dans la taverne de Lilas Pastia, animent la seule danse qui apparaisse dans le film. En effet, lors de cette séquence, nous repérons le visage de Buñuel caractérisé par les traits hispaniques plus rudes et bruts associés aux habitués des tavernes espagnoles. Deux amis de Buñuel, « mêtèques »<sup>863</sup> de Paris, jouent les rôles de guitaristes.



Fig. 189 : *Carmen* (Jacques Feyder, 1926) : Luis Buñuel parmi la figuration espagnole du tournage au studio de Montreuil.

À titre d'anecdote, nous tenons à signaler que le responsable de la figuration de *Carmen*, l'assistant de Feyder, M. Barrois, est également chargé du casting pour *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli en 1928. La réussite de son casting pour le film de Baroncelli, notamment avec la découverte de Conchita Montenegro, est amplement commentée dans la presse à la sortie du film.

---

<sup>860</sup> Raoul PLOQUIN, « Une nuit de Séville... à Montreuil », *Comoedia*, 11 juillet 1926.

<sup>861</sup> Plusieurs contrats établis avec les danseuses sévillanes Trini Benítez, Adela Carrasco et Mercedes Maruny sont conservés dans le Fonds Albatros des Archives de la Cinémathèque Française (ALBATROS 116 – B14 : Carmen Jacques Feyder).

<sup>862</sup> Raoul PLOQUIN, « Une nuit de Séville... à Montreuil », *Comoedia*, 11 juillet 1926.

<sup>863</sup> Buñuel signale cet appellatif utilisé pour signaler les espagnols résidant à Paris à cette époque-là.

L'exigence progressive d'authenticité, après l'arrivée des spectacles espagnols sur la scène, se ressent également avec le choix des actrices principales pour représenter les personnages de l'Espagnole. Comme nous l'avons vu, en 1919, Ève Francis était considérée comme l'image de la sensualité espagnole. Si elle synthétisait l'Andalousie<sup>864</sup> juste après la guerre, les traits fins de l'actrice belge sont rapidement remplacés par la beauté racée de Raquel Meller qui dès 1920 a conquis la scène parisienne.

Contrairement à la figuration et aux actrices incarnant des Espagnoles qui évoluent vers la recherche de l'authenticité, le choix des acteurs ne suit pas la même ligne. Pour beaucoup de films, étant des productions françaises, ces acteurs étaient imposés, et nous ne retrouvons que des acteurs français<sup>865</sup>. Dans certains cas, comme celui de Louis Lerch jouant Don José dans *Carmen*, le choix reste intrigant car il dessine un personnage très différent de celui établi dans l'imaginaire collectif (Mérimée le décrit comme un homme robuste au teint plus foncé que ses cheveux<sup>866</sup>). Il s'agit d'un modèle plus français qu'Espagnol, aux traits fins et éloigné du stéréotype espagnol, d'origine basque, rude, aux impulsions animales, qu'il représente. Il faudra attendre *La Bodega* de Benito Perojo pour voir apparaître des espagnols dans les rôles masculins. En effet, le choix des acteurs masculins protagonistes, en France, ne paraît pas soumis à l'authenticité que le regard moderne impose progressivement aux femmes espagnoles. Un choix paradoxal vu l'exigence d'authenticité qui, progressivement, s'installe au sein de la représentation.

Dans tous les cas, la composante humaine des films, à savoir les acteurs et la figuration, se confirment comme un élément de plus de la couleur locale espagnole. Elle est ainsi prise en compte par les réalisateurs, tout en cherchant l'authenticité, devenue une exigence pour l'esthétique plastique moderne que poursuivent les cinéastes français des années vingt à travers l'imaginaire espagnol.

---

<sup>864</sup> *Cinéa*, n°1, 6 mai 1921, p. 16.

<sup>865</sup> L'exemple de Jacque Catelain est assez curieux. Sans doute, il s'agit d'un choix personnel et amical de la part de L'Herbier. Si dans *El Dorado*, le cinéaste prend soin de le détacher de l'origine espagnol, il n'en ira pas de même pour *Don Juan* ; un choix qui est critiqué par le regard espagnol. Une lettre de Gregorio Martinez-Sierra, dramaturge espagnol, à L'Herbier atteste la tension liée au manque d'authenticité : « J'ai eu l'occasion de voir votre Don Juan, il excitera des rires en Espagne car notre héros c'était un vrai homme et non pas une femme comme celui que vous avez choisi pour ce rôle. V.D. Martinez Sierra » (Lettre à Marcel L'Herbier du 17 mars 1922. 4-COL-198(180) : Correspondance adressée à Marcel L'Herbier pour la présentation du film). En France, pourtant, Jacque Catelain est adoré et la question de son adéquation au rôle espagnol n'est jamais soulevée.

<sup>866</sup> Prosper MERIMÉE, *Carmen*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 41.

### 6.3. Marcel L'Herbier : pour une plastique visuelle de l'Espagne

« En réalité, par la grâce de quelques images, Barrès et son Espagne, l'Espagne et ses splendeurs étaient rentrés tout vifs, autant que je l'avais pu, dans l'orbe de la cinégraphie française »<sup>867</sup>

Avant de se rendre à Grenade, le peintre scandinave Hedwick (Jacque Catelain) regarde, dans *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921), quelques photographies de l'Alhambra. En prenant le point de vue subjectif du personnage, l'image nous montre des clichés : des images touristiques du monument et de ses différents espaces. Soudain, la subjectivité du regard du peintre se fait visible à l'écran à travers une déformation progressive de l'image : les colonnes des patios de l'Alhambra se défigurent et l'image se tord en se floutant.



Fig. 190 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : L'Herbier met à l'image le rêve impressionniste du peintre songeant à la façon d'appréhender plastiquement l'Alhambra à partir de l'imaginaire tiré des photographies.

Au-delà de la prouesse technique de Marcel L'Herbier, qui confirme avec ces images sa volonté d'investir psychologiquement l'image visuelle à travers ses célèbres « flous artistiques »<sup>868</sup>, novateurs et révolutionnaires à l'époque, ce passage illustre manifestement le geste du cinéaste face à l'imaginaire espagnol. Comme tous les cinéastes de sa génération, L'Herbier a rêvé l'Espagne à

<sup>867</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p.60.

<sup>868</sup> Voir Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 71 ; Richard ABEL, *French Cinema: the First Wave, 1915-1929*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1984, p. 307.



travers des sources secondaires telles que des cartes postales, des photographies, les récits des voyageurs romantiques et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire fantasmé, buvant à toutes ces sources, domine son regard du moment où il conçoit un film sur l'Espagne. Pourtant, se réclamant manifestement de l'impressionnisme, c'est par la suite son regard subjectif et ses impressions qui modulent et déforment cet imaginaire. Il propose ainsi sa propre « vision » qui comporte, en l'occurrence, une esthétique plastique très personnelle. À travers cette séquence, placée avant la scène tournée dans l'Alhambra, L'Herbier se projette sur ce regard d'Hedwick et se revendique comme un peintre d'images cinématographiques ; un geste artistique que nous identifions clairement dans sa production espagnole.

Marcel L'Herbier est, au sein de la génération étudiée, le cinéaste qui pousse le plus loin le travail plastique de l'imaginaire espagnol tout en mettant à l'œuvre un style lyrique très personnel. Figure décisive de l'impressionnisme cinématographique, son approche esthétique de cet imaginaire est, à notre avis, la plus intéressante du corpus par la complexité artistique que nous discernons dans sa *mise en forme*<sup>869</sup>. La particularité de ses films et la richesse de son approche visuelle nous poussent à l'analyser séparément, tout en l'érigant en tant que paradigme du travail plastique de l'imaginaire espagnol pour proposer une esthétique cinématographique moderne.

Au sein du mouvement impressionniste, L'Herbier tâche manifestement de saisir l'âme espagnole à travers le travail esthétique de l'image. Dans *El Dorado* (1921) et dans *Don Juan et Faust* (1922), il cherche à exprimer son « atmosphère » particulière et son essence. Pour ce faire, il compose d'emblée un drame exacerbé, comme seul l'imaginaire espagnol peut l'accueillir. Ensuite, il dispose tous les éléments filmiques au service de ce drame, tout en construisant une énonciation filmique harmonisée avec le sujet traité et d'une grande puissance plastique.

D'après Jean Mitry, le style de L'Herbier concentre toute son attention sur l'image « considérée comme facteur premier de l'expression filmique »<sup>870</sup>. Son esthétique est ainsi « essentiellement picturale »<sup>871</sup>. Le rythme du montage intervient (nous le verrons dans le chapitre suivant), mais les préoccupations cinématographiques sont davantage portées sur l'image et sur la composition visuelle. C'est grâce au travail plastique du lieu, de la lumière, des ombres, des références iconographiques, qu'il réussit à accompagner le drame et à mettre en forme l'essence

---

<sup>869</sup> Nous prenons ce terme proposé par Noël Burch pour mieux saisir le travail visuel de Marcel L'Herbier dans *El Dorado*, notamment dans la scène de l'Alhambra. Il considère que l'intérêt poussé du cinéaste pour l'image et sa plastique, l'éloigne progressivement de la mise en scène pour le rapprocher de ce que L'Herbier lui-même appelle la *mise en film*, et que Burch définit comme *mise en forme*. Pour l'approche que nous allons maintenir, quant à l'idée de l'innovation formelle du cinéaste français, nous adhérons davantage à cette dernière expression.

<sup>870</sup> Jean MITRY, *Histoire du cinéma, Art et Industrie, vol. 2 1915-1925*, Paris, Éditions Universitaires, 1987, p. 432.

<sup>871</sup> *Ibid.*

cinématographique espagnole. En effet, L'Herbier réussit à composer une expression cinématographique spécifique qui met magistralement en images son idéal de l'âme espagnole. Comme le dit Pierre Scize dans les pages de *Bonsoir* à la sortie du film, il réussit la « perfection logique qui unit la plastique et l'esprit »<sup>872</sup> et qui devait sublimer l'expression cinématographique : « L'Espagne est là »<sup>873</sup>.

L'aspect le plus intéressant chez le cinéaste français, c'est que malgré cette poursuite d'une expression cinématographique de l'âme espagnole et malgré son rattachement à l'imaginaire espagnol hérité des autres arts, il réussit à investir ses films de la modernité artistique qui ébranle la période. Dans ce sens, ses films à sujet espagnol développent une esthétique qui évoque le fantasme espagnol et qui utilise l'Espagne comme matière plastique cinématographique. Cependant, le cinéaste enracine cette esthétique dans l'époque et les mouvements artistiques d'où il puise son évocation. Le symbolisme, l'impressionnisme, le cubisme mais aussi l'art nouveau, traversent son regard et modulent sa mise en scène plastique de l'imaginaire espagnol. Le résultat, ce sont deux films absolument modernes dans leur conception esthétique. Deux exemples emblématiques d'un travail plastique novateur et stimulé par l'imaginaire espagnol.

### **6.3.1 *El Dorado* : mise en image de l'âme contrastée de l'Espagne**

Disciple intellectuel de Barrès (« Je me rappelais un peu bien tard quelle source inépuisable d'inspiration avait été pour la création artistique française cette Terre de sang, de volupté, de mort... »<sup>874</sup>), la perception « contrastée » de l'Espagne de l'écrivain français est décisive pour la conception de l'âme espagnole l'herbinienne.

Maurice Barrès fait de l'Espagne un pays de contrastes, dont l'âme contrastée est perceptible partout dans le pays : à travers sa géographie, ses mœurs, ses gens et son folklore. Elle est également l'essence nationale, qui mêle sans cesse la passion de la vie et le drame de la mort, les deux pôles les plus opposés qui se touchent de très près en Espagne. Ardeur et tristesse, volupté et mort, Nord et Sud, maures et chrétiens ; l'Espagne est une terre de contrastes et c'est dans ces contrastes que Barrès trouve la poésie de l'Espagne, mais aussi son essence : « À tous mes pas, je la vis, l'Espagne, ainsi violente et contrastée... »<sup>875</sup>. C'est grâce à la mise en lumière de ce contraste essentiel que le poète réussit à dépasser les approches descriptives et pittoresques de ses

---

<sup>872</sup> Pierre SCIZE, «El Dorado», *Bonsoir*, 9 juillet 1921.

<sup>873</sup> *Ibid.*

<sup>874</sup> Marcel L'HERBIER, *op.cit.*, p.55.

<sup>875</sup> Maurice BARRES, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, éditions Bartillat, Omnia Poche, 2019, p. 171.

prédécesseurs romantiques<sup>876</sup>, tout en lui donnant une profondeur poétique capable de stimuler des états d'âme et des émotions bien précises dans la sensibilité du spectateur.

Le contraste étant à la base de la vision barrésienne de l'âme espagnole, les cinéastes impressionnistes s'y accrochent manifestement pour en trouver l'expression cinématographique la plus juste. Chez les cinéastes impressionnistes nous identifions des similitudes avec l'approche de l'Espagne de Barrès en ce qui concerne la rupture avec les prédécesseurs et leur souci de saisir des états d'âme et des atmosphères cinématographiques basées sur des émotions visuelles. De ce fait, l'École impressionniste nous offre la saisie de l'essence espagnole la plus aboutie. Comme Barrès en littérature, ils tentent de saisir par l'expression cinématographique les émotions suscitées par cet imaginaire, en même temps qu'il devient, lui-même, la matière photogénique sollicitée pour exprimer les états d'âme et les atmosphères qui enveloppent leurs drames. Dans ce processus, ils réussissent à mettre en place une expression visuelle de l'émotion cinématographique espagnole sans oublier les enjeux modernes qui inspirent leurs propos esthétiques.

Louis Delluc l'avait parfaitement saisi dans le scénario de son drame intitulé *La Fête espagnole*. Le « drame d'une fête » était sans doute une matière dramatique idéale pour saisir l'âme de l'Espagne et ses oppositions essentielles. Ainsi, la fin du film conçu par Delluc combine les images de la fête et de la danse de Soledad, avec celles du duel à mort entre les amants. Le montage parallèle transfère au récit filmique l'idée du contraste espagnol et le met au cœur du climax dramatique : la fête et la mort se retrouvent dans l'énonciation cinématographique. Germaine Dulac est restée fidèle au scénario, et le montage de cette fin « contrastée » suit en détail le montage proposé par Delluc. Pourtant, le manque de la « sévérité ibérique » plastique à l'image, empêche la saisie filmique de cette âme suggérée dramatiquement dans le scénario.

Après cette tentative, c'est sans doute le « poète »<sup>877</sup> Marcel L'herbier qui réussit l'entreprise de mettre en scène l'atmosphère espagnole à travers une harmonie esthétique de tous les éléments du film, narratifs et visuels. De surcroît, il le fait en même temps qu'il signe un des films les plus

---

<sup>876</sup> « Comment pourrait-on exprimer ce caractère contrasté de l'Espagne ? Faudrait-il essayer d'en donner une description purement pittoresque ? Gautier l'a essayé. Dans son Voyage, il s'est proposé de prendre des photographies de toutes les villes d'Espagne qu'il traversait. (...) Lorsqu'on fait par le dehors des descriptions d'un paysage, d'une civilisation, d'une œuvre d'art, celui qui n'a pas vu de ses yeux ces objets et qui n'a pas le plaisir de les reconnaître dans le tableau qui lui est présenté, au bout de quelques minutes est envahi par une somnolence et une vague sensation d'ennui. Un autre procédé, le seul qui vaille à mon sens, serait d'initier le lecteur aux émotions que l'on a ressenties et d'essayer de le faire assister aux tourments, aux drames, aux inquiétudes des gens qui édifièrent ces civilisations autrefois. » (Maurice BARRÈS, « Le génie contrasté de l'Espagne » dans *Je vous écris d'Andalousie*, Paris, Nicolas Chaudun, 2014, p. 78-79.)

<sup>877</sup> Ainsi le décrit catégoriquement Louis Delluc après avoir vu *El Dorado* dans le premier numéro de *Cinéa* (Louis DELLUC, « De Rose-France à El Dorado », *Cinéa*, n°1, 6 mai 1921).

emblématiques du mouvement impressionniste et des années vingt. Pour le faire, en suivant les pas de son maître spirituel et artistique, il fonde toute sa conception esthétique sous le signe de cette Espagne violente et, surtout, contrastée.

### **a) Un récit contrasté**

La vision d'une Espagne contrastée module l'approche espagnole de Marcel L'Herbier, perceptible du point de vue dramatique et esthétique.

Du point de vue narratif, le scénario de ce « mélodrame cinématographique » est manifestement composé à partir du principe des contrastes. L'Herbier lui-même, dans ses mémoires parle d'un scénario composé de « séquences antithétiques »<sup>878</sup>. C'est là le principe qui a régi la conception du projet et qui permet d'enraciner au cœur même du film l'essence espagnole éclairée par Barrès. Ainsi, Sibilla héberge son enfant mourant dans une salle des fêtes. La danse et le drame se retrouvent tragiquement chez Sibilla ; elle-même divisée entre la salle de danses et la chambre de son enfant. En suivant les démarches de l'impressionnisme d'images, afin d'accompagner cette situation dramatique, le contraste est également mis en scène visuellement. Pour ce faire, le cinéaste compose le sous-sol où la fête se déroule comme une image festive et baroque teintée par un filtre jaune (sur la version consultée) qui donne une impression de chaleur, d'excès, de plaisirs et de brouhaha. À l'opposé de cette fête, en haut, un enfant se débat avec la mort. L'image nous apparaît strictement antithétique de la salle de danses. Dénudée du point de vue de la décoration, elle est sobre, grande, vide et très sombre. Un filtre bleu (sur la version consultée) donne au lieu une atmosphère glaciale. Une croix règne religieusement sur la scène hantée, non seulement par le drame de l'enfant, mais par la menace directe de la mort.

---

<sup>878</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p.58.



Fig. 191 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : La salle d'El Dorado, comble, baroque et dominée par l'excès de la fête, et la chambre de l'enfant mourant, en haut, dénudée, froide, à l'ambiance mortuaire et dominée par la croix chrétienne.

La fête et la maladie de l'enfant se retrouvent ainsi sur le personnage de Sibilla, qui contient ce drame contrasté. Une fois la ligne dramatique de l'enfant résolue positivement, le drame se poursuit chez Sibilla qui décide de s'ôter la vie. À ce moment-là, le récit filmique s'installe, au climax du film, entre la fête et la mort, comme l'avait fait Louis Delluc. Sibilla s'ôte la vie au sein de la fête, et l'énonciation filmique, à travers un montage parallèle, combine des images de sa mort avec celles de la fête. La mise en scène joue également avec ce contraste du récit narratif. La toile de fond de la scène sépare l'espace de la fête, éclairé et bouillant, de l'arrière-scène, un espace sombre et glauque. Une vieille qui dort accentue le détachement visuel du bruit et du rythme effréné de la salle. Des images du pitre dansant avec la salle exaltée et Sibilla mourante se combinent par le montage. Sur l'image même, l'ombre du pitre se projette sur Sibilla. La fête et la mort s'unissent visuellement, en même temps qu'elles sont contrastées par le montage.



Fig.192 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : La scène de la mort de Sibilla est fragmentée par des images de la fête et par le pitre imitant la danseuse (les illustrations suivent le montage proposé par le film).

Du point de vue dramatique, le contraste est également accentué par la construction des personnages. Sibilla souffrante et plus âgée s'oppose à Illiana, jeune et ayant sa vie devant elle. Comme nous l'avons vu, c'est notamment chez les personnages masculins que l'opposition est la plus accusée, notamment grâce à la composition des personnages d'Hedwick (Jacque Catelain) et de Joao (Raymond Payelle). Leur caractérisation est également accentuée à l'image : l'un associé au blanc et à la lumière, et l'autre filtré par le prisme archaïque et dégoûtant du burlesque grotesque.

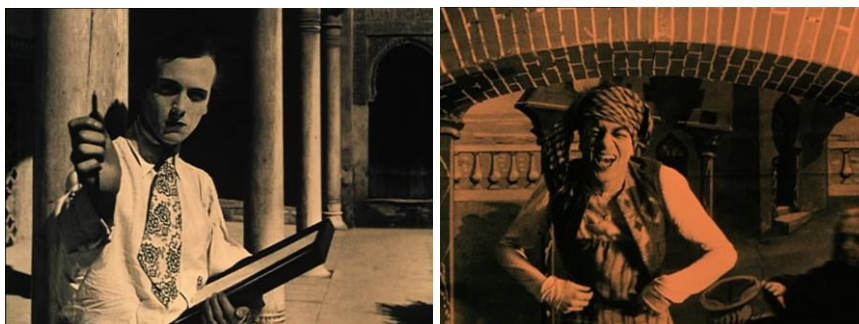


Fig. 193 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Hedwick et Joao

En effet, le personnage scandinave d'Hedwick et son univers nordique est également exploité visuellement et dramatiquement en tant qu'antithèse de l'imaginaire espagnol. Il figure la modernité du Nord face à l'archaïsme du Sud. Non seulement il est très proprement habillé de blanc avec des habits modernes et sophistiqués, mais la maison où il habite est manifestement dessinée d'après une esthétique moderne appuyée sur les courants artistiques de l'art nouveau et des avant-gardes formalistes<sup>879</sup>. Marcel L'Herbier associe Hedwick à la modernité, et l'imaginaire espagnol à l'archaïsme ; une idée, comme nous l'avons vu, accentuée par l'ancienneté de l'Alhambra et l'ambiance dépravée de la maison de danses.



Fig. 194 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Contraste dans la conception des décors de l'archaïque maison de danses espagnole et la maison moderne de Hedwick.

<sup>879</sup> Des lettres de Raymond Payelle, assistant de réalisation et chargé de la supervision des décors au studio parisien avant l'arrivée de L'Herbier, attestent la volonté d'un décor délibérément « moderne » pour caractériser la maison de Hedwick. Fonds L'Herbier de la BNF, « El Dorado. Lettres de Raymond payelle (assistant) durant le tournage, 4-COL-198(150).

D'autres contrastes plus subtils mais perceptibles du point de vue dramatique sont aussi l'opposition entre le jour au soleil intense et la nuit de fête, de plaisir et d'excès, ou la ville opposée à l'intérieur de la maison des danses.

### **b) La plastique des lumières et des ombres au service de l'âme contrastée de l'Espagne**

Au-delà de la construction dramatique du scénario, renforcée par l'image filmique<sup>880</sup>, c'est notamment au niveau de la plastique de l'image que le contraste acquiert sa plus grande puissance et originalité chez L'Herbier. Ce travail plastique manifeste sa volonté de rendre l'âme toute en contrastes de l'Espagne à travers une expression visuelle concrète.

L'intérêt développé chez L'Herbier pour cette plastique de l'âme espagnole trouve également du sens dans le style de plus en plus affirmé du cinéaste. Laurent Véray révèle la constante du travail plastique du noir et du blanc dans le style cinématographique de L'Herbier depuis son film *Rose-France* de 1919<sup>881</sup>. Ainsi, étant devenue une marque de style et une constante esthétique, il retrouve en Espagne le lieu cinématographique qui le justifie le mieux à l'image. Le cinéaste avoue lui-même cette spécificité plastique identifiée en Espagne, lorsque Jean André Fieschi l'interroge sur le parti pris de blancheur de la photographie de ce film. De plus, le cinéaste exprime sa volonté expresse de travailler les contrastes en sol espagnol, car le sujet du film l'imposait :

Il était commandé par le style même du film. Et puis, nous travaillions sur des pellicules orthochromatiques qui permettaient des oppositions de noir et de blanc plus catégoriques, plus suggestives en un sens que celles de la panchromatique : il fallait s'en servir, aller jusqu'au bout du dialogue entre le noir et le blanc.<sup>882</sup>

D'autant plus qu'il pouvait s'en servir pour saisir une sorte d'âme artistique du pays espagnol. Le dialogue entre la lumière et les ombres devient florissant en Espagne ; L'Herbier y trouve une intensité physique et figurée qui ne peut que stimuler son esthétique personnelle de l'ombre et de la lumière.

Le travail visuel et plastique des contrastes au sein de l'image est manifestement exploité dans les images tournées en extérieur en lumière naturelle. C'est notamment à l'intérieur de l'Alhambra

---

<sup>880</sup> Pour une analyse détaillée du film du point de vue narratif et filmique, consulter Richard ABEL, *French Cinema: the First Wave, 1915-1929*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1984, pp. 305-313.

<sup>881</sup> Laurent VERAY, « Rose-France (1918): De l'influence symboliste aux prémices du modernisme cinématographique », dans Laurent VERAY, *op.cit.*, p. 29.

<sup>882</sup> Marcel L'HERBIER interviewé par Jean-André FIESCHI, *op.cit.*, p. 33.

que L'Herbier trouve la matière lumineuse et les espaces pour créer les contrastes de façon naturelle.



Fig. 195 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : L'Herbier cherche le contraste plastique constant au sein des images en tirant parti de la lumière naturelle et des différentes chambres de l'Alhambra. Il s'agit d'un contraste « naturel » à l'image, à travers les lumières et les ombres de l'Espagne (le choix des images ne reflète pas leur montage).

Comme nous le voyons, il utilise tous les éléments profilmiques naturels afin de mettre en image ces contrastes dans le cadre. Les contre-jours, très marqués à cause de l'intensité de la lumière et du blanc/jaune des pierres de l'Alhambra, sont spécialement accusés du point de vue plastique pour créer l'effet de contraste visuel.

La preuve de son intérêt obstiné pour cette idée d'une esthétique contrastée pour exprimer visuellement l'« âme espagnole », est mise en évidence à la sortie du bâtiment maure, lorsque le réalisateur perd la possibilité de s'abriter dans les chambres et dans des endroits protégés afin de trouver le contraste naturel par contre-jour. À ce moment, pour ne pas perdre son idée visuelle du contraste qui doit dominer et harmoniser toute la séquence, il est obligé à trouver d'autres moyens qui deviennent d'autant plus stimulants.

Il s'agit de la scène où Sibilla quitte le bâtiment mauresque sous le soleil, dont nous avons déjà souligné l'intensité lumineuse et la charge dramatique. Dans ce cadre ensoleillé, où l'ombre n'a pas de place, face à la « nécessité » esthétique de trouver l'idée du contraste, L'Herbier intègre, tout d'abord, un personnage habillé de noir qui se trouve au milieu de la scène. Comme une ombre vivante au milieu de nulle part, cet homme est posé là, et bien qu'il ait un petit rôle dans l'histoire, car il annonce à Sibilla d'identité d'Illiana, il est surtout une figure plastique qui permet de créer le



contraste à l'image. Ensuite, pendant la marche dramatique de Sibilla sous le soleil agressif où les ombres ne sont pas possibles, le réalisateur semble ne pas vouloir renoncer au contraste plastique qui doit imprégner l'esthétique visuelle espagnole. À ce moment, il fait en sorte que le contraste saisisse le montage : il coupe cette promenade débordante de soleil par des inserts de plans ombrageux, presque noirs. Ces plans invoquent des souvenirs qui agacent Sibilla et accentuent son drame psychologique. Visuellement, si nous les analysons l'un après l'autre, nous retrouvons un montage visuellement contrasté, qui fait suite à l'image contrastée qui avait dominé dans la scène précédente.



Fig. 196 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : La séquence de la sortie de l'Alhambra sous le soleil, que nous avons évoquée précédemment, est interrompue par des plans qui accentuent le drame de Sibilla et qui, de plus, introduisent l'idée du contraste dans le montage (la disposition des images reflète le montage du film).

Le contraste plastique s'empare ainsi de tous les éléments du récit filmique. Le film devient une grande fresque contrastée ; un « grand damier où le blanc et le noir jouent les derniers points », comme l'a décrit Jacques Christiany dans *Cinéa*<sup>883</sup>.

Le contraste visuel prend également les personnages qui, au sein de ces cadres, sont également intégrés à ce principe plastique.

<sup>883</sup> Jacques CHRISTIANY, "Fresques", *Cinéa*, 6 octobre 1922, p.5.



Fig. 197 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Hedwick avec Sibilla et Illiana avec la Duègne (que nous voyons à peine par l'intensité de la lumière qui provoque une perte de nuances dans l'ombre): le contraste des corps à l'image.

Il s'agit d'un contraste visuel hautement symbolique : seuls les amoureux, en blanc, se rejoignent. Autrement, L'Herbier oppose toujours les personnages du point de vue de la couleur : Hedwick en blanc et Sibilla plus sombre ; Illiana en blanc et la Duègne en noir.

En somme, nous constatons dans *El Dorado* un travail plastique exemplaire de cette volonté de pénétrer l'esthétique du film de l'âme « contrastée » de l'Espagne. Le contraste plastique saisit l'énonciation visuelle à tous les niveaux. Par cette approche originale, L'Herbier réussit comme aucun autre réalisateur à rendre l'Espagne, sa lumière, ses ombres et son essence la plus pure : une matière photogénique, cinématographique, modulée, elle-même, par l'âme espagnole.

### c) L'évidence d'une matière visuelle espagnole

Bien que l'idée du contraste soit présente tout au long du film, du point de vue visuel, et concernant le travail des lumières et des ombres, c'est notamment dans la scène tournée à l'Alhambra qu'elle est la plus exploitée. Il s'agit également d'une scène très lyrique, une sorte d'ode ou de chant visuel au monument maure et au souvenir de la culture millénaire qu'il évoque : « J'allais défendre moi, en le projetant en images vraies, cet Alhambra féérique »<sup>884</sup> affirme fièrement L'Herbier quelques années plus tard.

L'idée cinématographique que L'Herbier déploie sur l'Alhambra trouve un écho avec le geste créatif du personnage d'Hedwick, que nous avons analysé en début de ce sous-chapitre. Comme le peintre, L'Herbier, en partant d'un imaginaire fantasmé depuis Paris, se rend à Grenade afin de saisir cinématographiquement son rêve espagnol. Cinéaste et personnage se confondent. Cette idée est confirmée dès que L'Herbier propose un accès visuel à l'Alhambra, dans le récit filmique, à travers une image fixe dont la composition renvoie directement à l'idée de la carte

<sup>884</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p. 56.

postale. Après ces images, nous nous plongeons visuellement dans celle-ci à travers le lyrisme visuel de la scène placée à l'intérieur du monument. Il s'agit également d'une mise en image de l'évolution opérée par Barrès : en dépassant l'approche descriptive et « éloignée », il cherche la profondeur poétique seulement possible à travers la subjectivisation du poète/peintre/cinéaste.



*El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Vues de l'Alhambra introduites juste avant la scène à l'intérieur de l'Alhambra où le travail plastique de l'image, à travers le lieu et le jeu de lumières et d'ombres est très développé.

Les premières vues de l'Alhambra dans le film sont encadrées par des masques qui accusent l'abstraction du récit filmique pour en faire des « cartes postales » de présentation. Après ces images, L'Herbier nous offrira « son impression » cinématographique, « sa vision » du lieu, à travers l'expression artistique qu'il maîtrise le mieux. Il amorce ainsi, dans le processus de conception de son film, le même processus de création qu'il a mis à l'image avec *Hedwick* : passage de la photographie (sources secondaires) à l'image mentale pour écrire le scénario et, enfin, le résultat jaillissant après la confrontation sur place tout en figeant l'impression procurée par le lieu.

Dans ce cas-là, le lieu inspire à L'Herbier une séquence très poétisée et esthétiquement soignée (« quelles images neuves je pourrais tirer de cet art mozarabe » note-il dans ses mémoires<sup>885</sup>), non seulement par les belles images et les compositions contrastées, mais aussi par le montage. Les images se suivent et se fondent en créant une pièce visuelle très poétique où l'Alhambra s'érige comme la protagoniste absolue. Elle s'incruste, même, en tant qu'image fixe derrière les sous-titres. L'Herbier voulait faire « parler l'Alhambra » et il lui concède toute l'énonciation filmique.

---

<sup>885</sup> Marcel L'HERBIER, *op.cit.*, p. 58.



Fig. 198 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Intertitre avant la scène consacrée à l'Alhambra.

Nous trouvons encore un dernier exemple de l'emprise de l'âme espagnole sur l'énonciation cinématographique, qui exploite, une fois de plus, les contrastes visuels et plastiques. Il s'agit de deux transitions de plans pour lesquelles le réalisateur utilise un masque troué avec des motifs d'arabesques typiques des mosaïques qui recouvrent les murs de l'Alhambra. Le plus curieux est que ces masques apparaissent à l'écran selon un mouvement qui nous fait penser à l'éventail. Les lumières, les ombres, les motifs maures et les motifs du stéréotype espagnol se fondent sur cette image qui tente, encore une fois, de mettre en image le lyrisme de l'âme espagnole.

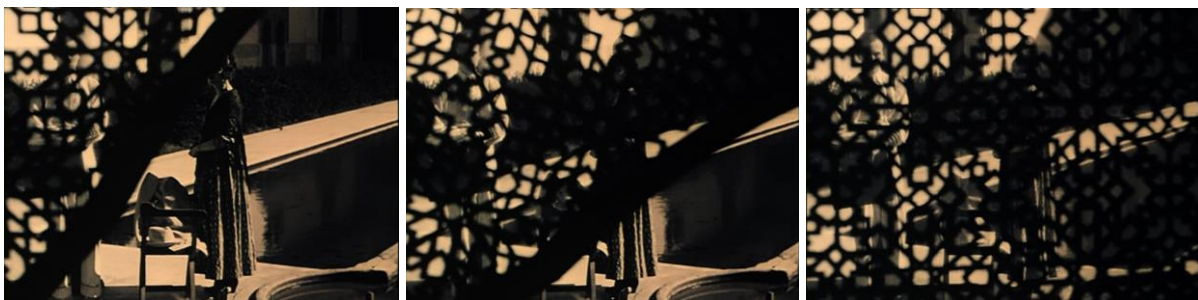


Fig. 199 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Le masque troué de motifs maures, réalise une transition en éventail vers l'image suivante. Ce recours intervient encore une deuxième fois dans la séquence de l'Alhambra.

Aucun autre réalisateur de notre corpus n'utilise cet effet qui, selon nous, confirme l'idée d'une « matière cinématographique espagnole » ; une matière que le cinéaste peut façonner en même temps qu'elle stimule une expression cinématographique proprement espagnole. L'imaginaire espagnol se confirme ainsi comme une matière visuelle qui inspire, nourrit et module l'esthétique employée pour son évocation à l'image.

Dans ce même sens, nous rencontrons l'usage des jets d'eau et des grilles, qui se mêlent à l'énonciation en figurant une sorte de matière espagnole. Les jets d'eau sont repris dans la plupart des films consultés, mais ils y ont une fonction purement décorative. Également les grilles des fenêtres espagnoles ; un motif qui peuple manifestement l'imaginaire français de l'Espagne. Elles sont également présentes dans la plupart des films consultés, de façon directe ou à travers des ombres, et elles peuvent prendre un rôle dramatique plus important. Baroncelli, notamment, dans

*La Femme et le pantin*, exploite dramatiquement les grilles qui sont un obstacle visuel constant pour approcher sa Conchita désirée. Ces figures visuelles appartenant à l'imaginaire espagnol, qui peuvent acquérir une présence majeure du point de vue de l'énonciation ou du point de vue narratif, contribuent à former cette idée de l'Espagne et de son imaginaire comme matière photogénique ou cinématographique dominant tous les niveaux du récit.

L'Herbier met en image la transition recherchée par ces cinéastes esthétiquement ambitieux : le dépassement d'un cinéma de carte postale vers une expression cinématographique qui, à partir d'un travail visuel, esthétique et formel, façonne une réalité qui se convertit, grâce au cinématographe, en matière photogénique.

#### **d) Le contraste énonciatif**

Nous tenons à préciser que le travail esthétique des images en plein air tournées à l'Alhambra n'est pas continué dans les images de la séquence « documentaire » que nous avons détaillée dans le point précédent. Comme s'il voulait introduire encore un contraste visuel entre les images « documentaires » et celles de la « fiction », la composition plastique de la lumière et des ombres, des blancs et des noirs, n'est pas reprise dans la scène de la ville en fête. L'idée de la mise en image d'un contraste énonciatif entre les parties documentaires et celles impliquant la fiction dramatique pourrait valoir pour les images des gitanes dansant dans le Sacromonte. Pourtant, les images de la procession impliquent la présence de Sibilla, ce qui brouille la distinction entre la fiction et la réalité, et la spécificité énonciative disparaît. Nous posons l'hypothèse qu'il s'agit essentiellement d'un choix en fonction des possibilités de la prise de vues. La réalité et le peuple espagnol étant prioritaires pour la séquence de la fête dans la ville, la composition plastique est moins importante. D'autant plus que les documents de tournage attestent que c'est Raymond Payelle, assistant de l'Herbier au tournage, qui a pris les images de la procession à Séville<sup>886</sup>. L'Herbier absent du tournage, son regard esthétisé et filtré par les ambitions plastiques n'est pas non plus présent à l'image.

Or, ce regard personnel et nourri d'ambitions plastiques visant à une nouvelle esthétique cinématographique, est manifestement mis en place dans les images tournées en studio. Les décors créés à Paris sous l'influence picturale des mouvements artistiques d'avant-garde, les costumes

---

<sup>886</sup> Lettre de Raymond Payelle, assistant lors du tournage. Conservée dans le fonds L'Herbier de la BnF [4-COL-198(150) : El Dorado. Lettres de Raymond payelle (assistant) durant le tournage]

modernes et les personnages caractérisés d'une façon souvent exagérée, créent une artificialité énonciative qui contraste visuellement avec les images tournées en extérieur sur les lieux.

Au sein du studio, Marcel L'Herbier cherche avant tout à construire un espace excessif et oppressant plus que typiquement espagnol. Loin de l'ambition d'authenticité (qui est présente par des guitares, des bouclettes dans les cheveux et *La loteria*<sup>887</sup>, vendue dans le local), c'est surtout la construction d'un enfer dépravé qui est priorisée. Cet espace est ainsi violemment contrasté par les images en plein air et tournées sur place qui font exploser la lumière du pays. Ce contraste, qui met en place une tension énonciative tout au long du film, devient un dispositif plastique et esthétique très intéressant qui rend encore plus réalistes les images tournées en extérieur. Le réalisme de la lumière espagnole éclaire et éblouit le paysage enregistré sur place, qui brille et s'emplit de vie et de couleur par rapport aux intérieurs expressément artificieux.

#### **e) L'imaginaire espagnol au prisme de la modernité artistique**

C'est précisément au sein des studios que la construction visuelle de l'imaginaire espagnol retrouve l'empreinte esthétique de Marcel L'Herbier. Bien que la subjectivité du cinéaste conditionne toujours la prise de vues, les images tournées en extérieur restent rattachées au milieu réel. Dans ce sens, L'Herbier s'adapte, tout en tirant des lieux le meilleur résultat pour ses compositions. Au contraire, lors des scènes tournées en studio, nous trouvons la situation inverse : l'imaginaire espagnol se trouve absolument filtré par le regard de L'Herbier et par ses ambitions artistiques cinématographiques.

C'est à l'intérieur des studios que Marcel L'Herbier trouve la liberté de création qui lui permet de mettre en image sa vraie vision de l'Espagne. Son regard artistique imprégné de préoccupations symbolistes, impressionnistes et cubistes, c'est au filtre de ces tendances esthétiques qu'il module son imaginaire espagnol. Parmi les notes du scénario d'*El Dorado*, nous trouvons indiquée l'idée de générer un « tableau cubiste »<sup>888</sup> avec les mains du public dans la taverne. De même, il compose quelques intertitres selon une esthétique cubiste. Sa vision artistique du cinéma implique cette modulation visuelle de l'image fondée sur des codes artistiques modernes dominés par le cubisme, l'impressionnisme, le symbolisme et les Arts Déco, qui doivent dignifier et élever l'esthétique cinématographique au panthéon des Arts légitimes.

---

<sup>887</sup> La loterie espagnole.

<sup>888</sup> Notes de tournage. Fonds L'Herbier 4-COL-198(154) : Décors : descriptions techniques, notes manuscrites et croquis.

De ce point de vue, L'Herbier travaille les symboles associés à l'imaginaire espagnol tout en les mêlant aux références plastiques modernes, notamment selon une visée symboliste. Par exemple, Sibilla est habillée d'un costume moderne qui s'éloigne manifestement des costumes typiques (que pourtant portent les autres danseuses de la scène). Elle nous fait penser à la *Grenadina* du peintre Anglada-Camarassa, qui avait précisément filtré le motif de l'Espagnole andalouse à travers les codes du symbolisme du début du siècle. Sibilla s'érige ainsi comme une vision « moderne » de la femme espagnole. Elle conserve sa bouclette sur le front, qu'elle ne perd jamais, même après une tentative de viol, afin de l'identifier en tant qu'Espagnole ; pourtant, contrairement aux autres femmes mises en scène, elle est habillée d'une robe aux motifs modernisants, qui n'oublie pourtant pas une certaine influence mauresque.

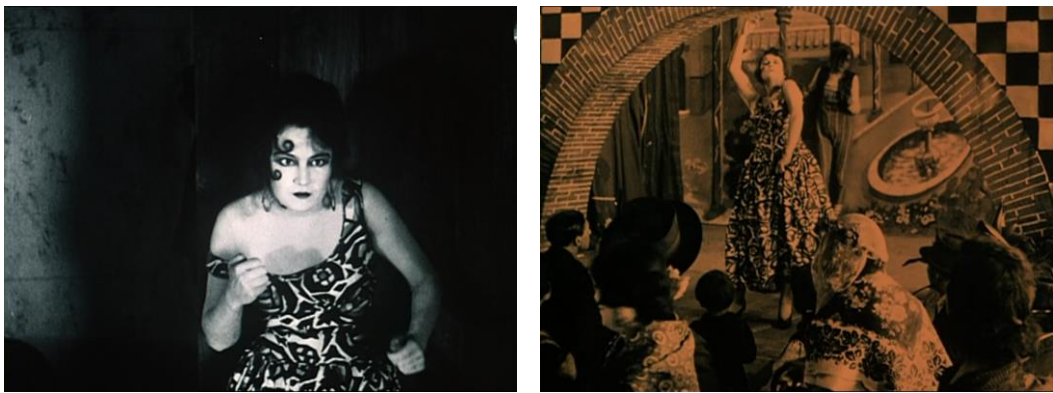


Fig. 200 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Sibilla toujours habillée avec sa robe à tendance symboliste. Les bouclettes de ses cheveux ne seront jamais déformées, malgré le drame qu'elle subit, afin qu'elle ne perde pas son identité espagnole.

Dans le même sens, le décor de la salle de danses est manifestement « révisé » par le regard moderne de L'Herbier. Il maintient les voûtes typiques, la scène, et une décoration sur la toile de fond de la scène « d'ambiance espagnole ». Pourtant, tout est déformé d'après les codes de l'Art Déco et du symbolisme qui irradiant la période. Le mur de la salle sur lequel l'image s'attarde le plus est décoré d'un motif de damier : motif enraciné dans la modernité des Arts Déco et qui, de surcroît, reprend l'idée du contraste. Pourtant, il s'agit d'un motif très éloigné de l'esthétique rattachée à l'imaginaire archaïque espagnol. Également moderne s'avère le style d'une affiche de Sibilla accrochée au mur.



Fig. 201 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Décors de la salle de dances. L'imaginaire espagnol au prisme du symbolisme.

Le symbolisme impressionniste de L'Herbier s'imprime également sur l'image dessinée sur la toile de fond de la scène : la fontaine typique de tout tableau *costumbrista* espagnol est déformée par une approche picturale moderne. Métaphoriquement, cette image du « fond » du décor, filtrée manifestement par la modernité, met en image et en film, très clairement la vision de L'Herbier sur l'imaginaire espagnol et le travail plastique « moderne » opéré sur celui-ci. Avec tous ces éléments, le résultat est une scène de maison de dances espagnoles renouvelée par les codes artistiques revendiqués de la modernité artistique du moment. La chambre de l'enfant mourant est également un exemple de cette image traditionnelle d'une chambre espagnole dominée par la religion et le crucifix, transformée par un style formaliste à tendance même surréaliste avec ce grand espace dénudé où la figure de l'enfant est miniaturisé sous la croix divine. Bien évidemment, ce regard moderne est poussé pour l'intérieur de la maison d'Hedwick, originaire du Nord européen. En s'opposant aux courbes déformées de la maison de dances, le décor « scandinave » favorise les lignes droites et les carreaux en noir et blanc de l'Art Déco associé manifestement à la modernité qu'il veut imprimer sur le personnage<sup>889</sup>.

<sup>889</sup> Tel que l'indiquent les lettres envoyées par Raymond Payelle, assistant de L'Herbier et qui prépare les décors dans le studio en attendant l'arrivée de L'Herbier, le cinéaste aurait exigé explicitement un mobilier « très moderne » pour le décor suédois. Lettres conservées dans le fonds L'Herbier de la BnF [4-COL-198(150) : *El Dorado*. Lettres de Raymond payelle (assistant) durant le tournage].



L'exercice plastique développé par L'Herbier ancre une tension très intéressante et moderne dans l'énonciation. Le regard moderne de L'Herbier revisite un imaginaire qui se caractérise par son traditionalisme et qui, de plus, est exploité en tant qu'imaginaire archaïque. Le cinéaste met ainsi en place une expression visuelle qui traduit l'alliance et la tension entre l'ancien et le moderne, alliance et tension à partir desquelles il approche l'image visuelle de l'Espagne. Cette tension est encore plus accusée lorsque les personnages quittent les intérieurs, et traversent la « réalité » espagnole avec leurs costumes influencés par le symbolisme l'herbinnien. La modernité symbolisée par les personnages et le poids du passé espagnol imprimé sur le lieu, se fondent dans le cadre et s'accordent à l'image grâce à la lumière qui les baigne à l'identique. Le propos plastique de L'Herbier reprend ainsi la tension entre le moderne et l'archaïque, et revendique la lumière ibérique comme élément plastique d'harmonisation photogénique.

En somme, le travail mené par Marcel L'Herbier dans *El Dorado*, nous paraît un cas exemplaire de l'inspiration de l'Espagne en tant que matière visuelle. Il comprend l'essence espagnole du point de vue artistique et littéraire grâce à Barrès et à la tradition artistique mais, une fois sur place, il cherche également à saisir l'âme du lieu. Ensuite, il cherche à la mettre en image en la mêlant à son imaginaire fantasmatique de l'Espagne et à son idée artistique moderne de l'expression cinématographique.

### **6.3.2 *Don Juan et Faust*, l'imaginaire espagnol au cœur du symbolisme cinématographique**

L'influence barrésienne est également manifestée par le choix du sujet du film suivant de Marcel L'Herbier, *Don Juan et Faust*<sup>890</sup>. Après l'Andalousie et son monument maure le plus merveilleux, c'est la Castille médiévale qui intéresse le cinéaste français.

Curieusement, l'esthétique visuelle déployée change substantiellement. L'ombre de Barrès persiste sur la construction filmique de ce film, notamment dans la connexion que l'écrivain et le cinéaste réalisent entre la castille ségovienne et le catholicisme mystique exacerbé. Également sur certaines thématiques évoquées qui traversent les deux films, tel que nous l'avons analysé précédemment, principalement la fête excessive et voluptueuse. Pourtant, la vision de l'Espagne travaillée dans *Don Juan et Faust* est plus proche de la littérature espagnole médiévale et trouve ses référents principaux chez Cervantes, Velázquez et le Siècle d'Or. Il s'écarte du baroque andalou

---

<sup>890</sup> Pour composer sa version de ce mythe espagnol, L'Herbier adapte *Don Juan* de Marañón d'après Molière, Tirso de Molina, Mérimée, Byron et Grabbe [4-COL-198(184) : "Don Juan de Marañón" : deux versions manuscrites d'un résumé de scénario].

pour entrer dans une esthétique chevaleresque et royale, comme celle qui caractérisait l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Don Juan et Faust* reprend une pièce de théâtre écrite par Christian Dietrich Grabbe en 1828 et qui combinait le Don Giovanni de Mozart avec le mythe de Faust de Goethe. Le cinéaste lui-même se dit motivé par « l'expérience plastique qui consistait à mélanger, à travers deux mythes, des éléments contradictoires, Velázquez et le gothique »<sup>891</sup>. En effet, L'Herbier, propose une approche nouvelle du travail formel de l'image et s'avère redevable d'une façon très manifeste des traditions artistiques qui engendrent les mythes fondateurs de l'œuvre.

D'un côté l'univers et le traitement visuel de la trame de l'histoire qui appartient à Don Juan, et donc à l'Espagne, est travaillée selon des codes hispaniques appartenant à la tradition littéraire et picturale. Nous y voyons des références manifestes à Velázquez, Zurbaran, Murillo et El Greco, autant dans la composition des cadres que dans la décoration des intérieurs de châteaux (très royalistes). C'est notamment Velázquez qui est sollicité<sup>892</sup> et qui guide à la fois la construction de Don Juan et toute l'esthétique du temps de Phillippe II qui domine les intérieurs médiévaux des châteaux espagnols.

Or, dans ce film, l'Espagne en tant que matière cinématographique, que nous voyons clairement dans *El Dorado*, est exploitée autrement. Le mysticisme que Barrès projette sur cette région de Castille, est compris par L'Herbier également comme un travail esthétique de l'image moins fastueux que dans *El Dorado*. Il devient plus Castillan, dans le sens esthétique du terme. Comme nous l'avons vu, il exploite le paysage plat et désert pour illustrer une Espagne mystique, religieuse et froide, en dépit du soleil. L'ombre de Thérèse d'Avila plane aussi sur ce sujet rempli de cadres, d'espaces et de références religieuses. Pourtant, c'est surtout par le biais des références à une culture hispanique rattachée à la fin du Moyen Âge espagnol qu'il travaille ici la plasticité de l'Espagne. L'imaginaire médiévale et quichottesque imposent un regard rattaché à l'Espagne du Siècle d'Or dominé par Cervantes et Tirso de Molina.

---

<sup>891</sup> Marcel L'HERBIER interviewé par Jean-André FIESCHI, *op.cit*, p. 33.

<sup>892</sup> Les devis du tournage conservés dans les archives de la BNF montrent le souci de documentation pour la composition en prenant compte de ces référents picturaux. Dans les dépenses totales du voyage en Espagne, nous voyons l'achat des « albums de peintures de Velázquez, Goya, etc. », « Brochures de España Histórica », « Deux albums Velazquez » [Devis des dépenses pour l'exécution du film » dans 4-COL-198(169) : Comptabilité : devis, notes de frais, cachets]

### a) Une iconographie revisitée

Ce ne sera pas un Don Juan classique que j'éveillerai, me dit Marcel L'Herbier, car il peut être cubiste aussi. J'élargirai les formes, je m'efforcerai à donner à l'aventure historique une version fantaisiste, en marge des développements imaginés autour du héros sévillan<sup>893</sup>

Dans cette confession faite à Auguste Nardy devant l'excitation éveillée par le tournage de son prochain film, Marcel L'Herbier avance l'approche de l'imaginaire espagnol qu'il compte mener. Fidèle au style esthétique par lequel il rêve une élévation artistique de l'expression cinématographique, il envisage de filtrer à travers les codes artistiques modernes du moment son regard du mythe espagnol.

L'inspiration espagnole de ses recherches formelles repose, dans ce cas-là, sur une reprise de la tradition picturale et littéraire espagnole. Celle-ci s'érige comme une source iconographique stimulante que nous voyons retravaillée au sein des studios et qu'il retrouve également dans la « vieille Espagne »<sup>894</sup> appréhendée dans les paysages ségoviens.

Or, c'est à travers l'apparence des personnages que survient la reprise iconographique la plus intéressante. Il manifeste une volonté explicite de faire de la tradition artistique espagnole une matière plastique pour le cinéma. Ainsi, il dessine les personnages comme des figures symboliques de ce passé espagnol qu'il replace dans le paysage réel de l'Espagne.

La première image d'Anna (Marcelle Pradot) renvoie indiscutablement à l'image de la reine Marie-Anne d'Autriche peinte par Velázquez en 1652. Nous avons même, à cause de la coiffure particulière, la sensation visuelle d'un désir de bi-dimensionnalité qui rattache, directement, le personnage au tableau de Velázquez. Même dans le film, ce jeu entre le tableau et le personnage est explicite : Don Juan fait sa déclaration devant le tableau de Velázquez alors qu'Anna regarde la scène en cachette. L'analogie entre le personnage et le tableau est littérale. L'Herbier indique même cette référence plastique lors de la présentation du personnage dans le scénario du film : Doña Ana, « Infante inventée par Vélasquez qui la peint »<sup>895</sup>. Pour amorcer ce but plastique, il fait dessiner à

---

<sup>893</sup> Témoignage cité par Auguste NARDY, « Un quart d'heure chez Marcel L'Herbier », *Bonsoir*, 16 septembre 1921. Conservée dans le Fonds L'Herbier - 4-COL-198(181) : Présentation du tournage.

<sup>894</sup> Lui-même note cette impression produite par la région castillane en 1922 dans la première version du scénario, conservée dans le fonds Marcel L'Herbier de la BNF [4-COL-198(174) : "Don Juan et Faust, aventures romanesques", scénario première version : textes multigraphiés avec annotations manuscrites].

<sup>895</sup> Première version du scénario. 4-COL-198(174) : "Don Juan et Faust, aventures romanesques", scénario première version : textes multigraphiés avec annotations manuscrites.

Claude Autant-Lara, costumier du film, des costumes « directement échappées des toiles de Velasquez »<sup>896</sup>.

De même, Jacque Catelain est caractérisé comme un jeune Velázquez à la libido irrépressible. La référence iconographique est directe.



Fig. 202 : Photographies de plateau du film *Don Juan et Faust* conservées dans le Fonds L'Herbier de la BNF [4-COL-198(163) : Don Juan et Faust, 150 Photographies de plateau].

De même, toute la figuration cherche à évoquer une image rattachée à l'époque de Philippe II au sein de la cour, et à l'univers de Cervantes et de la littérature du Siècle d'Or lorsque nous nous plongeons dans les villes et dans l'univers rural.

La mise en scène de ces personnages symboliques crée un effet de contraste très accusé dès qu'ils sont placés dans les ambiances réelles. La tension avec les décors naturels accentue le symbolisme esthétique de L'Herbier. De même les figures des *nazarenos*, et certains chevaliers dont la caractérisation participe d'une mise en scène de l'artificialité de la restitution.

<sup>896</sup> Marcel L'HERBIER interviewé par Jean-André FIESCHI, *op.cit.*, p. 33.



Fig. 203 : Photographies de plateau du film *Don Juan et Faust* conservées dans le fonds L'Herbier de la BnF [4-COL-198(163) : Don Juan et Faust, 150 Photographies de plateau].

En effet, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir une certaine artificialité s'imposant sur cette partie « restituée » face à l'intensité de réalisme du lieu. L'Espagne et sa photogénie, par l'authenticité dégagée grâce à la lumière et à l'« aura » du lieu, contraste fortement avec les parties déguisées. Dans la même optique de ce contraste que nous avons déjà signalé pour *El Dorado*, les personnages se détachent du fond par l'artificialité des costumes et leur caractérisation tranche intensément avec l'authenticité du lieu. Don Juan, les *nazarenos*, même certaines sœurs, deviennent des figures parfois stéréotypées qui traversent un espace réel. Même si dans ce film, le lieu qui se conserve « comme au moyen âge » est censé « authentifier » la diégèse, ces personnages construits à travers un symbolisme moderne s'en détachent. La force photogénique du lieu, par son authenticité, est indéniable. Pourtant, l'harmonie esthétique ne peut éviter une certaine tension énonciative. La pantomime est relevée et elle contraste avec ce fonds « réel », ancien, qui a résisté aux siècles et qui se fait occuper, à ce moment-là, par l'équipe de tournage de L'Herbier. Cette tension accentue le penchant symboliste de L'Herbier et accuse une artificialité visuelle qui n'est pas exempte d'une sensation d'anachronisme.



Fig. 204 : *Don Juan et Faust* (M. L'Herbier, 1924). Photo de plateau, issue du Fonds L'Herbier de la BnF 4-COL-198(163).

La tension entre la réalité et l'artificialité du dispositif cinématographique est mise en évidence dans la partie faustienne du film. L'univers de Faust, que L'Herbier voulait Gothique, face

à l'univers hispanique de Don Juan, est sans doute plastiquement celui qui lui permet le plus de liberté. Le cinéaste décide d'y employer les codes artistiques modernes en générant une expérience visuelle très originale. Faust lui-même devient une figure cubiste à travers un costume fantaisiste et composé par l'angulation des lignes droites et des motifs appartenant à l'Art Déco. Cette filtration de la diégèse par un regard artistique moderne est prolongée dans les intérieurs de son château dessiné par une esthétique impressionniste qui tord les formes et assombrit tous les espaces.



Fig. 205 : Photographie de plateau du film *Don Juan et Faust* publiée dans *Le Film*, n°57-58 du 9 juin 1922. Nous y voyons l'intérieur du château de Faust filtré par une esthétique cubiste. De même le costume de Faust et de son assistant, Wagner, suivent ces codes artistiques.

Dans cet exercice, nous identifions la mise en forme du contraste plastique, notamment par l'opposition directe avec le classicisme médiéval espagnol qui absorbe la partie du récit consacrée à Don Juan.

La partie faustienne du film, mais aussi et notamment ces personnages-symbole qui habitent l'Espagne médiévale tout en mettant en scène une iconographie rattachée au passé, filtrée par le présent artistique de l'époque, révèlent une image originale qui se démarque d'autres propositions esthétiques contemporaines. Le résultat visuel s'avère un exercice plastique étrange mais singulier : à la fois artificiel et réel et, surtout, rattaché à l'Espagne et à sa tradition picturale.

En fin de compte, nous identifions dans les travaux espagnols de Marcel L'Herbier deux exemples d'une stimulation plastique de l'Espagne pour les nouvelles recherches formelles cinématographiques de la période. Musidora, Feyder ou Baroncelli travaillent également, comme nous l'avons vu, les possibilités plastiques de l'Espagne pour le développement d'une esthétique cinématographique moderne. Pourtant, l'approche impressionniste de L'Herbier nous fait percevoir une recherche artistique très spécifique. Il soumet ses préoccupations esthétiques à l'âme

du lieu et de l'imaginaire concerné, ce qui lui fait générer des propositions visuelles complètes et qui présentent plusieurs niveaux de lecture, tous traversés par son fantasme particulier de l'imaginaire espagnol. Il réussit à faire que son « Idée Fixe »<sup>897</sup>, l'Espagne, tienne tous les fils, qu'elle soit le « la » qui accorde tous les éléments plastiques et filmiques pour exprimer une idée visuelle complète et aboutie. Il met ainsi en image une âme visuelle espagnole. Les possibilités à la fois plastiques et dramatiques de l'Espagne et de l'âme espagnole lui permettent d'amorcer une esthétique cinématographique moderne qui marque un jalon décisif dans les recherches visuelles des cinéastes de la période.

L'exemple de L'Herbier nous permet de compléter l'analyse du travail plastique que les cinéastes français développent dès qu'ils approchent l'imaginaire espagnol. C'est notamment le paysage et la lumière qui deviennent esthétiquement stimulantes en sol espagnol, ainsi que l'authenticité qu'ils dégagent. Ils deviennent les éléments priorisés pour peindre l'Espagne dans les films. Or, l'esthétique cinématographique, à la différence de la photographie, est également définie par sa capacité à saisir le mouvement. Nous allons maintenant nous pencher sur le mouvement et le rythme que les cinéastes retrouvent en Espagne ou qui sont éveillés par sa musique et son folklore. Ceci nous permettra de compléter les deux facettes esthétiques qui définissent la photogénie de l'Espagne et qui permettent d'en dégager une âme saisie par l'expression cinématographique moderne.

---

<sup>897</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p.68.





## CHAPITRE 7.

### Le rythme espagnol stimulant pour les recherches formelles cinématographiques des années vingt

« Mais ce n'est pas seulement le pays d'Espagne et la lumière d'Espagne qui ont mis les peintres espagnols en tête des précurseurs ; c'est la vie espagnole, la ligne et le mouvement espagnols »<sup>898</sup>

(Maurice LEGENDRE, *Portrait de l'Espagne*, 1923)

Après nous être intéressés dans le chapitre précédent à l'aspect plastique de la représentation, à travers une approche plutôt photographique de l'image filmique, nous en venons à présent à ses rapports au temps et au mouvement, qui complètent l'expression cinématographique.

En approfondissant l'idée de *photogénie* proposée par Louis Delluc, Jean Epstein conclut que « l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'"espace-temps", autrement dit, que la *photogénie* est l'image en tant que "majorée" par le mouvement »<sup>899</sup>. La photographie se distingue de la photogénie par son rattachement au temps, ce qui donne place à son deuxième élément essentiel, le mouvement. La mobilité s'érige ainsi, alliée à l'image, comme la

---

<sup>898</sup>Maurice LEGENDRE, *Portrait de l'Espagne*, Paris, Édition de la revue des jeunes, 1923, p. 219.

<sup>899</sup>Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 137-138.

spécificité de l'art cinématographique. C'est sans doute la condition qui permet de dépasser la photographie et de rendre le regard cinématographique : un regard « moderne » du monde.

En ce sens, le cinéma, et dans notre cas d'étude, le cinéma français, apporte le mouvement à la « carte postale » espagnole. Il n'est pas anodin qu'au sein de *La Tierra de los toros*, dont le début est ancré dans une esthétique documentaire et une énonciation figée sur des plans descriptifs et très statiques de l'Espagne andalouse, l'apparition de Musidora, cinéaste dans le film, se fasse avec un plan lui-même en mouvement. En voiture, la cinéaste française arrive à Cordoue pour tourner un film sur les taureaux, et avec elle arrive la modernité du regard : le mouvement. De même, Benito Perojo introduit dans *La Bodega* les plans de la ville moderne de Séville en mouvement. Nous suivons le regard subjectif de Don Luis, le personnage dandy aux goûts modernes. Embarqués avec lui dans sa voiture, nous accédons à la Séville moderne de la fin des années vingt à travers un plan en mouvement. Manifestement opposée à l'énonciation mise en place dans les séquences traditionnelles de la campagne sévillane, ces images rendent compte de la modernité qui s'empare de la ville, à la fois grâce à l'illustration du système électrique urbain (voir Fig. 149, p. 394), mais surtout, par le mouvement injecté aux images à la prise de vue. Le mouvement s'accorde ainsi à l'idée de modernité et annonce qu'il tâchera, à travers l'expression cinématographique, de changer le regard porté sur l'imaginaire espagnol.

D'un autre côté, l'idée du mouvement intervient également pour faire évoluer l'expression visuelle cinématographique et augmenter ses ressources expressives. L'idée du mouvement est alors comprise comme l'idée du rythme des images : il y a un *rythme intérieur* aux images, qui fait référence au mouvement profilmique enregistré par l'appareil de prise de vues, mais il y a également, un *rythme extérieur*, qui fait référence à l'ordre et à la cadence dans lesquels les images se succèdent dans l'énonciation filmique<sup>900</sup>. Moussinac développe, en 1923, cette différence du rythme interne et du rythme externe des images cinématographiques<sup>901</sup>. Ensuite, c'est principalement Germaine Dulac qui a théorisé cette différence entre le « rythme de l'image et [le] rythme des images »<sup>902</sup>.

Encore une fois, la découverte des films américains de Griffith, de Ince et de Sennett (« C'est du rythme, c'est *le rythme*, et voilà tout »<sup>903</sup>) permet aux cinéastes français de comprendre l'importance du montage comme créateur de l'expression cinématographique. Les Américains

---

<sup>900</sup> Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 (première édition 1925), p. 24.

<sup>901</sup> *Id.*, « Du rythme cinématographique », *Le Crapouillot*, mars 1923.

<sup>902</sup> Germaine DULAC, « Rythme et technique » in *Filmliça*, 11 avril 1928, repris dans Germaine DULAC, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 112.

<sup>903</sup> Louis DELLUC, « Mack Sennet », *Les cinéastes*, inédit, publié dans *Écrits Cinématographiques I, Le Cinéma et les Cinéastes*, Paris, La Cinémathèque française, 1985, p. 137.

révèlent la puissance de la mobilité à l'image mais surtout la force du montage, afin de créer des cadences, des rythmes, qui narrativisent visuellement le thème ou le sujet qui se déroule à l'écran.

L'attention montante portée aux études du montage, du rythme externe des images, permet de croiser la recherche cinématographique avec l'idée du rythme, un concept devenu lui-même emblème de la modernité ébranlant la période<sup>904</sup>. Le « rythme moderne » est devenu l'expression la plus en phase avec l'esprit moderne de ce temps<sup>905</sup>. Il est au cœur des spectacles de music-hall, de danse, il dynamise les recherches picturales, et fait de même pour le cinéma ; il absorbe également les préoccupations esthétiques et théoriques cinématographiques qui cherchent une légitimation artistique du cinéma pendant les années dix et vingt. Les recherches formelles trouvent ainsi dans la notion de rythme un univers expressif qui permettra de rapprocher le cinéma de son essence la plus purement visuelle.

Dans cette perspective, nous trouvons spécialement stimulante l'inspiration de l'imaginaire espagnol pour développer les recherches rythmiques qui se manifeste dans quelques-uns des films étudiés. Malgré son attachement à l'archaïsme et à la tradition, l'Espagne et son folklore s'avèrent une source de rythmes inspirant des recherches formelles liées au montage et à la mise en place d'une syntaxe propre à l'expression cinématographique. Les rythmes « colorés » espagnols avaient auparavant inspiré les recherches formelles picturales sur le rythme de la couleur d'artistes tels que Sonia Delaunay. Ils avaient également impulsé la décomposition formelle de cubistes comme Picasso ou Juan Gris. L'effet est le même pour le cinéma : à côté de sa puissance dramatique et plastique, l'Espagne se dessine comme une « matière rythmique ».

Les cinéastes français profitent de l'ambiance, des rythmes et du mouvement espagnols pour dynamiser leurs recherches formelles appliquées au langage cinématographique. Une connexion qui nous offre quelques-uns des exemples les plus visuels en ce qui concerne les liens qui peuvent se tisser entre l'imaginaire espagnol et la mise en place de la modernité cinématographique.

Tel que nous l'avons décelé précédemment, l'imaginaire espagnol propose des passages (les danses, la *corrida*, la fête) et évoque une intensité (passionnelle, archaïque, excessive) déclenchant des moments filmiques qui peuvent devenir des « morceaux d'énergie » créatrice dynamisant et inspirant le rythme et le montage des images. En reprenant l'attention portée par Gilles Deleuze à

---

<sup>904</sup> À ce sujet nous recommandons l'ouvrage de Laurent GUIDO, *L'âge du rythme*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2007.

<sup>905</sup> En suivant les airs du progrès et de la rupture, Meschonnic affirme aussi que « la modernité c'est du rythme » : ce qui se crée alors qu'on oppose la rupture à la continuité (Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005, p. 271).

la mise en image d'une *quantité de mouvement* manifestée par la génération de cinéastes français d'après-guerre, Laurent Guido confirme une logique du « morceau de bravoure » dans la composition filmique des cinéastes des années vingt, pour désigner des passages caractérisés par des montages frénétiques qui en viennent même à s'isoler de leur contexte filmique<sup>906</sup>. Cette idée du « morceau de bravoure » nous paraît appropriée pour comprendre ce que les cinéastes français trouvent dans l'imaginaire espagnol comme inspirateur formel de l'énonciation cinématographique moderne. Nos exemples n'arrivent pas au niveau d'autonomie au sein du discours filmique qui peut les « isoler » de leur contexte, mais nous identifions en eux une volonté de la part du cinéaste de créer un espace filmique, au sein de la narration, momentanément régi par un rythme propre liée au montage. Nous adapterons l'idée de « bravoure » évoquée par Guido pour indiquer ce que nous estimons être une sorte d'énergie ou de pulsion créative poussée par le rythme inhérent au fait représenté : soit la *corrida*, soit la musique, soit la danse espagnole. Bien que les films à sujet espagnol s'attachent toujours (à quelques exceptions près, que nous verrons par la suite) à un scénario, à un « drame » nécessaire pour son essence dramatique, ils contiennent dans leur pittoresque autochtone des « espaces filmiques » inspirateurs de nouvelles recherches formelles.

L'idée du « morceau de bravoure » connecte également avec l'énergie dégagée par la force raciale, primitive et violente que nous avons identifiée dans l'évocation du caractère espagnol. L'intégration de ces passages et leur approche depuis l'optique d'une quantité rythmique « excessive » s'accorde ainsi à la vision viscérale projetée sur l'imaginaire espagnol de la période. C'est le caractère brave et explosif contenu en Espagne, dans ses danses, dans sa fête et dans la *corrida* qui agit comme une énergie ou pulsion modulatrice d'un rythme frénétique. Les cinéastes tentent de saisir l'âme espagnole et sa force aussi par le montage. Bien que les drames qui se déroulent dans les films ne se prêtent pas à le faire dans leur totalité, c'est grâce à ces scènes que l'*excès* contenu dans l'imaginaire espagnol moderne jaillit tout en faisant momentanément éclater l'énonciation cinématographique.

Nous allons analyser au long de ce chapitre comment l'imaginaire espagnol s'articule avec les enjeux esthétiques modernes du cinéma d'après-guerre, grâce à la puissance du mouvement et du rythme à laquelle se prêtent quelques-unes de ses thématiques essentielles. À travers la *corrida*, la musique et la danse espagnole, nous retrouverons un travail du rythme, non seulement stimulant pour les cinéastes, mais souvent novateur du point de vue technique et plastique.

---

<sup>906</sup> Laurent GUIDO, *op. cit.*, 2007, p. 70.

## 7.1 La *corrida* : mise en scène du mouvement

La *corrida* (...) est un enseignement pour le cinématographe. La beauté s'y multiplie. Tout y est visuel ! Quelle pantomime ! Et que de drames ! Ils sont muets et parlent vigoureusement. Un picador, une espada, un taureau dont les masques immobiles, pleins de tragédie. Après cela on souffre de revoir tels de nos trop jeunes premiers débiles et amorphes.<sup>907</sup>

C'est encore une fois le prophète Louis Delluc, *aficionado* dans l'âme, qui identifie la puissance photogénique que la tauromachie peut apporter au nouvel art cinématographique. La ligne et le mouvement de la *corrida* enchantent le regard cinématographique de Louis Delluc et nourrissent son idéal de photogénie. Son geste et son mouvement énergique, mais aussi la lumière qui le baigne, l'intensité du drame et le primitivisme archaïque qu'il évoque, font de ce spectacle une matière première filmique, non seulement stimulante, mais qui doit instruire, selon le critique français, les nouveaux professionnels cinématographiques.

Le mouvement fugace et vigoureux de la *corrida* s'était déjà confirmé comme un enseignement visuel pour la peinture moderne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Constituant un défi formel et un stimulant technique, Goya<sup>908</sup>, Picasso<sup>909</sup> et d'autres artistes intéressés par le travail du mouvement l'ont approchée en y trouvant l'inspiration pour dynamiser leurs recherches autour du travail plastique du mouvement. Dans ce sens, Maurice Legendre accorde à Arsène Alexandre<sup>910</sup> l'idée que « les courses de taureaux sont pour un peintre en Espagne la plus belle leçon, le plus beau répertoire de mouvements, de couleurs, de formes et d'expressions qui se puisse trouver »<sup>911</sup>.

Son essence liée au mouvement et au geste fait de la *corrida* une matière plastique qui, ne trouvant pas d'expression qui comble son essence dans les arts appliqués, trouve une approche privilégiée à travers l'art cinématographique. C'est grâce au cinéma qu'elle pourra retrouver une

---

<sup>907</sup> Louis DELLUC, « La foule devant l'écran », *Photogénie*, 1920, *op. cit.*, p. 70.

<sup>908</sup> Le génie de Goya fut des premiers à réussir une représentation de la tauromachie en gravant le mouvement et la violence qui lui sont propres. Sa maîtrise technique réussit à figer ce « mouvement » sur les planches en même temps qu'elle ouvre la voie vers la modernité picturale qui révolutionne les arts plastiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'indique Laurent Matheron (Goya, 1858) son recueil de gravures intitulé *Tauromaquia* montre une telle virtuosité et érudition formelle qu'il ne laisse « aux peintres futurs de la Tauromachie que la ressource de le copier » (Laurent Matheron, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillie, 1858, p. 45).

<sup>909</sup> À ce sujet, nous conseillons le catalogue de l'exposition *Picasso, toros y toreros* (Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993).

<sup>910</sup> Arsène Alexandre (1859-1937) est un critique d'art, collectionneur, journaliste et inspecteur générale des Musées Français dans le Paris du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>911</sup> Maurice LEGENDRE, *op. cit.*, p. 222.

expression qui rende compte de sa puissance visuelle et de sa voluptuosité<sup>912</sup>. Bien que, comme nous l'avons vu, la *corrida* capte tout de suite l'attention du cinématographe, prolongée par Max Linder et Louis Feuillade, ainsi que par Vicente Blasco Ibáñez et Max André dans *Sangre y arena* (1915), nous devons attendre l'après Première Guerre mondiale pour que la *corrida* soit, enfin, comprise comme une matière photogénique capable de stimuler formellement l'art cinématographique.

Malgré son exaltation de la *corrida* manifeste à travers ses écrits critiques, Delluc n'intègre pas la *corrida* dans ses œuvres filmiques. Nous avons déjà signalé le probable manque de temps qui coupa court à ce rêve, car quelques documents contenus dans ses archives dénotent une probable documentation pour un projet en relation à la *corrida*. Pourtant, nous ne disposons que du petit récit « Cinéma, *corrida*, y muerte »<sup>913</sup> et d'un plan illustratif de l'ambiance espagnole, dans *La Fête espagnole* qui indique « 112. Les toros dans l'arène comble »<sup>914</sup>.

En l'absence d'une concrétisation visuelle de la part de son instigateur, la *corrida* est restée - du moins au sein du cinéma français des années vingt - une utopie photogénique. Bien que nous comprenions ce quelque chose contenu dans le mouvement de la tauromachie (la vigueur, l'énergie, le soleil, les ombres, les gestes, le drame et l'action) qui exaltait le rêve photogénique de Delluc, nous ne trouvons pas, dans les années vingt, d'occurrences d'une mise en scène visuelle digne de cet enthousiasme. Toutefois, nous identifions une volonté manifeste de maîtriser la mise en scène du mouvement à l'écran qui trouve dans la *corrida* un exercice stimulant.

L'enjeu de saisir la *corrida* avec une mise en scène digne de l'événement lui-même, motive des défis d'expression cinématographique à la fois visuels et techniques se traduisant par des progrès filmiques assez remarquables. C'est de ce point de vue que nous l'intégrons dans cette idée d'une stimulation formelle de formes cinématographiques modernes.

Nous allons nous concentrer sur deux exemples qui illustrent deux façons de saisir la *corrida* à l'écran, proposant deux mises en scènes différentes. D'un côté, nous trouvons le cas de Musidora

---

<sup>912</sup> Nous devons pointer que les lignes et mouvements de la *corrida* avaient déjà inspiré d'autres disciplines artistiques liées au mouvement comme la danse. Grâce à Picasso, également, la *corrida* est à l'honneur du spectacle *Le Tricorne* (1919), mis en scène par les Ballets Russes de Diaghilev, pour lequel le peintre espagnol dessine les décors et les costumes. Léon Massine, chorégraphe de la pièce, s'inspire de la *corrida*, cette « danse de la vie et de la mort », tout en analysant ses lignes et ses gestes plastiques, pour composer l'affrontement final des deux rivaux, en un pas de deux réglé comme un duel tauromachique<sup>912</sup>. Les motifs et costumes de la *corrida*, sous le regard de Picasso, décorent également le spectacle suivant des Ballets Russes, *Cuadro flamenco* (1921). Un intéressant exemple de la *corrida* motivant, également, des formes chorégraphiques à l'aube des années vingt.

<sup>913</sup> Louis DELLUC, *op. cit.*, p. 246-251.

<sup>914</sup> *Id.*, *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française/Cahiers du cinéma, 1990, p. 31-37.

dans *Sol y sombra* (1922) qui soumet la *corrida* à la mise en scène et aux enjeux narratifs de la séquence. De l'autre, nous trouvons *Carmen* (1926) de Jacques Feyder qui, au contraire, soumet la mise en scène à la *corrida*, afin de ne pas intervenir sur le spectacle taurin lui-même. Pour ce faire, il réalise un déploiement technique inouï pour les représentations cinématographiques de l'Espagne.

C'est avec un dernier exemple offert par le film *La Bodega* que nous retrouverons, enfin, l'idée de « morceau de bravoure » proposée par Laurent Guido. Or, il s'agit d'une scène ne représentant pas tout à fait une *corrida*. Pourtant, le réalisateur se sert manifestement de l'énergie déclenchée par l'animal pour insuffler une bravoure au montage qui se traduit par la puissance rythmique accompagnant le déroulement de la scène.

### **7.1.1 Robert Daniau-Johnston : la mise en scène de la *corrida* au cœur de *Sol y sombra***

La scène de la *corrida* proposée par Musidora dans *Sol y sombra* s'avère d'un grand intérêt du point de vue de la mise en scène, notamment considérant qu'il s'agit du quatrième film d'une cinéaste autodidacte et avec une équipe très réduite. Malgré l'accès à ses lettres personnelles et à quelques documents relatifs au tournage du film conservés dans les archives de la Cinémathèque française<sup>915</sup>, la façon de fonctionner au sein du tournage reste très hermétique. Nous trouvons toujours la figure de Jacques Lasseyne qui lui a été associée, mais nous avons déjà signalé nos réserves quant à sa participation réelle au tournage, du point de vue technique. Nous soupçonnons un rôle important de l'opérateur Robert Daniau-Johnston et du monteur, Ninny Bonnefoy ; un personnage dont nous ne trouvons pas de traces par-delà son inclusion au générique.

Dans tous les cas, nous trouvons remarquable la mise en scène de la *corrida* proposée au sein du film par l'originalité de quelques plans et la volonté de dramatiser l'événement. Pour la première fois, nous repérons une vraie mise en scène où le *torero* performe pour la caméra et, à certains moments, ses gestes sont pensés pour obtenir un effet visuel précis.

Malgré la nouveauté de la mise en scène, nous devons reconnaître une influence directe et manifeste de la scène de *corrida* contenue dans œuvre de référence pour ce film de Musidora qui est *Sangre y Arena* de Blasco Ibáñez et Max André en 1915. Nous n'avons pas de témoignages attestant la connaissance de ce film par l'actrice, mais la reprise de cadres et même la présentation du *torero* sur l'arène, pour la première fois en gros plan, les relie fortement du point de vue de l'énonciation

---

<sup>915</sup> Le fonds Musidora est disponible dans les fonds de la Cinémathèque française (MUSIDORA B1, B2 et B3).

filmique. Or, les sept ans de différence qui les séparent mettent en évidence une évolution du langage cinématographique. Un langage qui en 1922 s'avère beaucoup plus dynamique et abouti tout en renouvelant considérablement la mise en scène de la *corrida* au cinéma.

La scène de *Soly Sombra*, démarre à l'intérieur de la *plaza* avec une image initiale qui reprend l'iconographie traditionnelle d'un point de vue derrière la barrière de protection au pied de l'arène, donnant une vision partielle de la piste. Pourtant, le statisme du cadre de ce premier plan est rapidement dépassé : une fois qu'il nous a situés diégetiquement, Daniau réalise une petite vue panoramique sur un premier plan de Musidora qui découvre ensuite son accompagnant, l'antiquaire. Ce léger mouvement annonce la mobilité de la caméra qui s'empare de la mise en image dans la scène suivante. Parmi les scènes de *corrida* consultées, c'est la première fois que nous identifions une caméra libérée de son axe afin de pouvoir suivre le mouvement du taureau, ce qui octroie une mobilité évidente à l'énonciation filmique d'un sujet, lui-même, très mobile.

Daniau-Johnston a déjà montré une certaine libération de la caméra pour les images de la fête du village qui, en suivant les ânes, nous découvrirait le reste du peuple espagnol. Cette mobilité, bien qu'encore peu accusée, rend tout de suite l'image beaucoup plus fraîche et décontractée. Une approche qui est décisive pour tourner la scène de la *corrida*.

C'est ainsi que la scène de la *corrida* de *Soly sombra* surprend par sa fluidité énonciative. Le récit filmique réussit à combiner d'un côté le drame monopolisant l'intrigue du film d'une Juana dépitée, qui cherche à attirer l'attention de son *torero*, Jarana, lui-même plus intéressée par l'« étrangère » ; et de l'autre côté, la *corrida* elle-même. Au sein de cette dramaturgie, Jarana, joué par Antonio Cañero, est plus *torero* qu'acteur. Il n'apporte pas d'intensité dramatique à la scène, mais son savoir-faire face au taureau permet une mise en scène visuellement assez réussie de la *corrida*.

Une fois la scène dramatique présentée, à travers les premiers plans des trois personnages du triangle amoureux, sous le soleil éclatant de la *plaza*, la scène sur l'arène commence, et avec elle, la mobilité de la caméra. L'entrée du taureau dans l'arène est accompagnée par le mouvement latéral de la caméra qui se montre prête à saisir ses courses à travers l'espace devenu scène filmique. Les coupures faites de plans rapprochés des personnages protagonistes et du public enthousiaste et mouvementé, en contrechamp de ce qui se passe sur l'arène, sont décisives pour dynamiser la mise en scène. Le montage propose une séquence très fragmentée, ce qui accroît le rythme de l'action et provoque des *crescendos* rythmiques accordés à l'angoisse de la protagoniste pour le sort du *torero*, et face à l'évidence d'un amour qui se dissipe. Nous avons déjà signalé le montage mettant en avant le triangle amoureux qui se joue. Les plans sur ces trois personnages fragmentent constamment la scène de la *corrida* elle-même.



Plutôt que de rester dilué au fond, le combat est le centre d'attention de la scène et, presque, le quatrième personnage de la séquence. Malgré la difficulté d'immobiliser la bête face à la caméra, nous observons une volonté de lui accorder le contre-plan qu'elle mérite face au *torero* et, ainsi, de figer ce « duel » à l'image. La proximité des images sur le taureau que l'opérateur réussit grâce à la collaboration des *toreros* sur l'arène qui rapprochent l'animal de l'objectif (nous les voyons à l'image, avec leurs capes, en train d'attirer son attention vers la caméra) est très novatrice du point de vue visuel.



Fig. 206 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922) : Robert Daniau-Johnston cherche une proximité avec le taureau que nous n'avions jamais vue auparavant.

La difficulté du contre-plan du taureau est évidente et le film nous offre surtout des plans en mouvement de l'animal courant latéralement dans le cadre. Pourtant, Robert Daniau-Johnston réussit une mise en scène de ce champ-contrechamp, entre le *torero* et le taureau. De plus, il les intègre étonnamment dans le même cadre.



Fig. 207 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922): Contre-plan du taureau dans le cadre avec Cañero en premier plan.

Il s'agit de cette image originale et que nous n'avions jamais vue auparavant, où *torero* et *toro* se tiennent face-à-face dans le même cadre. La silhouette du *torero* en premier plan et son emplacement parfait dans le cadre nous indiquent une mise en scène composée. Grâce à ce plan,

l'opérateur réussit à dramatiser l'image, à donner une importance visuelle au taureau et à dépasser la simple illustration de la *corrida*.

Si l'on s'arrête sur les images des *pases* et *estocadas*<sup>916</sup> du *torero* sur le *toro*, on constate qu'il s'agit du moment où la caméra se rend mobile, du moins latéralement, afin de suivre le déplacement spontané du taureau. Daniau-Johnston suit ainsi le mouvement et réussit à saisir l'énonciation de cette « danse » visuelle entre le *torero* et le taureau. La mobilité de la caméra lie l'expression filmique de la puissance du mouvement, au sujet lui-même. Nous identifions ici l'inspiration offerte par la bravoure animale afin de libérer la caméra et la rendre elle-même mobile.

Le mouvement de la prise de vue est lui-même accompagné par le rythme du montage. Loin de s'attarder sur de longues prises qui suggèreraient une approche plus documentaire ou illustrative, le montage ajoute un mouvement externe très dynamique à l'énonciation. Le changement de plans et d'angles de prise de vue sur le montage de la *corrida*, et l'insertion des gros plans du *torero*, de ses admiratrices et du public, dynamisent le rythme de la séquence qui s'imprègne progressivement du frénétisme de l'événement. L'expression visuelle accompagne et exprime le mouvement vigoureux du taureau en rage et la célérité des gestes du *torero* autour de lui.

La forme circulaire de l'arène nous empêche d'avoir un avis certain, mais à la vue des images, nous identifions un seul emplacement de la caméra (et donc un seul dispositif d'enregistrement) pour la prise de vues du combat sur l'arène. L'opérateur et la caméra sont placés derrière la barrière de protection des *toreros*, au ras de l'arène, mais avec une distance de sécurité. Ensuite, nous repérons des changements de position de la caméra pour filmer des gros plans en contrechamp des personnages, probablement en dehors de la *corrida* et, alors, avec la liberté de l'opérateur de se placer lui-même sur l'arène pour la prise de vues. Pendant la *corrida*, cette position n'est pas possible et c'est Cañero qui cherche à se placer manifestement face à l'objectif, en suivant des indications de position.

---

<sup>916</sup> Mouvements du *torero* et sa cape avec le taureau.



Fig. 208 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922): Antonio Cañero « torea » pour la caméra.

En effet, nous identifions le mélange de deux prises de vues de la *corrida* : une première où l'action est plus éloignée et saisie sur le vif par la caméra, et une deuxième où Cañero fait en sorte de rester sur la même zone, près de la caméra et centré sur son axe. Il attire le taureau vers une zone précise qui a dû être décidée au préalable avec l'opérateur. La composition parfaite de cadres avec le *torero* faisant ses figures au centre de l'image, confirme cette mise en scène rendue possible par la complicité du *torero* lui-même. Sur l'un des plans, Cañero pivote sur lui-même, très bien centré dans le cadre, après quoi il se tourne, fier, vers la caméra qu'il regarde rapidement. Ce geste, visuellement bien composé, et ce regard final, qui cherche une sorte d'approbation de l'autre côté de l'appareil, témoignent d'une mise en scène évidente.



Fig. 209 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922): Antonio Cañero contrôle ses gestes par rapport à la prise de vues.

Musidora, aidée par Robert Daniau-Johnston à la prise de vues et Ninny Bonnefoy au montage, montre également une maîtrise du raccord décisive pour la continuité du mouvement qui se déploie à l'image. Le montage nous offre une mise en scène remarquable de certains passages décisifs de la *corrida*, qui est, enfin, exprimée avec des codes visuels purement cinématographiques. Nous retenons notamment l'instant de l'*estocada* finale. Après quelques *pases* de Cañero et du

taureau, le climax de la *corrida* arrive lorsque le *torero* doit enfoncer la *espada*<sup>917</sup> en un point précis afin de tuer rapidement la bête. Ce moment, d'une grande tension dramatique dans l'évènement lui-même, trouve dans le film de Musidora un crescendo dramatique grâce au contre-plan du *torero* concentré sur ce moment décisif. Ce contre-plan décisif du *torero* concentré avant d'aboutir à l'*estocada* finale, est également novateur et nous ne l'observons pas auparavant dans les films illustrant la *corrida*.



Fig. 210 : *Sol y sombra* (Musidora, 1922): Le montage maîtrise un raccord gestuel très réussi malgré la complexité de la mise en scène avec un taureau.

En supposant que le premier plan de Cañero soit une pure mise en scène, la réussite du raccord de lumière, de cadre et de geste donne une impression de véracité très poussée à l'énonciation filmique et une efficacité au langage visuel déployé, très moderne pour la période<sup>918</sup>.

Plus généralement, la scène entière confirme un renouveau de l'enregistrement et du montage de la scène de la *corrida*, par rapport aux approches cinématographiques précédentes. La volonté de s'approcher des figures, en proposant des prises de vue au pied de l'arène, et la recherche du mouvement et des gestes bien illustrés à l'image, ainsi que leur montage fluide et raccordé, construisent une approche novatrice. L'énonciation réussit à saisir le mouvement incontrôlable de la *corrida* et à la façonner tout en accompagnant le drame narratif de la scène. Elle réussit ainsi à proposer un nouveau regard sur l'énonciation de la *corrida* en s'appuyant sur une syntaxe et une

<sup>917</sup> Épée pour tuer le taureau à la fin de la confrontation.

<sup>918</sup> Bien que la scène soit constamment coupée par des gros plans, grâce au raccord de lumière qui baigne toute la diégèse sous un même soleil éclatant, l'image bénéficie d'une uniformité plastique nécessaire et réussie pour la fluidité de la scène.

plastique spécifiquement cinématographique. Ce renouvellement rend la scène de Musidora d'une modernité visuelle très intéressante pour l'année de production et les moyens techniques du film.

Le deuxième cas que nous avons retenu afin d'analyser la *corrida* comme catalyseur de formes cinématographiques intégrées à des enjeux esthétiques modernes est *Carmen* de Jacques Feyder. Ce film, dont le budget n'est pas comparable à celui de *Sol y sombra*, puise dans la magnificence technique afin d'intégrer sa mise en scène aux nouvelles voies de la modernité technique cinématographique.

### 7.1.2 *Carmen* : la *corrida* comme prétexte du déploiement technique

Contrairement à ce que nous venons de voir dans le cas de Musidora qui compte avec la collaboration du *torero* afin de contrôler la mise en scène de la *corrida* en fonction de l'emplacement unique de la caméra, Feyder opère de façon inverse. En l'occurrence, c'est lui et ses opérateurs qui se déploient autour de l'arène pour mieux saisir le spectacle taurin sans en modifier le déroulement naturel.

Soutenu par des conditions économiques optimales, Feyder fait preuve dans *Carmen* d'un souci formel poussé qui devient sa marque de style lors de la mise en scène. Dans le but d'atteindre la perfection plastique de l'image, il pousse jusqu'au moindre détail, comme nous l'avons vu, la recreation de l'ambiance et l'authenticité de la restitution. L'ambitieuse Société Albatros lui accorde une grande équipe de tournage pour l'Espagne afin de réussir le film qui doit renouveler le mythe de Carmen en 1926. C'est en rapport à cette somptuosité technique que nous devons analyser la mise en scène de la *corrida* proposée par le film.

Mise à part la rigueur historique, l'innovation la plus importante réside dans l'ambition technique avec laquelle Feyder affronte la scène de la *corrida*. Pour la première fois (dans le corpus analysé) Feyder et ses opérateurs Maurice Desfassiaux et Parguel, bénéficient d'un système « multicaméras » sur l'arène qui leur permettra de saisir la *corrida* depuis plusieurs points de vue. Au-delà du déploiement technique novateur (du moins, nous n'en avons pas vu de ces dimensions pour les tournages en Espagne) cette décision permettra à Feyder de disposer d'un matériel abondant pour le montage des images, ce qui lui permettra de saisir, également du point de vue de l'énonciation, le mouvement vigoureux de la *corrida*. La multiplication des points de vue lui permet un montage riche et varié, dont le rythme s'accorde à l'action tout en proposant un langage moderne autant par la maîtrise du montage que par la virtuosité technique.

Les images du tournage conservées dans les archives de la Cinémathèque française<sup>919</sup> attestent en effet de la présence de cinq caméras sur les gradins de l'arène. Celles-ci permettent l'enregistrement simultané de plusieurs points de vue. De même, nous repérons une estrade placée au milieu de l'arène qui lui permet d'offrir un point de vue original sur l'action<sup>920</sup>.



<sup>919</sup> Photographies de tournage conservées dans les fonds de la Cinémathèque française [PO0014094 : Carmen, (1926) Photographies de tournage].

<sup>920</sup> La presse de l'époque précise également que les appareils de prise de vue ont été placés dans l'arène et même montés sur un support pour obtenir des plans rapprochés pendant que les taureaux couraient "Les opérateurs de Carmen", *Cinéa-ciné pour tous*, n° 74, 1<sup>er</sup> décembre 1926).



Fig. 211 : Images du tournage de la *corrida* dans *Carmen* conservées à l'icôneothèque de la Cinémathèque française. Droits Reservés. [PO0014094 : *Carmen*, (1926) Photographies de tournage].

Ce déploiement technique, dont nous ne trouvons pas d'équivalent dans le corpus consulté, permet de changer radicalement le point de vue sur l'action. L'opérateur dépasse la place derrière la barrière où il avait été confiné jusque-là. Il se plonge dans l'arène, comme l'action elle-même.

Le déploiement de dispositifs enregistrant simultanément la scène est la grande innovation de Feyder en ce qui concerne l'enregistrement de l'évènement. La multiplicité de points de prises de vues, lui permet une grande variété de plans et de cadrages (nous comptons entre 15 et 20 cadres différents) qui permettent un montage riche et dynamique.



Fig. 212 : *Carmen* (Feyder, 1926) : Quelques exemples (échantillon non exhaustif) des différents points de vue offerts grâce à plusieurs appareils de prises de vue sur l'arène.

En regardant les images de ce système multicaméras nous sentons que Feyder réussit à contrôler visuellement la *corrida*, à l'envelopper, tout en restant soumis à celle-ci et pouvant se laisser



surprendre par l'action elle-même. Il se décharge de l'obligation de devoir fausser des mouvements, comme avait dû le faire Daniau-Johnston, afin de pouvoir les figer avec l'objectif.

En ce qui concerne les images de l'arène (nous ne comptons pas les plans du public et des personnages protagonistes assis sur les gradins qui ont dû être filmés à des moments différents), la fragmentation des plans et les possibilités de mouvement de la caméra sur son axe vertical et horizontal nous empêchent de déterminer le nombre d'appareils prise de vue utilisés (nous ne trouvons pas non plus d'informations à ce sujet dans les archives). Grâce aux photographies de tournage, nous identifions cinq appareils qui correspondent, en effet, aux angles de prise de vue que nous pouvons identifier dans les images disponibles aujourd'hui. Nous considérons aussi la possibilité que la *corrida* ait été filmée plusieurs fois, du fait des changements de lumière entre certains plans perceptibles à l'image.

L'estrade érigée au milieu de l'arène permet également des plans rapprochés sur le taureau et les figures. Cet emplacement permet des images donnant une impression de proximité avec l'animal. Surtout, il offre un point de vue inédit depuis l'arène qui, jusque-là, avait été réservé exclusivement aux toréadors.



Fig. 213 : *Carmen* (Feyder, 1926) : Grâce à l'estrade située au milieu de l'arène, Feyder réussit une proximité des figures intéressante pour la construction visuelle de la *corrida*.

À ces scènes de la *corrida*, Feyder ajoute les contrechamps du public, et au sein de celui-ci ceux de Carmen et Don José. Le résultat est une séquence rendue voluptueuse (comme l'événement lui-même) par la magnificence énonciative fondée sur l'excès de plans et la virtuosité du montage de Feyder et Henriette Caire. Grâce à la prise de vues par plusieurs caméras de façon simultanée, il assure une certaine idée de raccord de mouvement à certains passages (pas tout le temps, car le temps de la *corrida* réelle et de celle montrée dans la diégèse différent) qui facilite un montage fluide mettant en place une écriture transparente du point de vue de l'énonciation.

Malgré l'opulence technique de cette mise en scène, comme dans tout le style cinématographique de Feyder déployé dans le film, nous ressentons une volonté expresse d'assurer la transparence du dispositif filmique. Le classicisme qui caractérise son regard filmique tente de faire oublier la technique en la rendant légère et efficace pour la narration ; en l'occurrence, la narration de l'action vigoureuse de la *corrida*. Il en avait déjà témoigné auparavant dans le film, avec l'enregistrement des duels ou la bataille des cigarières. Le cinéaste se rend invisible derrière une technique maîtrisée qui sert l'action. Ce choix rend très fluide la narration visuelle des combats. Le cinéaste réussit même, comme nous l'avons vu, à nous intégrer directement dans l'énonciation tout en prenant le point de vue des personnages.

C'est grâce à l'effacement de toute marque d'auteur ou de mise en relief de la mise en scène en elle-même que la véracité et la fluidité dans l'énonciation est atteinte. Ceci est probablement la raison de la décision par laquelle lui-même et ses opérateurs s'adaptent à la mise en scène de la *corrida* et non l'inverse : la véracité énonciative. Grâce à ce geste de transparence du dispositif, Feyder réussit une narration nette, fine, élégante et, avant tout, visuelle. L'image saisit le mouvement, le suit et le génère à travers le montage.

À travers la multiplicité de dispositifs de prise de vues, il assure l'enregistrement total du mouvement. Nous devons noter que, pour y parvenir, les prises de vues sont pourtant très peu mobiles sur elles-mêmes. Feyder n'ose pas ajouter du mouvement au cadre ; celui que le taureau lui-même, violent et enragé, les chevaux, les *toreros* et les capes qui les entourent transposent à l'image, lui suffit. Les cadres bougent très délicatement afin de recadrer l'action, et seulement si cela est nécessaire, lorsque le taureau se déplace. Nous trouvons peu de prises de vues qui, par leur rapprochement aux figures, sont obligées de bouger plus rapidement pour maintenir le taureau dans le cadre.

Or, Feyder réussit à proposer un montage mouvementé de cette *corrida*. L'assemblage de plans et la variété de tailles et d'angles des cadres octroie la sensation de mouvement à l'énonciation qui est en phase avec le mouvement du taureau sur l'arène. En effet, nous percevons un

accompagnent du rythme de la *corrida* à travers le montage : lorsque le taureau se calme et regarde autour de lui, l'énonciation reste sur des plans plus larges (plans généraux très ouverts) et plus longs. Comme le mouvement du taureau lui-même, dès que celui-ci prend son élan soudainement, le montage le fait avec lui et il s'accélère en suivant la violence de l'animal, jusqu'à ce qu'il se détende de nouveau. Nous assistons ainsi à un accompagnement du mouvement sur la scène par le montage qui renforce l'émotion du sujet filmé. De même, dès que ces élans de « bravoure » se produisent, les plans se rapprochent de la bête et du *torero*, ce qui augmente la sensation de mouvement et accélère le montage.

En définitive, nous sommes face à une mise en scène du mouvement qui repose sur le montage, riche et réussi grâce à la multiplicité des points de vue et des plans. La recherche plastique repose sur l'excellence technique et le mouvement est ainsi une question de rythme d'images. Il y a un soin visuel des images, notamment par certains effets de lumière à une certaine heure qui rendent les figures semblables à des ombres mouvantes. Toutefois, c'est la danse des corps avec le taureau qui intéresse Feyder, ainsi que la possibilité de la suivre fluidement dans l'énonciation filmique.

Bien que les contrechamps de Raquel Meller et de Don José soient constants, Feyder n'utilise presque pas les gros plans du *torero*. Il s'en rapproche à certains moments où le taureau n'est pas présent, mais il reste sur cette illustration plastique de l'ensemble du *torero*, avec le taureau, comme s'ils ne pouvaient aller l'un sans l'autre.

Nous rencontrons des premiers plans du *torero* lorsque le « duel » entre eux est le plus tendu, et qu'il se dilate du point de vue de l'énonciation, comme lors de la *estocada* finale. Pourtant, ce sont les plans du mouvement qui intéressent le cinéaste et qui retiendront son attention filmique. Une preuve de ceci est le peu de temps filmique consacré à la résolution du combat qui, bien qu'elle soit le moment climacique de la narration, est montrée rapidement et en laissant la mort de la bête hors champ.

Une stratégie pour éviter le coup sanglant à l'image qui pourtant perturbe une narration filmique presque transparente dans sa fluidité énonciative. Après le déroulement de la *corrida* que nous avons suivie, embarqués dans le rythme des images qui accompagnait l'intensité dramatique et le mouvement de ce qui se passait dans la narration du film, nous sommes brusquement enlevés à cette continuité. Une fin qui trouble notre perception générale de la scène et qui ne s'accorde pas au souci de réalisme du mouvement accompli par le déploiement technique du dispositif annoncé au début de la séquence.

Malgré ce climax visuel du drame interrompu, la scène dans sa globalité est un exemple du défi technique proposé par la mise en scène de la *corrida*. Un défi qui éveille l'ingéniosité filmique de Feyder et l'ambition technique d'Albatros pour la mise en place de dispositifs novateurs. Le résultat est une magnificence visuelle de la tauromachie qui renouvelle très dynamiquement l'illustration de la *corrida* à l'écran.

### 7.1.3 La bravoure animale comme catalyseur rythmique

Pour finir, nous trouvons un dernier exemple, en dehors de la *corrida*, mais qui reste associé à l'énergie inspiratrice évoquée par le mouvement du taureau pour l'écriture filmique.

Il s'agit d'un premier climax dramatique du film *La Bodega* (nous trouverons le climax dramatique définitif lors du viol de Maria Luz par Don Luis) placé à la moitié du métrage. Don Luis, sans autre prétention vitale que l'amusement, trouve excitante l'idée de libérer un taureau dans une cour où, au préalable, il a enfermé les femmes les plus belles qui travaillent dans ses vignes. Le taureau entre violemment dans la cour et se lance sur les filles. Au milieu du chaos général, l'animal fonce sur l'une des filles en la blessant gravement.

Cette scène que nous avons citée précédemment comme étant une excuse dramatique pour mettre en scène la barbarie masculine projetée sur l'imaginaire espagnol, ne sert qu'à illustrer le caractère égoïste et inhumain de Don Luis. Elle reste une scène peu déterminante pour le développement général de l'intrigue. Or, elle devient un moment décisif dans la narration du film pour trois raisons principales. D'un côté, elle permet l'intégration du taureau dans la diégèse. De l'autre, elle intègre un moment dramatique intense, et donc dynamisant la narration du film. Enfin, elle permet un exercice de montage très poussé, ce qui souligne les possibilités expressives du langage cinématographique.

Le plus intéressant dans la mise en œuvre de la séquence réside dans le fait que le cinéaste profite de la puissance de l'animal pour dynamiser le montage et permettre, grâce à celui-ci, d'accompagner l'élan violent de la bête féroce et d'accentuer l'intensité dramatique du film. En l'occurrence, nous trouvons littéralement un moment de bravoure réel dans la diégèse, provoqué par la force de l'animal, qui permet un « moment de bravoure » au sens évoqué par Laurent Guido : un espace de montage très rapide au sein du film.

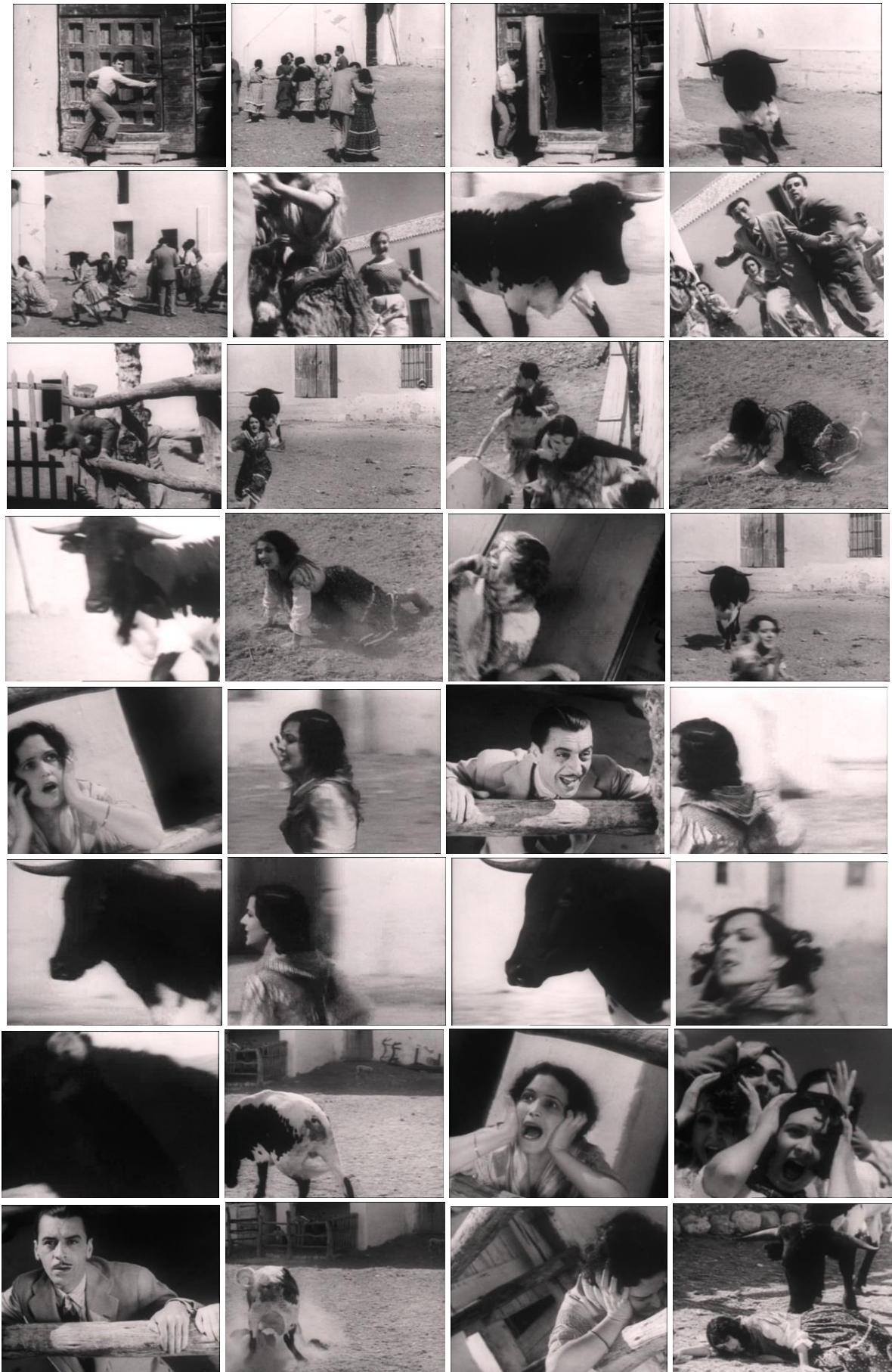


Fig. 214 : *La Bodega* (1930) : Montage frénétique de la scène du taureau jeté sur le groupe de femmes.

Comme pour la séquence de la lutte entre Fermin et Don Luis (Fig. 116 et Fig. 117, p. 356), Benito Perojo accélère le rythme du montage à travers des images de plus en plus courtes. Selon la copie analysée, disponible à la Filmoteca Española, la séquence dure 31 secondes et compte 33 plans, qui, à la fin, ne comprennent que quelques photogrammes afin d'accélérer le rythme visuel. Perojo pousse la multiplicité de plans afin d'intensifier visuellement la séquence. De même, il cherche une déstabilisation visuelle à travers les changements d'angle et des cadrages originaux. Le chaos de la séquence saisit ainsi également l'énonciation. Il exploite les compositions en diagonale et les gros plans ainsi que des plans où les personnages, fuyant le taureau, se jettent sur l'objectif et couvrent tout le cadre en passant. La combinaison de ces plans, en mouvement et statiques, de durées différentes, le mélange des lignes et des directions à l'intérieur du cadre, ainsi que le contraste entre les points de vue et les tailles de plan différentes perturbent le regard du spectateur, bouleversé et violenté par le chaos du déroulement des images. Ceci, ajouté à la vitesse du montage construit sur un rythme croissant, avec des plans toujours plus courts (quelques-uns réduits à quelques photogrammes), toujours plus proches du visage, humain et animal, et, toujours plus rapides, accélère frénétiquement le déroulement de la séquence. Nous sommes pris, à la fois, par la course désespérée des personnages vers une zone de sauvetage, par la violence animale du taureau qui avance rapidement vers le groupe, mais surtout par le rythme des images qui accompagne en crescendo cette action effrénée. Bien que la tension et le rythme haletant soient construits par l'image et le montage, la musique, ajoutée plus tard mais composée pour le film<sup>921</sup>, participe à cette montée de tension tout en construisant une scène palpitante et angoissante à la fois.

La séquence qui dénote une influence soviétique dans la conception du montage assez évidente (notamment par le changement de directions dans la composition des cadres et l'utilisation esthétique des gros plans dans le montage rapide) devient, à notre avis, un « moment de bravoure » exemplaire. Il met en lumière les possibilités esthétiques et cinématographiques d'exploiter la puissance animale du taureau, devenue énergie créatrice, pour concevoir un rythme du montage propre à l'action. De plus il exemplifie notre propos de l'utilisation de la *corrida* (bien qu'il s'agisse ici d'une autre mise en scène, la force motrice de l'animal est la même) comme un stimulant cinématographique pour développer des formes de montage nouvelles.

Une composition rythmique moderne qui sans doute se rapproche davantage de la photogénie que Delluc avait identifiée dans la tauromachie, et qui devait élever sa représentation à l'écran grâce aux spécificités du médium et de la technique cinématographique.

---

<sup>921</sup> Le film a été enregistré en muet et sonorisé plus tard, ce qui permet d'intégrer les cris des filles qui échappent au taureau pour monter l'angoisse de la scène.

## 7.2 La fête et ses excès, détonateurs rythmiques

L'idée des « morceaux de bravoure » suggérés par les films à sujet espagnol trouve dans le thème de la fête espagnole et ses excès un espace de liberté incontournable pour l'innovation rythmique du montage d'images.

La fête, elle-même accompagnée de musique, permet d'évoquer les rythmes et les cadences que les cinéastes veulent y projeter. De plus, elle permet de travailler et de développer la notion de la musicalité des images qui traverse la conception cinématographique, pratique et théorique, de certains cinéastes français d'après-guerre.

À ce point, nous devons révéler le croisement décisif qui se produit entre la recherche cinématographique et le courant du musicalisme très présent à cette époque. En suivant les découvertes en matière de montage apprises de la cinématographie américaine, les cinéastes de l'après-guerre, dans le but de libérer l'écriture cinématographique des influences de la littérature et du théâtre, orientent les recherches cinématographiques dans le sens du montage et du rythme : une démarche qui leur fait progressivement rapprocher l'écriture cinématographique de la composition musicale<sup>922</sup>.

En tâchant de mettre en place ce qui à l'époque est appelé le « cinéma pur »<sup>923</sup>, une écriture visuelle uniquement réalisée à partir d'images (« libérée[s] de ses entraves »<sup>924</sup>) et qui soit spécifique à l'art cinématographique, les cinéastes d'après-guerre trouvent dans le langage musical une inspiration plus accordée à ce qu'ils attendent de la nouvelle expression artistique. L'image (et son mouvement interne) étant la matière première, c'est grâce au montage rythmé des images entre elles, qu'une « composition visuelle » suggestive d'émotions et de sensations est mise en œuvre.

La découverte des possibilités rythmiques du montage pousse un courant de cinéastes-théoriciens de la période, notamment ceux qui se rapprochent le plus de tendances esthétiques

---

<sup>922</sup> « Le film intégral que nous rêvons tous de composer, c'est une symphonie visuelle faite d'image rythmées et que seule la sensation d'un artiste cordonne et jette sur l'écran » (Germaine DULAC, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle » in *Les cahiers du mois*, 1925, repris dans Germaine DULAC, *op. cit.*, p. 66). Le film est alors approché comme une « symphonie visuelle », « orchestration visuelle », ou « musique de l'œil » (Germaine Dulac), « musique de la lumière » (Abel Gance), « musique visuelle » (Veuillermoz), ou le « Film-orchestre » (Ricciotto Canudo). Delluc utilise de constantes références au langage et à l'univers musical pour souligner la qualité rythmique des films américains qu'il admire. L'Herbier aussi reconnaît une analogie directe entre sa façon de composer les scénarios et la composition musicale.

<sup>923</sup> Voir Laurent GUIDO, *op. cit.*, notamment le Chapitre 3 « Autour de la spécificité : analogie musicale et cinéma pur » (pp. 123-173) et le Chapitre 4 « Le film comme composition musicale » (pp. 175-214).

<sup>924</sup> Germaine DULAC, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle » in *Les cahiers du mois*, 1925, repris dans Germaine DULAC, *op. cit.*, p. 67.

d'« avant-garde » (dont les croisements avec le dadaïsme et le surréalisme sont les plus évidents), vers une recherche formelle du langage cinématographique inspirée de la musique. Ils rêvent d'une « musique des images » ou « musique visuelle » qui soit pour l'œil ce que la musique est pour l'ouïe : des sensations, des impressions, des rêves<sup>925</sup>. Ces aspirations et l'éloignement progressif des logiques narratives conventionnelles feront tendre cette voie créative vers une abstraction qui se concrétise par le surgissement d'un mouvement cinématographique radical plus proche des propositions d'avant-garde, après la mort de Louis Delluc.<sup>926</sup>

Or, toute la génération ne suit pas les mêmes tendances abstraites<sup>927</sup>. Parmi les proclamations esthétiques de l'époque, certains cinéastes font preuve de préoccupations musicalistes sans devoir renoncer aux structures de la narration. Ils utilisent ainsi le sujet comme prétexte à des formes rythmiques novatrices ou à certaines expériences formelles. Nous identifions alors une tendance cinématographique plus assagie qui s'inspire de ces recherches excessives, et les utilise ponctuellement dans certains passages ou séquences concrets. Les cas que nous allons analyser en relation au traitement visuel du thème de la fête espagnole s'intègrent dans cette voie.

Le travail musicalisé des images s'avère spécialement décisif dans la période muette où s'inclut notre analyse. L'absence de son (bien qu'après *El Dorado*, l'accompagnement musical soit souvent composé spécifiquement pour les films) force la recherche de la représentation visuelle de

---

<sup>925</sup> Ce courant manifeste dans le cinéma français, est également une tendance renforcée dans le contexte internationale par la floraison de montages cinématographiques « musicalisés » comme ceux de Walter Ruttmann, Hans Richter ou Viking Eggeling et leurs symphonies visuelles des grandes villes européennes. Ils participent à la mise en place d'une esthétique moderniste traversée par les « -ismes » artistiques en vogue dans cette période (dadaïsme, futurisme, cubisme, surréalisme), pour créer des œuvres qui mettent le rythme au cœur de l'expression visuelle.

En France cette tendance avant-gardiste approchée au cinéma par des artistes venant d'autres arts est également exploitée par Man Ray, René Clair ou Fernand Léger. Leurs œuvres dessinent une ligne cinématographique plus radicale et qui suivra les voies abstraites et intellectualisées d'une création cinématographique « pure » et détachée de toute narrativité et figuration. Des poèmes visuels qui travaillent constamment « la tension permanente entre l'abstraction et la figurativité, ainsi que l'épuisement des différentes dimensions possibles de la mobilité *intérieure* (directions, durée et amplitude graphique des trajectoires au sein du cadre, déplacement de la caméra) comme *extérieure* (alternance de cadres en fonction de séries, vitesse des changements de plans) » (Laurent GUIDO, *op. cit.*, p. 154) . Ces préoccupations connectent avec celles des cinéastes qui ont été désignés comme d'« avant-garde » à l'époque : Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein ou Germaine Dulac.

<sup>926</sup> Ce mouvement plus radical qui fait irruption dans le cinéma français pendant la deuxième moitié de la décennie des années vingt, normalement, est daté après 1924 en prenant la date de la mort de Delluc comme référence. Cette date vise à marquer une coupure entre les deux approches, coïncidant avec l'irruption des avant-gardes artistiques qui arrivent au cinéma à travers des artistes (dadaïstes, surréalistes ou cubistes) qui s'intéressent au nouveau moyen d'expression, notamment pour le détacher de ses « pesanteurs narratives ». Ils pousseront les limites du langage cinématographique du point de vue formel, aboutissant parfois à des exercices d'une abstraction difficilement rattachables à ce que les cinéastes de la « première avant-garde » défendent en tant que cinéma. Seulement les expériences surréalistes trouvent un vrai développement cinématographique en se consolidant comme une voie esthétique à la fin de la décennie.

<sup>927</sup> Une tendance, d'ailleurs, très minoritaire dans la production cinématographique de la période, malgré son impact esthétique.



la musique, notamment pour les scènes de fête. Il n'y a pas de fête sans musique, raison pour laquelle les cinéastes s'efforceront de lui donner une place ou une présence dans le récit filmique.

L'analyse de notre corpus nous permet de dégager trois types d'approche à ces moments de fête musicale. Tout d'abord, le geste premier plus fréquent est l'illustration littérale de la musique à l'image par le biais des instruments et des instrumentistes. Le but est de rendre présente la musique dans la diégèse afin qu'elle imprime sa « sonorité » à l'ensemble de la scène. Pourtant, et dans le climat de recherche qui dynamise la création cinématographique de la période, peu nombreux sont les exemples où la musique reste un simple élément au fond du décor. Dans la plupart des cas, nous trouvons, dans un deuxième temps, une volonté d'intégrer l'énonciation filmique à cette musique et de participer à une composition musicalisée globale. L'Espagne et sa propension à la fête et aux ambiances festives offre un cadre stimulant pour les recherches formelles orientées dans cette direction. Enfin, les scènes de fête où nous identifions ces séquences « musicalisées » par le montage, comme nous l'avons vu, sont des scènes qui tendent rapidement à l'excès et à des passages frénétiques ou fébriles. Ces contextes, toujours accompagnés de musique, sont également des cadres attrayants pour situer des « moments de bravoure » du point de vue du montage.

Nous allons voir ensuite, à travers ces trois approches, comment la fête espagnole s'offre comme un espace d'expérimentation rythmique et formelle intéressant pour les recherches modernes.

### **7.2.1 La musique à l'image**

La musique espagnole répandue en France au début du XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par ses sons traditionnels et populaires. Une musique joyeuse<sup>928</sup> convoquant des instruments à corde et percussifs qui pousse fortement sur les rythmes accélérés et festifs. C'est la musique des guitares, des castagnettes et des tambourins basques, celle qui accompagne les danses espagnoles et qui ne peut pas manquer dans le tableau espagnol de l'époque. En phase avec l'image de l'Espagne, figée comme une terre arriérée et traditionnelle, l'imaginaire français n'y projette que l'existence d'une musique jouée par les instruments les plus traditionnels et populaires. Ils sont, en même temps, des instruments qui absorbent la spécificité culturelle espagnole et qui sont devenus des motifs de

---

<sup>928</sup> Le flamenco et son drame viscéral, comme nous l'avons vu, prend un peu plus de temps à l'installer dans l'imaginaire espagnol.

reconnaissance indispensables. Pour cette raison, ils sont toujours présents dès que nous affrontons une diégèse filmique espagnole qui doit être accompagnée de musique.

Dans un premier temps, nous identifions une volonté de filmer la musique tout en cherchant à ce qu'elle imprime visuellement la diégèse par la simple illustration des instruments et des instrumentistes dans la scène. L'emphase mis sur cette illustration nous paraît témoigner clairement de la volonté de « musicaliser » la scène.

La guitare est indiscutablement l'instrument le plus sollicité afin de représenter la musique espagnole dans les films muets. Les guitaristes peuplent ainsi toutes les « fêtes » cinématographiques en sol espagnol afin d'offrir la musique à la scène. Nous les retrouvons, soit au fond du décor, « musicalisant » discrètement la scène, soit ils bénéficient d'un premier plan afin de mettre en relief leur présence (et donc leur musique) dans la composition. Souvent, un plan d'un guitariste précède une scène de danse, tout en marquant le début de la musique et du rythme de la scène. Une opération énonciative utilisée dans beaucoup de films concernant une fête comme *El Dorado*, *Carmen*, *Le Criminel* ou *La Femme et le pantin*. Ils deviennent le point de départ d'un montage particulier qui peut s'avérer plus ou moins rythmé à l'énonciation, mais toujours guidés par la musique espagnole.



Fig. 215 : *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) : Les guitaristes sont dans la scène depuis le premier plan du film à l'intérieur de « El Dorado » (photogramme à gauche) ; ils musicalisent l'ambiance. Ensuite, ces mêmes guitaristes bénéficient d'un moment d'attention filmique exclusive, avec le tambourin basque en arrière-plan (photogramme à droite). Le compositeur musical, Marius-François Gaillard, profite pour réaliser une inflexion sonore et un changement de musique juste pendant ce plan. Ce fait leur donne une signification énonciative décisive. Ils ont une importance dans la diégèse qui est également transposée dans l'énonciation du film.



Fig. 216 : *Carmen* (Jacques Feyder, 1926) : Jacques Feyder intègre le même plan du guitariste qui déclenche le début de la danse (et de l'épisode musical du film) et qui la conclut.



Fig. 217 : *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1929) : Les guitaristes dans un plan exclusif donnent les accords de sortie à Conchita Monténégro pour sa danse qui apparaîtra en occupant l'espace qu'ils lui laissent à droite.



Fig. 218 : *La Bodega* (Benito Perojo, 1930) : La guitare est l'élément central des scènes de fête qui se déroulent dans la campagne traditionnelle espagnole dans le film de Perojo. Le système sonore utilisé pour le film nous permet d'entendre, pour la première fois dans la représentation de l'imaginaire espagnol des années vingt, le son réel de la guitare synchrone avec l'image à l'écran.

Au-delà de proposer l'ouverture des moments musicaux, la guitare propose également la musique dans la diégèse le long de la scène. Dans la plupart des exemples, la guitare reste sur la scène, ce qui nous invite à imaginer la musique tout au long de la séquence, même si le montage filmique ne s'anime pas à la suivre.

Comme nous le verrons tout de suite, dans la plupart des cas, l'illustration de moments musicaux implique cette intervention d'un montage musicalisé des images où le montage rythmique et visuel participe à l'impression filmique de la musique. Pourtant, parfois, le réalisateur reste plus classique quant au montage des images, et c'est grâce à la conception visuelle de la scène et à l'illustration des éléments sonores que cette musique « illustrée » fait sa propre impression à l'écran. Elle ne reste plus au fond du tableau, mais elle n'arrive pas à la radicalité de la prise du rythme sur les images.

Nous trouvons un premier exemple dans le film *Le Criminel* d'Alexander Ryder en 1926. Dans la scène à l'intérieur de la taverne, le cinéaste nous propose un exercice formel pour illustrer la musique d'ambiance de la salle. Il intègre directement des plans de l'instrument au milieu de l'action qui occupe le récit (une conversation importante entre les deux amis). Le fond sonore prend ainsi littéralement le devant à travers des gros plans insérés dans l'énonciation filmique. Par cette démarche visuelle, le fond musical gagne une place importante dans la diégèse et dans la construction de la scène. Bien que plus tard le montage change, dans cette première partie de la séquence, les inserts de la guitare ont une fonction purement illustrative et sont réalisés sans aucun rythme apparent. Ils cherchent seulement à « rendre visible » la musique présente au fond de la scène.



Fig. 219 : *Le Criminel* (Alexander Ryder, 1926) : Les plans d'une guitare, d'une danseuse et des clappements de mains du public, entrecourent la conversation des deux amis dans la taverne du village afin de mettre en scène l'ambiance mais surtout la musique située au fond de la narration.

Ce travail de la musique à l'image, encore très simple, de la part de Ryder, nous permet d'élargir les sources sonores qui intéressent les cinéastes en rapport à la musique espagnole, notamment dans l'optique de suggérer des rythmes visuels qui puissent imprimer la musique à la scène.

Bien que les images fixes ne nous permettent pas de le montrer très clairement à l'image, juste après la guitare nous voyons aussi les pieds de la danseuse qui tapent au sol et les clappements de mains, *las palmas*, du public. En effet, dans le panorama musical associé à l'imaginaire espagnol,

si la guitare omniprésente offre des sons plutôt mélodiques, elle est toujours accompagnée par des percussions qui marquent le rythme et l'accélèrent à des allures frénétiques. La guitare elle-même étant un instrument à cordes pincées revêt un sens « percussif » qui permet des rythmes bien marqués. Pourtant, c'est surtout à travers des instruments à percussion que les rythmes espagnols se font plus secs et bien notés au sein de la diégèse.

Encore une fois reliés au pittoresque et à la tradition espagnole, les castagnettes et les tambourins basques sont les instruments d'accompagnement indispensable pour la représentation de la musique espagnole. À ces instruments, nous devons ajouter les *palmas* (les clappements de mains) de la part des musiciens et du public, et les tapements de pieds des danseuses et du public dans la salle qui complètent, toujours, l'accompagnement rythmique des scènes musicales consultées. Ainsi, les guitaristes d'*El Dorado* sont accompagnés d'un tambourin basque placé juste à côté et suivent, dans le plan suivant, les castagnettes des danseuses assises sur la scène. De même, les guitaristes de *Carmen* et *La Femme et le pantin* sont accompagnés par les *palmas* du public.

Nous remarquons un intérêt filmique poussé à relever ces accompagnements percussifs (et pittoresques) ; intérêt que nous attachons à la possibilité qu'ils offrent de moduler le rythme et le tempo visuel de la scène. Les cinéastes tendent à approcher ces accompagnements de castagnettes ou des *palmas* à travers des gros plans, ce qui les rend formellement proches de « notes » percussives insérées dans la narration et qui transposent puissamment ces sons à l'esprit du spectateur.

Nous identifions également la volonté de lier ces scènes musicales à une énergie primitive, par le biais de la percussion spontanée de ces accompagnements rythmiques : des mains qui frappent sur les tables, ou des pieds sur le sol. Notamment dans les scènes de taverne, les plans des poings qui frappent les tables et des pieds qui tapent le sol, du public impatient, sont mises en avant par des gros plans détail (Nous le voyons dans *La Femme et le pantin* et dans *Le Criminel*). L'accompagnement « animalisé » des danses de la part du public dans la salle, participe à rythmer la séquence en même temps qu'il souligne l'archaïsme brutalisé analysé précédemment.

L'illustration de ces percussions instrumentales ou humaines, mais aussi le détail des guitares qui absorbe tout de même la représentation musicale espagnole à l'écran, au-delà d'illustrer la musique diégétique, acquièrent le rôle décisif de marquer le tempo de la scène. Par leur nature percussive, ces instruments ou gestes corporels ont déjà un rôle rythmique dans les compositions musicales qui sera le même dans leur représentation visuelle à l'écran. Le mouvement sec et percussif des clappements et des coups introduit littéralement le rythme dans l'énonciation visuelle. Un rythme qui peut être saisi ou non par le montage mais qui est déjà compris dans l'image.

La scène de la taverne qui accompagne la danse dans *Carmen* de Jacques Feyder en est un bel exemple. En dehors de la danse elle-même, le *rythme interne* obtenu par les *palmas* du public est en phase avec le mouvement accentué corporellement par les figurants dans la salle (une sorte de cadence et de geste corporel accompagnés aussi par le mouvement des têtes) et, aussi, en phase avec le rythme de la danseuse. Cette coordination de tous les éléments visuels compose une scène rythmée intérieurement d'une façon très prenante pour le spectateur ; il se voit inévitablement saisi par ce mouvement rythmique qui uniformise toute la scène. Une cadence respectée par le montage qui, bien qu'il reste classique et très timide par rapport au rythme, fait coïncider les changements de plans avec les inflexions du rythme. Il réussit ainsi une expression visuelle rythmique et musicalisée en accord avec la scène que nous voyons à l'image. Le *rythme interne* de ces images (au-delà de leur fonction descriptive) aura un rôle rythmique important qui est accompagné par le *rythme externe* des images.

Or, la nature sonore des images (permise par l'instrument figuré) et le recours au gros plan très fragmentaire pour les illustrer, créent des compositions inévitablement portées par le rythme. En effet, et encore davantage dans la période de recherches expressives formelles de l'époque, peu de cinéastes peuvent éviter de s'emparer des rythmes musicaux imprégnant la diégèse pour innover du point de vue de l'énonciation de la scène. De plus, par son essence percussive la musique espagnole s'avère très attractive pour les théories rythmiques avec lesquelles le cinéma des années vingt tente de définir son essence artistique tout en la liant aux enjeux esthétiques modernes.

### 7.2.2 La musique des images

Pour l'ouverture de son film *Le Criminel*, Alexandre Ryder nous situe au sein d'un « beau dimanche andalou » et ouvre l'énonciation sur l'image d'un guitariste qui offre, littéralement, les premiers accords du film. Il est en train de jouer dans les rues du village et sert, tout de suite, à « musicaliser » le début du film. Dans un exercice inédit dans le corpus analysé, Ryder met directement en scène la *chanson espagnole*. En partant d'un garçon qui joue de la guitare au milieu du village, il enchaîne par surimpression des images des gens qui s'en approchent. Le rythme des transitions entre plans tente de suivre l'air mélancolique des paroles de la chanson, que nous devinons triste, précisément par ce montage d'images lent et avec des transitions enchaînées par des surimpressions ; une supposition confirmée par le réalisateur lorsqu'il nous montre les paroles

à l'image par un intertitre<sup>929</sup>. Après ce début lyrique, nous abandonnons ce garçon (un figurant présent exclusivement pour apporter la musique initiale car nous ne le retrouverons plus dans l'histoire) et nous sommes dirigés par l'énonciation vers la ville et vers la fête populaire.



Fig. 220 : *Le Criminel* (Alexander Ryder, 1926) : La scène d'ouverture de *Le Criminel* cherche à mettre en images la musique espagnole à travers la figure d'un guitariste qui chante. Plusieurs plans de détail de la guitare mettent en image « la mélodie », tout comme, plus tard, les paroles nous seront montrées sur un intertitre. Nous y voyons une tentative de rythmer les images et de « musicaliser » le montage par les enchaînements en surimpression, mais cela reste une approche très descriptive et purement illustrative de la musique dans le but de proposer un début « musical » pour le film.

Malgré sa fonction purement décorative cette séquence initiale proposée par Ryder, annonce également une première composition des images musicalisée. En effet, de l'illustration de la musique, les cinéastes seront rapidement tentés par une mise en image précise de cette musique par le rythme : elle guide sa mise en forme rythmique et visuelle.

La présence diégétique de la musique, comme nous l'avons vu avec les exemples cités précédemment, stimule les cinéastes des années vingt à expérimenter avec la transposition musicale de celle-ci à l'image. En quête d'un langage purement visuel, ils tentent de saisir la « musicalité » que respire la scène. Autrement dit, l'illustration des instruments ne peut pas éviter de se prendre au rythme qu'ils représentent.

Le rythme des instruments représentés prend alors l'énonciation et marque le tempo de la séquence du point de vue du montage. Dans ce sens, la nature principalement percussive de la musique espagnole s'allie très bien avec les principes du montage, ce qui motive une fusion très stimulante de rythmes.

<sup>929</sup> Ce début démarrant par une chanson triste, bien que ce n'est pas l'habituel dans l'évocation de la musique espagnole, cherche à intégrer une sorte de prélude, du drame qui aura lieu par la suite.

C'est encore une fois Ryder qui, dans la scène de la taverne, propose un exemple de comment le travail des instruments à l'image peut induire des compositions musicalisées par le montage. Ryder a recours à un autre élément cinématographique très exploité pour les recherches cinématographiques modernes : le gros plan. Il opère d'abord une fragmentation jusqu'au détail des instruments, ce qui les isole visuellement les uns des autres à l'image. Une fois isolés, il dispose ces fragments musicaux rythmiquement dans le temps filmique, comme s'il s'agissait de notes musicales, en l'occurrence, de notes percussives. Présentées de façon fragmentée à l'énonciation, elles s'uniront ensuite dans l'esprit du spectateur pour donner lieu à cette « composition musicale ».



Fig. 221 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926).

Dans cette logique fragmentaire, le choix formel de Ryder pour illustrer la musique qui prend la salle, au lieu de nous montrer un tableau d'ensemble, est de fragmenter l'ensemble musical à travers des détails de toutes les sources sonores présentes. Ainsi, nous voyons se dérouler devant nous des plans très courts du public applaudissant, d'une guitare en train d'être jouée, les pieds d'une danseuse qui frappent le sol, encore des *palmas*, des castagnettes et, finalement, le poing du protagoniste qui accompagne le rythme de la salle en frappant sur la table. Ces six plans proposés ainsi, fragmentés mais suivis les uns par les autres, mettent en lumière, à notre avis, une composition tout à fait musicale à l'image. Les plans devenant des « notes visuelles », le montage s'efforce de les rythmer entre eux (des plans, eux-mêmes rythmiques à l'image), afin d'offrir une sorte de partition musicale, où chaque instrument ou source sonore séparée participe à un ensemble imaginaire qui se génère dans l'esprit du spectateur. Comme s'il s'agissait d'une partition, ces notes séparées composent la musique qui se dégage de leur visionnage linéaire à l'écran.



Si cet usage du montage n'est pas novateur en 1926, c'est la première fois que nous le trouvons appliqué, d'une façon si directe, pour la représentation de la musique au sein de l'imaginaire espagnol. Au lieu de nous montrer l'ensemble de la scène, qui d'ailleurs est absent dans cette composition, la composition fragmentaire des éléments sonores cherche manifestement à révéler la spécificité cinématographique identifiée dans le montage et les possibilités du travail des gros plans et du rythme des images. Le tableau généralisé n'intéresse plus ; il est théâtral. De façon générale, malgré la fragmentation instrumentale, les cinéastes tels que L'Herbier, Feyder ou Baroncelli, insèrent dans leurs scènes « musicales » des tableaux d'ensemble afin de faciliter la lecture de la scène. Quand ces plans n'existent pas, comme dans le cas de *Le Criminel*, la scène devient confuse et spatialement indéchiffrable. Pourtant, grâce à l'énonciation filmique, la musique y est bien représentée, rythmée et typée tout en imprimant l'ambiance festive et espagnole à l'ensemble de la scène.

Bien qu'Alexander Ryder nous offre l'exemple le plus visible par le détail qu'il accorde aux instruments, si nous nous intéressons au travail « musical » de la scène, il s'en tient encore à un exercice plutôt simple où la musicalité se concentre davantage sur la présence de l'instrument à l'image, plutôt que sur une réflexion visuelle des relations et des rythmes des images entre elles.

Si nous cherchons un exemple de scène contenant de la musique diégétique réussissant à investir l'énonciation d'une logique musicale accomplie, nous devons nous pencher plutôt vers des cinéastes qui se réclament de l'impressionnisme, sans doute les meilleurs artisans de ces compositions visuelles. En voulant mêler le fond et la forme, les scènes musicales deviennent des morceaux poétiques musicalisés exemplaires.

Bien que Louis Delluc propose une certaine musicalité dans la conception du scénario de *La Fête espagnole*, qui tente de traduire l'ambiance de la fête à travers l'énonciation, nous n'en voyons pas une traduction très réussie dans la copie du film existant actuellement, dans la vision offerte par Germaine Dulac. L'auteur du scénario, pourtant, cherchait dès l'écriture cette musicalité du montage qui devait imprimer l'ambiance de la fête à l'intérieur des images et à leur composition dans le récit filmique.

Après, cette suggestion de Delluc, l'exemple le plus abouti se trouve dans *El Dorado* de Marcel L'Herbier qui offre un exemple clair d'une première idée de « composition visuelle » ou de mise en place d'une « musique des images » pour créer une atmosphère festive à travers l'énonciation filmique. Dès l'ouverture du film, au sein de la maison de danses, la musique est présente dans la scène, avec l'image des guitaristes se promenant en jouant de leur instrument parmi le public. La scène démarre avec des plans d'ambiance : des plans larges et peuplés par le public

pittoresque en foule. Petit à petit, L'Herbier commence à créer une cadence plus rythmée, en même temps qu'il referme les cadres tout en proposant plusieurs gros plans sur des détails de la scène. Ensuite, grâce à la musique et au bouillonnement de l'ambiance, il se rapproche de l'idée des « notes » musicales utilisées pour « orchestrer » la scène. Après l'intertitre de « Maison de plaisir », les guitaristes montent sur scène et avec leurs premiers accords, le rythme des images et de la musique change.

La scène musicale est ainsi manifestement déclenchée par l'irruption des guitaristes sur scène. Bien que le rythme et la durée des images ne soient pas très poussés et restent réguliers, nous y identifions une claire volonté musicale du fait d'une cadence particulière par rapport au reste du film et en raison du travail visuel qui l'accompagne.

Les guitaristes démarrent le rythme de cette séquence musicale qui est, ensuite, accentué par l'apparition des castagnettes. À partir de ce moment, toute la séquence est rythmée par cette musique diégétique qui module l'énonciation filmique. Les plans deviennent des visions courtes et rapides : les notes de la composition. De plus, la taille des plans reste de l'ordre du plan rapproché, notamment du gros plan. Ce choix fait que le défilement des images s'imprègne plus clairement de l'idée de « note » musicale (devenant également des « touches » pittoresques). En outre, le mouvement interne des plans, bien qu'ils soient courts, participe aussi à la création de la cadence de la scène. Par exemple, nous y voyons une vue de femmes qui allaitent et qui bougent corporellement au rythme de la musique diégétique. Ce mouvement profilmique imprime en même temps la cadence visuelle qui accompagne le déroulement rythmique des plans eux-mêmes.

Pour maintenir l'effet musical et le renforcer visuellement, L'Herbier fait apparaître régulièrement les sources sonores, les guitaristes ou la guitare, parmi l'ensemble de plans qui intègrent cette « composition visuelle », afin de ne pas oublier la musique. Loin du geste plus simple que nous avons identifié chez Ryder, L'Herbier utilise des effets visuels qui renforcent la « musicalité » de ces images, *per se* musicales. À chaque fois que l'énonciation revient sur le premier plan des guitaristes ou de la guitare, la transition se fait avec un enchaînement en surimpression. Cet effet visuel ajoute une musicalité visuelle et poétique à l'ensemble : il « imprime » visuellement la musique sur les plans grâce à la surimpression.

Comme nous l'avons vu précédemment, nous ne pouvons pas détacher cette scène d'*El Dorado* de la notion d'excès projetée sur l'Espagne. De surcroît, il s'agit d'une notion qui joue un rôle décisif dans le déroulement de la séquence et, aussi, dans son montage. Car, à cause de ce regard excessif, la musique se déchaîne, les pulsions se défontent, et le rythme se libère.

L'intertitre « D'excès » qui est inséré au milieu de cette scène musicale, nous rappelle l'ambiance excessive du bar. Or, grâce au travail du rythme des images, nous pouvons également le lire comme l'arrivée de l'excès au sein du récit visuel. En effet, par la suite, un ton de fièvre et de frénésie imprègne également l'énonciation qui, sans oublier la musique, penche du côté de l'excès visuel et rythmique allumé par la fête. Bien qu'il n'emploie pas une vitesse frénétique comme, par exemple, celle que nous voyons dans la scène de la parade de *La Galerie des monstres*, L'Herbier accélère légèrement le rythme pour tenter de transcrire cet excès à l'image par le montage.

Le dernier plan de la séquence cherche un effet formel, purement esthétique, mais qui s'avère illustratif de cette logique compositrice qui mêle la musique et l'excès tout en mettant en image l'excès de la musique et de la fête. Ainsi, nous voyons la main d'un homme qui touche le sein d'une femme (figuration du relâchement sexuel consécutif à l'excès d'alcool), se surimprimer sur la main qui joue du piano pour musicaliser la scène. Nous passons visuellement de l'excès à la musique. La surimpression lie ainsi les deux concepts en tant que propulseurs du rythme montant vers l'extase visuelle. De même, la scène de brutalisation de la femme s'enchaîne avec la guitare, ainsi que les femmes allaitant au milieu du chaos de la fête. L'excès et l'archaïsme espagnol se mêlent à la musique grâce aux enchaînements d'images proposés par L'Herbier.



Fig. 222 : *El Dorado* (M. L'Herbier, 1921) : Les trois fondus enchaînés en surimpression de la séquence « musicale » du début d'*El Dorado*, sont des transitions vers des plans de musique qui rythment la scène. Nous passons de l'excès (les mères allaitant au sein de cette cave d'extases, l'homme qui agresse la femme et une scène fortement d'érotique) à la musique qui les emporte. Elles forment, en même temps, des figures plastiques très intéressantes pour la création de la poésie lyrique de l'auteur.

Cette scène musicale s'avère ainsi un « moment de bravoure » du point de vue du montage, écarté de la narration, et poussé et composé visuellement par le rythme de la musique tout en se laissant porter par les pulsions animales déclenchées par l'excès. L'usage de gros plans rapprochés des visages, de flous et des déformations d'image provoque également une impression d'excès par le chaos visuel, dérangeant pour le spectateur à cause de la fragmentation visuelle de la scène. Par le rythme et par le travail visuel des enchaînements d'images, l'intensité viscérale et la musique qui rythme les plans de cette séquence se mêlent à la notion d'excès et de primitivisme associées à l'Espagne, à sa fête, et à sa musique. Un clair exemple illustrant comment le fonds stimule la forme et la pousse à des niveaux de création modernes et transgressifs.

Après ce moment d'excès et de musique, la séquence se termine avec la fin de la chanson et la salutation scénique des guitaristes qui quittent la scène pour laisser place aux danses. La volonté

de faire coïncider la séquence de la démonstration du plaisir et de l'excès extrêmes, avec le temps diégétique d'une chanson (impliquant une ouverture et une clôture visuelle) accompagnée de guitares et de castagnettes, met également en évidence la logique musicale que L'Herbier tente d'imprimer à la séquence. C'est une capsule musicale, hors de la narration, et en tant que telle elle peut suivre une logique de composition d'images rythmées par la musique qu'elles représentent. Ce n'est qu'une fois la musique finie que la narration, et l'énonciation filmique, renouent le drame de Sibilla.

Cette logique musicalisée dans le montage des images de la fête est une logique de composition d'images que L'Herbier pousse à des limites formelles très avant-gardistes dans son film ultérieur, *L'Inhumaine* (1924). Pour ce film, lui-même reconnaît avoir conçu le scénario comme le « compositeur utilise une base chiffrée »<sup>930</sup> sur laquelle il construisait des accords plastiques. Une démarche dont *El Dorado* constitue le précédent indéniable, et qui a sans doute été inspirée par les rythmes musicaux et excessifs correspondant à l'imaginaire espagnol.

En définitive, le courant musicaliste traversant l'époque imprègne les nouvelles réflexions cinématographiques et devient un modèle puissant pour l'orchestration d'images dans les récits filmiques. Au sein des scènes de fête présentant de la musique diégétique, la stimulation devient très forte et finit par pénétrer la logique rythmique du montage. La musique diégétique, qui est elle-même visuellement très rythmée, finit par prendre l'énonciation et offre des moments de création rythmique très intéressants. En ce qui concerne l'imaginaire espagnol, la musique espagnole est rarement mise en scène sans danses, ce qui fait que nous trouvons peu d'exemples uniquement centrés sur la musique. En effet, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, les recherches autour de cette idée de la « musique des images » se prolongent par l'illustration des danses, elles-mêmes prises de ce rythme qui n'hésite pas, également, à contrôler leur écriture cinématographique.

### 7.2.3 L'excès des images

Nous avons relevé, dans la deuxième partie de cette étude, le thème de l'excès qui traverse l'imaginaire espagnol dans les années vingt. Terre excessive par sa volupté et son archaïsme, la fête et la nuit espagnole se prêtent à des moments effrénés, ce qui stimule les cinéastes de la période, notamment, à des exercices formels par rapport au rythme. Le montage des images est le seul qui puisse rendre compte à l'image d'une sensation excessive, montante et déchaînée, grâce à des

---

<sup>930</sup> BURCH, Noël, FIESCHI, Jean-André, *La première vague 1 : Delluc et cie*, France, 1968. Émission de télévision (76min). Première diffusion sur l'ORTF (Source INA).

combinaisons frénétiques de plans et des effets d'image transposant la fièvre de la scène à l'énonciation cinématographique.

La notion de l'excès s'articule parfaitement aux nouvelles expériences filmiques qui, dans les années vingt, poussent le rythme des images afin de créer des sensations, des impressions, visuelles. Associé à l'accélération et à la vitesse, l'excès offre un champ rythmique accueillant ces « moments de bravoure » recherchés par les cinéastes afin de déployer des nouveautés techniques et expressives propres au médium cinématographique. C'est de ce point de vue que l'excès connecte avec la modernité : non seulement elle permet le fleurissement de thématiques puissantes et décharnées, mais elle devient un défi esthétique qui permettra le surgissement de nouvelles formes et techniques cinématographiques.

Comme nous l'avons vu avec les exemples précédents, les cinéastes travaillent l'image par une fragmentation des corps et de la scène que le montage recompose par la suite sur le récit filmique. Au-delà des possibilités de mise en forme des compositions musicales à l'image, la fragmentation des figures provoque également une démultiplication de l'image qui offre des passages fondés sur l'« excès » (en termes de quantité) d'images. La *quantité de mouvement* indiquée par Deleuze, se traduit ainsi par des passages hébergeant une quantité d'images qui représentent l'excès tout en devenant elles-mêmes excessives.

L'excès espagnol, poussé par la barbarie implicite dans son caractère (toujours depuis l'optique du regard français de la période) offre un terrain stimulant. Il permet d'augmenter l'intensité du rythme qui devient excessif. De plus, les scènes convoquant l'excès en Espagne sont toujours placées dans la fête, la nuit, et donc baignées par la musique espagnole des guitares, castagnettes et le brouhaha du public. Au sein de ces scènes, les rythmes de la musique, la frénésie de l'excès, et le déchaînement des pulsions irrationnelles, se mêlent, se superposent et se multiplient, comme nous venons de le voir dans la scène musicale d'*El Dorado*. Déclenché par la musique et l'excès, le rythme de la scène s'accroît de façon ascendante par le montage et par les images excessives. Un « moment de bravoure » indiscutable, intensifié par son emplacement en sol espagnol.

Comme nous l'avons relevé lors de l'analyse thématique de la deuxième partie, l'excès, dans l'imaginaire espagnol, est souvent associé aux scènes de nuit, dans les tavernes, qui dégénère rapidement sous les effets de l'alcool. La recherche extrême de plaisirs ou du défoulement psychologique au sein de la fête pousse le peuple espagnol à la consommation d'alcool. Ce constat permet la construction de scènes qui invitent à l'abandon des comportements rationnels et au

surgissement des pulsions animales (notamment masculines) : des sentiments qui s'accompagnent d'élans d'intensité émotionnelle qui imprègnent également le rythme excessif de la scène.

En ce qui concerne le croisement entre l'excès et l'alcool et la musique de la fête espagnole au sein du récit cinématographique, envisagés comme stimulants d'un rythme effréné en phase avec les recherches modernes, nous trouvons un des exemples les plus intéressants dans *Le Criminel* d'Alexander Ryder. La scène de la taverne que nous avons présentée précédemment devient un moment rythmiquement moderne et inouï, du moins dans les films de notre corpus. Elle illustre le travail formel du rythme des images en rapport à l'excès et à l'alcool, tout en étant motivé par la cadence imposée par les rythmes de la musique espagnole présente dans l'ambiance.

Nous nous référons à la scène de la taverne où les deux amis se sont rendus pour changer les idées de Joselito à qui Don Joaquin a interdit de voir son aimée (qui est également sa nièce). Nous avons déjà précisé qu'à travers l'énonciation, la musique prend petit à petit le devant en entrecoupant la conversation entre les deux amis. Le rythme de l'action change radicalement lorsque l'alcool entre en jeu. L'ami, qui veut pousser Joselito à commettre un vol chez Don Joaquin, remplit le verre de Joselito à plusieurs reprises. Sur plusieurs plans enchaînés nous voyons défiler les verres qui se remplissent, ce qui marque un changement énonciatif très prononcé.

Soudain, la figure de Joselito, prise par les effets de l'alcool, commence à en subir les conséquences, aussi du point de vue de l'image. Le cadre qui est centré sur lui commence à basculer en utilisant un effet visuellement novateur et très expressif : la figure de Joselito reste nette au premier plan tandis que le fond devient flou et bouge latéralement. La caméra mobile et détachée de tous ses axes bouge sur un effet panoramique latérale figé sur le personnage et réalise un mouvement balançoire en même temps. Ainsi, visuellement, dans un même plan séquence, nous sommes ancrés dans l'axe du personnage et le fond se balance et devient flou en tentant de reproduire la déstabilisation spatiale provoquée par l'alcool. Cet effet fondé à la fois sur l'image et le mouvement devient très intéressant et novateur. Notamment, il permet d'exprimer à l'image une sensation très précise et accordée à la perception subjective du personnage protagoniste.

En même temps que l'ivresse prend le cadre et l'image, le rythme de la scène monte *in crescendo*. Les effets de l'alcool s'ajoutent à l'accablement subi par le personnage face à l'insistance de son ami pour commettre le vol chez Don Joaquin. L'état d'ébriété du personnage protagoniste monte en intensité et le dilemme moral face à la possibilité du vol, aussi.

Le rythme des images qui avait déjà été déstabilisé par cette caméra titubante et mobile, monte en vitesse avec un montage de plans de plus en plus courts et accélérés. Dans cette

accélération, afin d'accroître l'accablement du protagoniste, la musique de la salle se mêle aussi, tout en intensifiant le rythme de la séquence. Pour ce faire, l'énonciation commence à combiner des plans de Joselito alcoolisé avec ceux de l'ami qui insiste pour commettre le vol, entrecoupés par des plans très fugaces des instruments que nous avons vus précédemment : la guitare et les castagnettes, ainsi que les claquements de main du public. Ces instruments qui illustraient auparavant la musique de l'ambiance sont maintenant des sources agaçantes pour le protagoniste ivre. Les images des guitares et des mains avec des castagnettes sont à chaque fois plus rapides. Il s'agit des inserts extrêmement fugaces qui durent le temps d'un grattage de guitare, d'un claquement de castagnettes ou d'un rapide clappement de *palmas* (dans les dernières insertions ces plans durent seulement quelques photogrammes, ce sont comme des flashes rapides, à peine perceptibles par l'œil du spectateur, mais participant au climax rythmique de la séquence).

Ces inserts d'image sont clairement exploités pour marquer le tempo de la séquence, autant par leur durée brève que par le geste qu'ils impliquent : grattage de la guitare, claquement de mains ou de castagnettes, etc. Leur rôle en tant que « note percussive » dans la séquence est renforcé par le fait que les instruments se montrent isolés du contexte, en plan détail et éclairés sur fond noir. Ce détachement spatial en fait manifestement des « notes » disposées pour leur fonction musicale et rythmique dans la scène. Elles signifient le son qu'elles représentent et prennent cette responsabilité rythmique dans le déroulement de la séquence.

Le cinéaste exploite ainsi ces inserts instrumentaux afin que, au-delà d'imprimer la musique dans la séquence, ils trouvent une fonction énonciative dans l'expression cinématographique de l'excès croissant et le frénétisme qui se déchaîne seconde après seconde. Au sein de ce montage fiévreux et de plus en plus accéléré nous voyons également des plans de la table remplie de verres, et Joselito buvant sans arrêt. L'alcool prend alors sa part dans ce vertige ascendant du montage.

Pour augmenter la sensation d'excès et d'accablement du personnage, le cinéaste utilise de plus en plus souvent les surimpressions ; un effet très pertinent pour l'intentionnalité du montage. L'usage de la surimpression, d'un côté, fait déborder la musique sur les plans. Or, d'un autre côté, elle génère des images baroques et agaçantes en elles-mêmes par la simultanéité d'images et de mouvements qui se trouvent sur un même plan. La surimpression fait que les images et les rythmes qu'elles intègrent grâce aux instruments qu'elles figurent participent à cette fonction agaçante : elles attrapent et occupent littéralement les plans. Les castagnettes fusionnent avec la guitare, qui en même temps est surgie de la table remplie de verres d'alcool pour s'évanouir de nouveau au cœur des castagnettes.





Fig. 223 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : l'ivresse, la musique et le rythme composent une expression visuelle de l'état subjectif du protagoniste.

Les enchaînements d'image génèrent des effets plastiques visuellement très poétisés : des « taches musicalisées » qui apparaissent et s'éteignent sur le fond noir en créant un rythme visuel spécial. Progressivement, la scène monte en rythme frénétiquement et réussit à transmettre toutes les sensations vécues par le protagoniste grâce au rythme du montage. La musique et les sons associés aux images ajoutent ainsi des sources « sonores » à l'image, tout en accélérant l'intensité visuelle et perceptive de la séquence.

Très rapidement, le rythme des images des instruments, ainsi que le bouleversement des flous et des mouvements de caméra réussissent à prendre un rôle décisif dans la mise en image de l'agacement vécu par le protagoniste dans le drame de l'histoire. L'ambiance générale de fièvre et d'excès qui se respire dans la salle, avec la musique, le brouhaha de la salle et l'alcool, prennent l'esprit du personnage protagoniste, mais aussi l'énonciation filmique. Dans ce sens, l'irruption de plans d'instruments et d'autres sources sonores est de plus en plus rapide en cherchant, manifestement, à rythmer le crescendo de l'histoire. Un crescendo commandé par la musique et les bruits de la salle qui apparaissent en détail à l'image, isolés du contexte. Il s'agit de notes presque subliminales qui frappent l'œil du spectateur de la même façon qu'elles perturbent l'esprit du protagoniste. À la fin de la scène, lorsque le rythme est à son point le plus intense et que les images se mélangent à toute vitesse, les plans commencent à se surimprimer en excès, au point que nous perdons les référents clairs qui les intègrent. Guitare, castagnettes, *palmas* et alcool se mélangent ainsi sur une même image qui tente de saisir cet excès par l'assemblage et la superposition. Les images baroques deviennent difficiles à déchiffrer visuellement : c'est l'image de l'excès des tableaux « musicaux » qui expriment la sensation agacée du personnage entouré de cet excès de sources sonores multipliées à l'image.

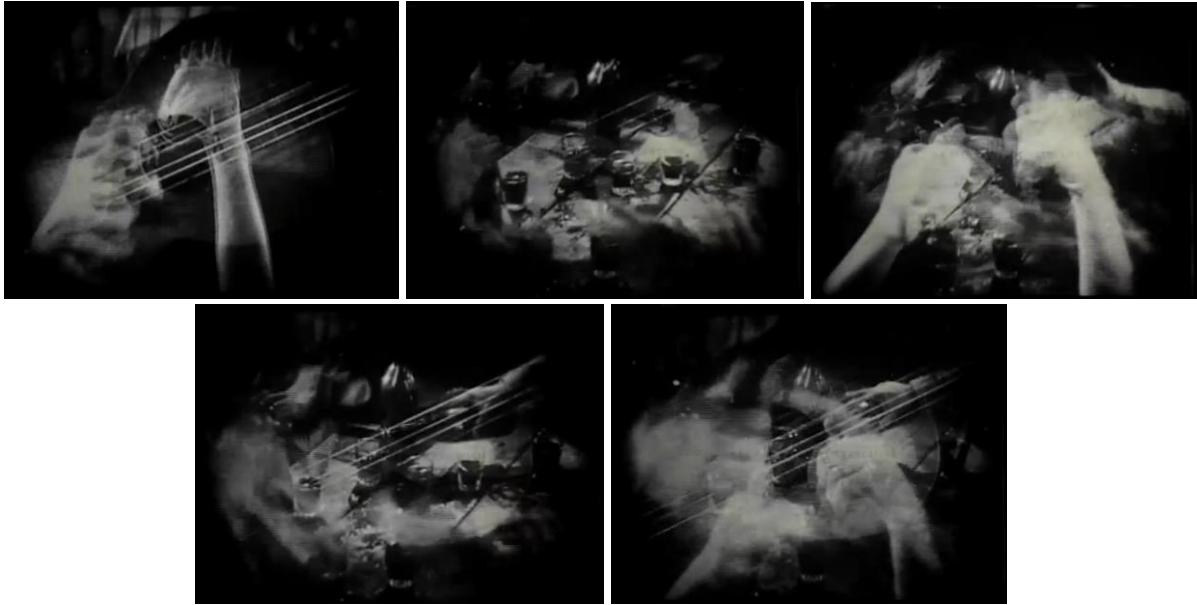


Fig. 224 : *Le Criminel* (A. Ryder, 1926) : Alcool, guitare, castagnettes et *palmas* se mêlent visuellement tout au long de la scène. Sur l'image finale (dernier photogramme), ils sont tous superposés, pour clore ce moment d'excès narratif et énonciatif. L'impression baroque de l'image sert à exprimer visuellement l'image de l'excès de la fête espagnole elle-même.

L'excès de l'alcool se mêle ainsi à une musique aussi excessive, qui martèle (par l'insertion entrecoupée des plans dans l'énonciation) le protagoniste et le spectateur grâce au travail du rythme frénétique guidé par l'excès de la fête espagnole. La scène est d'une grande intensité ascendante grâce au rythme du montage des images. L'énonciation nous mène énergiquement vers un climax visuel très réussi et se confirme comme la scène la plus accomplie du film, du point de vue formel et en termes d'esthétique cinématographique moderne. L'image, le rythme et les thèmes convoqués s'allient pour la création d'une atmosphère filmique. De surcroît, cette atmosphère s'intègre complètement dans le drame filmique et l'accompagne pour rythmer la séquence tout en accompagnant l'intrigue (le drame du protagoniste) dans son ascension frénétique et excessive.

L'ensemble de la séquence, malgré l'intrigue et les sous-titres qui se déroulent en même temps, est une proposition formelle d'image et de rythme moderne et très dynamique. Nous devons également souligner le travail plastique de l'image, qui grâce à la fragmentation et à la composition en surimpression (et aussi l'omniprésence de la guitare) compose des tableaux qui dégagent une esthétique cubiste qui nous fait fortement penser à Juan Gris et à ses compositions espagnoles. La modernité de l'image, dont les compositions tendent à une abstraction manifeste, tout en cherchant la création d'impressions visuelles, s'intègre également dans les logiques créatives modernes de la période.

Il s'agit, en somme, d'un exercice formel très intéressant et qui réussit à utiliser les rythmes propres à la musique espagnole pour proposer une écriture cinématographique moderne intégrée aux enjeux esthétiques et rythmiques du moment.

D'autres films qui exploitent l'excès alcoolisée comme catalyseur de l'énonciation et du montage sont *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (1922), pour la scène de l'orgie alcoolisée et *La Bodega* de Benito Perojo (1930), pour la fête, déjà analysée, ayant lieu au sous-sol de la propriété vinicole. C'est notamment ce dernier qui pousse de façon manifeste l'accélération rythmique avec le déchaînement excessif des pulsions primitives et brutes à cause des effets de l'alcool. La scène accélère le montage d'images et nous prend dans ce rythme montant qui finit par confondre le frénétisme visuel avec la force excessive transposée du primitivisme figuré dans les images.

L'exemple que nous venons d'analyser du film *Le Criminel*, met également en lumière la tendance à la représentation de l'excès liée à la démultiplication de plans et à la fragmentation pour ensuite mener un travail du rythme filmique au montage. Le drame est ainsi construit par le rythme et l'assemblage des images dans l'énonciation ; bien que la conception plastique des images elles-mêmes soit également importante pour la mise en scène d'une esthétique particulière. Cette scène de *Le Criminel*, se nourrit sans doute des références incontournables réalisées auparavant. L'école soviétique en ce qui concerne le montage, mais surtout Abel Gance, Marcel L'Herbier ou Germaine Dulac en France, ont mis en évidence les possibilités du travail du rythme pour l'expression visuelle cinématographique. Un travail qui se fonde sur la fragmentation et la démultiplication d'images afin de provoquer une sensation d'excès construite depuis l'énonciation filmique.

L'excès conjugué à l'imaginaire espagnol nous oblige à évoquer l'incontournable *La Galerie des monstres*. Ce film, de 1924, comme nous l'avons vu, est modulé autour du thème de l'excès qui se voit intensifié en sol espagnol. Le film devient l'un des exemples les plus paroxystiques des possibilités de modulation du rythme filmique par le montage et le mouvement des images.

Nous avons déjà indiqué qu'il s'agit d'un film qui n'était pas placée en Espagne dans sa conception initiale mais, a posteriori, Catelain a décidé de placer ce cirque en sol espagnol. Nous accordons, pourtant, le fait qu'au-delà de quelques références visuelles (comme la caractérisation physique et les costumes du public), toute la partie du film ayant lieu à l'intérieure de la parade, reste détachée géographiquement de l'Espagne. Pourtant, en tant qu'exercice filmique de l'excès à travers le rythme des images, il reste exemplaire. Une construction *in crescendo* à travers un rythme à chaque fois plus accéléré en utilisant des plans toujours plus courts et rapides ; des plans, eux-mêmes montrant un mouvement effréné, des figures tournant sur elles-mêmes, des danses et pantomimes dont les gestes ont été accélérés à l'image, et puis, la musique... Les plans d'instruments

qui accompagnent la scène nous rappellent l'angoisse sonore qui accompagne cet excès visuel. Les instruments percussifs (plusieurs tambours et une cloche) font monter le rythme diégétique et extradiégétique. Le mouvement de Riquett tournant sur lui-même nous prend dans son mouvement concentrique. La vitesse des plans s'accélère. La scène devient un excès d'images, de rythme, de musique qui prend une allure frénétique tout en composant une scène emblématique du travail du rythme des images. Le film de Catelain est sans doute un exemple du paroxysme du rythme filmique. La construction de la scène est basée sur la démultiplication visuelle qui permet de dilater le moment diégétique pour créer une expérience magnifiée et excessive. Un vrai « morceau de bravoure » réalisé uniquement par l'image et son rythme, ainsi que le rythme du montage demandé par la séquence elle-même : une conception visuelle très moderne et spécifiquement cinématographique.

Pour finir, nous aimerions rapidement évoquer une dernière idée visuelle qui nous permet de connecter cette démultiplication provoquée par la force excessive du rythme des images, une idée moderne qui connecte, en même temps, avec l'imaginaire espagnol : l'arabesque.

L'arabesque propose une forme rythmique très attractive pour la modernité. Expansive et répétitive, elle se lie à des théories du rythme<sup>931</sup>. Elle est aussi au cœur du passé maure de l'Espagne et imprimée partout dans l'Alhambra. Nous ne trouvons pas des citations précises à l'arabesque pour les montages réalisés dans les films à sujet espagnol (bien que L'Herbier en fasse un élément récurrent de style sur les images tournées à l'Alhambra). Pourtant, le concept se lie à l'idée de l'Espagne et son application pour la conception d'un montage excessif et espagnol nous paraît juste. Parmi les exemples consultés, cette idée de l'arabesque comme principe de montage rythmique serait pertinente pour l'interprétation des séquences détachées de l'intrigue dramatique. Elle s'avère moins appropriée pour la séquence de *Le Criminel*, qui cherche une forme plus linéaire certainement en raison du déroulement dramatique de la conversation qu'elle accompagne. Les

---

<sup>931</sup> Laurent GUIDO accorde quelques passages à cette idée de l'arabesque pénétrant les théories rythmiques de la naissante esthétique cinématographique : « La définition de la photogénie par Epstein renvoie également à la mise en mouvement de l'espace, tout comme sa conception de l'image mouvante en tant que succession de points mesurables, de coordonnées en constante modification. Pour le réalisateur, tout l'effort des cinéastes français du début des années 1920, leur quête du mouvement maximal, résulte de l'influence des films de D. W. Griffith, de ses « classiques [...] dénouements heurtés, entrecoupés dont les arabesques évoluent quasi simultanément dans l'espace et le temps ». Cette idée d'arabesque a notamment guidé la pensée d'Elie Faure exigeant que l'intrigue d'un film, réduite à un prétexte, « serpente dans la durée sous le drame plastique comme une arabesque circule dans l'espace pour ordonner un tableau ». Abel Gance considère pour sa part qu'au bout du compte, le récit doit se résumer à un « prétexte aux arabesques fulgurantes qui en sont issues ». Et si, pour Epstein *La Roue* représente l'expression la plus élaborée du « langage cinématographique », c'est parce qu'elle vise une exploration graphique des variables du mouvement : « [...] ce sont là les images où les variations, sinon simultanées, du moins concourantes des dimensions espace-temps, jouent le rôle le mieux dessiné. »<sup>931</sup> (Laurent GUIDO, *op. cit.*, p. 116).

moments « musicaux » sont atemporels, mais pourtant insérés sur ce développement linéaire. L'évolution est plutôt celle d'un crescendo évolutif.

Au contraire, nous pouvons l'appliquer pour la séquence d'*El Dorado*, ainsi que pour la séquence de Catelain, que nous venons de citer. Cette idée de l'arabesque, liée au rythme visuel et qui passe par la fragmentation et la démultiplication rythmique, traverse aussi la pièce espagnole de Germaine Dulac, *Danses espagnoles*. L'arabesque est un concept récurrent dans les expériences de la cinéaste (qui se lie également aux recherches musicales du montage visuel) et qui pourrait définir également son approche de la danse espagnole que nous verrons par la suite.

### 7.3 Le défi visuel des danses espagnoles stimulant la réécriture du geste chorégraphique

Au cœur des connexions que nous sommes en train de déceler, entre l’imaginaire espagnol et les recherches cinématographiques françaises de l’après-guerre traversées par des enjeux de modernité et de légitimité artistique, les danses espagnoles s’avèrent un passage très stimulant pour l’expression cinématographique des années vingt.

Art du geste et du mouvement, la danse est traversée par les mêmes enjeux esthétiques qui cherchent à rendre compte de la nouvelle mobilité propre à la *vie moderne* afin d’ouvrir des voies vers un renouvellement de son expression. Son essence étant fondée sur le mouvement, le geste visuel et le rythme<sup>932</sup>, elle devient un des arts les plus aptes à concentrer une symbolique paradigmatique au sein de la modernité. Ce statut est renforcé par le fait que, du point de vue esthétique, la danse bénéficie au début du XX<sup>e</sup> siècle d’un rôle important dans la mise en avant du mouvement et du frénétisme des temps. Elle tient un rôle essentiel dans la culture du Paris des années dix et notamment, dans l’ouverture artistique vers de nouvelles préoccupations artistiques. Le succès des Ballets Russes et de leur *Parade* en 1917 marque un jalon décisif qui met la danse au cœur d’une nouvelle recherche artistique tout en ouvrant des voies esthétiques rayonnant vers les autres arts et les guidant vers la modernité.

La danse s’élève également comme un modèle esthétique capable d’insuffler de l’inspiration à la nouvelle expression cinématographique et à sa recherche de légitimité culturelle. Régie par les mêmes Rythmes du Temps et de l’Espace qui confluent dans l’Art cinématographique selon Canudo<sup>933</sup>, elle se dessine comme une inspiration puissante qui peut offrir au Cinéma des ressorts plastiques pour sublimer sa propre expression esthétique. L’alliance entre danse et cinéma s’avère ainsi prometteuse<sup>934</sup>.

---

<sup>932</sup> L’essence gestuelle et mouvementée nous l’avons également citée comme étant au cœur de la *corrida*. Ceci les rend analogues en ce qui concerne le type de stimulation offerte vis-à-vis des préoccupations esthétiques cinématographiques projetées par les cinéastes de la période.

<sup>933</sup> Ricciotto CANUDO, « Le triomphe du cinématographe » (1908), repris dans Daniel BANDA et Jose MOURE [Textes choisis par], *Le cinéma : naissance d’un art, 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2008, p. 189

<sup>934</sup> Nous repérons les attentes portées sur le mélange entre la danse et le cinéma à travers des articles de presse de la période : « Les deux arts ont été appelés à une collaboration hautement artistique, d’une richesse et d’une souplesse d’expression inouïes » (Juan ARROY, “Danses & Danseurs de cinéma”, *Cinémagazine*, n°48, 26 novembre 1926). Pour avoir un aperçu de cet enthousiasme nous recommandons les articles de Jean TEDESCO, « La danse sur l’écran », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°1, 15 novembre 1923 et de Juan ARROY, “La danse photogénique”, *Cinémagazine*, n°25, 19 juin 1925.

En ce sens, Laurent Guido soulève que, pour le cinéma, la danse fonctionne, d'emblée, « comme une métaphore générale pour décrire le paradigme de la mobilité »<sup>935</sup>, ce qui la rend plus intéressante pour les recherches modernes et en phase avec les préoccupations esthétiques de la période. De plus, « elle constitue un objet fantasmatique, l'une des facettes d'une nouvelle forme de corporalité ultramobile dont la puissance peut être démultipliée par les nouveaux outils de représentation propres à l'ère technologique »<sup>936</sup>. Elle contient elle-même le mouvement et stimule sa propre expression aux médiums qui l'approchent : une double essence qui fait d'elle un moteur majeur pour les nouvelles recherches esthétiques.

L'émerveillement généralisé devant le mouvement chorégraphique au sein de cette période se traduit par une forte présence d'images de danse dans les films des années vingt. Or, la danse dans les films répond souvent à ce que Juan Arroy appelle une « attraction de mise en scène »<sup>937</sup>. Dans cette optique, l'avis généralisé des théoriciens et critiques cinématographiques de la période comme Jean Tedesco, Louis Delluc, Renée Jeanne<sup>938</sup> ou Juan Arroy coïncide sur le fait que la danse n'a pas trouvé, au début des années vingt, une représentation satisfaisante à l'écran. En effet, sa présence filmique reproduit les codes de représentation propres à sa mise en scène scénique, approchée frontalement et en employant rarement le changement d'angle de prise de vues. Elles peuvent pourtant devenir une vraie matière photogénique et stimuler le développement formel du nouveau médium cinématographique. Si Delluc voyait dans la tauromachie un enseignement pour le cinégraphiste, Tedesco identifie dans la Danse des « enseignements précieux »<sup>939</sup> pour l'art cinématographique. La danse est photogénique<sup>940</sup>, comme l'affirme Juan Arroy et peut devenir une suggestion prometteuse pour le cinéma.

---

<sup>935</sup> Laurent GUIDO, « Le corps et le regard : images rythmiques de la danse dans *La Femme et le pantin* », dans Bernard BASTIDE et François DE LA BRETEQUE, *Jacques de Baroncelli*, Paris, AFRHC/Les Misons Productions, 2007, p.237

<sup>936</sup> Laurent GUIDO, *ibid.*, p. 237.

<sup>937</sup> Juan ARROY, « La danse photogénique », *Cinémagazine*, n°25, 19 juin 1925.

<sup>938</sup> « Comment se fait-il en effet que le cinéma, art neuf, qui cherche à exprimer les multiples aspects de la vie moderne, ne fasse pas à la danse une place correspondante à celle qu'elle occupe dans la vie réelle ? Comment se fait-il que le cinéma, qui ne dédaigne pas de reconstituer les époques et les civilisations passées, se serve si peu de cette admirable synthèse de toute une époque, de toute une civilisation que constitue la danse ? Comment se fait-il que le cinéma qui recherche avec acharnement tout ce qui peut lui apporter une note pittoresque, dédaigne si parfaitement la danse dont le pittoresque a toujours frappé le plus aveugle des observateurs ? Comment se fait-il que le cinéma qui n'obéit qu'à un dieu et à une déesse : le mouvement et la lumière, n'utilise pas mieux cette collaboration intime du mouvement et de la lumière telle qu'elle n'existe que dans la danse, celle-ci n'étant elle-même que le mouvement idéal ? » (Renée JEANNE, « La danse au cinéma », *Cinémagazine*, n° 22, 17 juin 1921).

<sup>939</sup> Expression partagée par Jean TEDESCO, (« La danse sur l'écran », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°1, 15 novembre 1923, p. 8) et par Juan ARROY, (« La danse photogénique », *Cinémagazine*, n°25, 19 juin 1925).

<sup>940</sup> Juan ARROY, « La danse photogénique », *Cinémagazine*, n°25, 19 juin 1925.



De même, Elie Faure trouve dans l'art chorégraphique une fonction modélisatrice du futur art cinématographique<sup>941</sup>, au même titre que la musique : « la cinéplastique tend et tendra chaque jour davantage à se rapprocher de la musique. De la danse aussi »<sup>942</sup>. Un changement de regard envers l'art chorégraphique désormais devenu modèle d'inspiration esthétique, à l'instar de la musique, pour le montage cinématographique et le travail du rythme au sein de l'expression visuelle.

La danse étant au cœur de l'imaginaire espagnol, elle devient un des stimuli que nous avons identifiés pour les recherches esthétiques cinématographiques modernes. Elle résume l'essence espagnole, sa race, sa bravoure et son charme ensorcelant en même temps qu'elle convoque les sons crépitants des castagnettes et les couleurs que le public attend de l'Espagne<sup>943</sup>.

Nous devons signaler que, bien que nous identifions des recherches formelles développées sur ces passages dansés, ces « moments de bravoure » moderne, nous sommes toujours au sein d'une représentation de l'imaginaire espagnol traversée par son stéréotype. Celle-ci, notamment lors d'une représentation folklorique comme le sont les danses, reste attachée à la projection pittoresque et exotique à laquelle répond toute évocation française de l'Espagne à l'écran. Ce constat nous oblige à accepter que, souvent, les propos formels en matière cinématographique qui sont proposées dans les passages de danse, visent avant tout l'exploitation exotique et pittoresque des danses espagnoles. Elles s'érigent ainsi comme des « clous » filmiques : des passages pittoresques qui souvent n'interviennent pas dans l'intrigue dramatique mais qui offrent un espace visuel attractif tout en liant la diégèse à un folklore national et à une réalité nationale concrète.

Néanmoins, dans les années vingt, malgré la touche pittoresque indéniable qu'elles confèrent aux films, nous identifions certains exemples qui cherchent à s'engager avec la recherche esthétique cinématographique ayant lieu dans la période. À ce moment-là, il ne s'agit plus d'une simple illustration de la danse en tant qu'attraction de mise en scène ou « clou » spectaculaire de l'imaginaire espagnol à l'écran. Elle évolue de son statut de « spectacle pittoresque » à celui de

---

<sup>941</sup> « La danse est un art négligé. Le cinématographe, un art naissant. L'un et l'autre sont méconnus. Il me semble pourtant que le cinéma et la danse pourraient nous livrer le secret de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole. » (Elie FAURE, *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 12).

<sup>942</sup> Elie FAURE, *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social*, Genève, Éditions Gonthier, 1964 (première édition parue en 1953 chez Editions d'Histoire et d'Art), p. 25.

<sup>943</sup> « La danse nationale des *Espagnes* est entraînant et vive comme le cliquetis crépitant des castagnettes d'ébène ; elle est colorée comme le versant méridional des grandes Pyrénées, - fière comme la mantille madrilène, - et amoureuse comme les yeux brûlants des filles de Grenade. Renommée à bon droit pour la grâce arrondie de son galbe et pour la souplesse merveilleuse de sa forme, la beauté espagnole se prête magnifiquement à ces désinvoltes hardies, à ces cambrures nerveuses, à ces allures passionnées » (« Les Intrigues espagnoles – Giralda », *L'éventail : l'écho des coulisses*, 6 avril 1851, n° 59).

champ de recherches pour les nouvelles préoccupations esthétiques sur la représentation de la danse à l'écran, qui implique une forte réflexion sur le montage du rythme à l'écran.

Nous identifions une volonté de rendre l'énergie contenue dans le geste chorégraphique ibérique en un catalyseur esthétique. Il ne s'agit pas de filmer la danse mais d'en trouver une expression cinématographique afin de la représenter à l'écran. Tout comme L'Herbier s'inspirait de l'âme contrastée de l'Espagne pour sa mise en forme plastique, il s'agira de s'inspirer de l'énergie du mouvement des danses flamencas et d'en saisir l'âme, aussi, dans leur représentation à l'écran. La saisie de ses rythmes et de ses gestes tout en cherchant une écriture et une expression purement cinématographique s'impose alors comme enjeu principal.

Malheureusement, peu nombreux sont les cinéastes qui parient pour une écriture novatrice des danses espagnoles. Elles appartiennent à des cinéastes qui se caractérisent par un engagement manifeste dans la recherche cinématographique de la période, comme Germaine Dulac ou Jacques de Baroncelli. Pour que nos hypothèses ne paraissent pas restreintes par la disponibilité actuelle des films analysés, un parcours dans la presse de la période nous permet de confirmer le peu d'exemples d'une écriture des danses en phase avec les attentes qu'elle permettait de présager et qui s'accorde à celle des films dont nous disposons actuellement<sup>944</sup>. Les articles reprennent la complexe relation entre la danse et le cinéma et évoquent la quantité de danses représentées dans le cinéma des années vingt. Notamment un article de Juan Arroy de 1925<sup>945</sup> qui rend manifeste la prédominance des danses espagnoles dans un panorama généralisé<sup>946</sup>. Pourtant, il décrit un traitement plutôt de l'ordre de l'attraction pittoresque. Seulement la danse de Sibilla dans *El Dorado* rencontre des louages qui l'érige en exemple de « danse photogénique ».

Nous allons maintenant nous intéresser à la représentation des danses espagnoles dans le cinéma des années vingt afin de révéler leur traitement formel qui connecte avec les enjeux modernes poursuivis à l'époque. Pour ce faire, après l'analyse du corpus, nous distinguons deux approches esthétiques de la représentation cinématographique du geste chorégraphique des danses

---

<sup>944</sup> La seule danse espagnole citée dans la presse et pour laquelle nous ne trouvons pas actuellement des images filmiques est celle de *Militona* de Henry Vorins en 1922. Pourtant, elle est seulement citée comme étant une danse « remarquable », selon Juan Arroy dans son article « Danses & Danseurs de cinéma » (*Cinémagazine*, n°48, 26 novembre 1926) et listée parmi d'autres danses pittoresques espagnoles comme celles de *Rosita* (Lubitsch) ou *La Dansense espagnole* (H. Brenon) parmi d'autres. Dans cette liste il intègre, au même titre, la danse d'*El Dorado*. Pourtant, il avait pris soin d'en souligner la qualité « photogénique » exceptionnelle en rapport aux autres dans son article précédant « La danse photogénique » (*Cinémagazine*, n°25, 19 juin 1925).

<sup>945</sup> Juan ARROY, « Danses & Danseurs de cinéma », *Cinémagazine*, n°48, 26 novembre 1926.

<sup>946</sup> Laurent Guido aussi pointe l'attention portée sur les danses espagnoles dans la période, au sein de son étude qui relève l'influence de la danse dans les théories cinématographiques de l'époque (Laurent GUIDO, *op. cit.*, p. 328 et 473)

espagnoles : un traitement cinématographique qui priorise le mouvement du corps et ses lignes, et un autre qui se fonde, inversement, sur la fragmentation du corps et de ses lignes

### **7.3.1 La danseuse espagnole, un corps plastique**

Les danses espagnoles se caractérisent visuellement par un attachement porté au corps de la danseuse, ce qui détermine sa mise en image et son écriture filmique. Nous avons déjà évoqué l'importance de la danseuse espagnole au sein de l'imaginaire espagnol en France qui tient un rôle fondamental dans la représentation du stéréotype. Nous avons développé son usage filmique afin de mettre en scène le thème de la séduction et de la sensualité, toujours associées à la femme espagnole. Une approche de la mise en scène très visuelle lors des danses où la figure de la danseuse est toujours élevée sur un piédestal afin de mener à bien son ensorcellement amoureux. Nous allons maintenant nous intéresser au point de vue formel, aux formes plastiques éveillées par cette figure incontournable dans la représentation de l'imaginaire espagnol.

Bien que la danseuse espagnole ait toujours bénéficié d'une position privilégiée dans la représentation de l'Espagne à travers les arts plastiques, elle retrouve une présence particulièrement importante au cœur des recherches picturales d'avant-garde émergeant dans les années dix et vingt, dans le milieu pictural. Les artistes les plus importants de la période, comme Sonia Delaunay, Maria Laurencin, Francis Picabia, Albert Gleize, et bien entendu, Pablo Picasso et Joan Miró, entre autres, s'intéressent à la danseuse espagnole qui devient un stimulant formel, précisément, en raison du défi qu'elle impose d'en figer le mouvement dans des supports détachés de la dimension temporelle<sup>947</sup>.

---

<sup>947</sup> Consulter Annexe 5 afin de voir d'autres exemples du travail des avant-gardes picturales des années dix et vingt mettant le motif de la danseuse au centre de la représentation. Nous remarquons que la mobilité de son geste est au centre des différents propos formels qui définissent le style de chaque artiste.



Fig. 225 : *Danseuse de flamenco*, Sonia Delaunay, 1916.



Fig. 226 : *Danseuse espagnole*, Albert Gleizes, 1916.

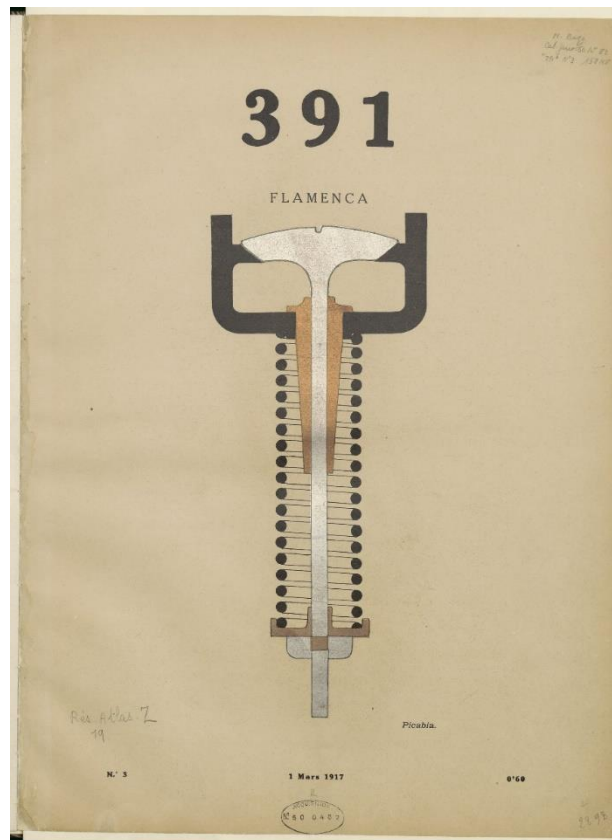


Fig. 227 : « Flamenca », Francis PICABIA, couverture du n°3 de la revue *391*, 1<sup>er</sup> mars 1917.

La danseuse (sa figure et son mouvement) stimule les artistes dans leurs recherches formelles. Sonia Delaunay la met au cœur de ses travaux sur la « couleur simultanée » ; Francis Picabia la soumet à son regard sur la réalité filtré par la machine et les formes mécanisées ; et Albert Gleize la décompose selon les principes cubistes. À travers leur travail formel, nous percevons une mise en avant des lignes du corps et de ses virages afin de rendre compte du geste corporel qui les définit. Nous attachons précisément à la volonté de maintenir le corps associé à son mouvement le fait que la danseuse nous est toujours représentée en corps entier. Grâce aux lignes du corps entier de la danseuse les arts plastiques tâchent de mettre en image sa mobilité.

Le rattachement au corps entier de la danseuse se maintient pendant sa représentation cinématographique. Non seulement à ses débuts, où dans le sillage d'une approche scénique du geste chorégraphique la danseuse est filmée frontalement et intégralement sur la scène. Même dans la période d'après-guerre, dans l'élan des recherches formelles sur le mouvement à l'écran, l'encadrement du corps entier est maintenu dans les prises de vue. Nous percevons, d'un côté, une volonté de sublimer ce corps à l'écran par l'illustration complète du mouvement qui lui est propre. D'un autre côté, l'art chorégraphique se caractérisant par les lignes du geste corporel, nous identifions également l'intention de ne pas rompre ces lignes qui contiennent la puissance visuelle du geste lui-même. C'est à travers ces lignes corporelles que la danseuse espagnole se distingue d'autres danses et d'autres cultures. Mais c'est surtout à travers ces lignes que la danse espagnole se fait sensuelle et qu'elle se signifie visuellement à l'écran.

Afin de développer un peu plus les lignes visuelles suggérées par la danseuse espagnole à l'écran et exploitées par les cinéastes de notre corpus, nous trouvons nécessaire de reprendre quelques antécédents décisifs du point de vue de la représentation des danses espagnoles dans la période étudiée.

Les danses espagnoles gagnent une visibilité manifeste au sein du panorama culturel parisien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup>, notamment par leur intégration dans la mode grandissante des danses exotiques et orientales<sup>948</sup> auxquelles la danse espagnole a été associée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>949</sup>. De cette vision orientaliste, la danse espagnole hérite une prise

---

<sup>948</sup> Pour approfondir la question de l'intégration des danses espagnoles dans la vogue des danses exotiques française au début du XX<sup>e</sup> siècle nous recommandons l'ouvrage d'Anne DECORET-AHIHA, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004, et Anne DECORET-AHIHA, « L'exotique, l'ethnique et l'authentique », *Civilisations* [En ligne], 53 | 2005, mis en ligne le 24 janvier 2009, consulté le 01 mai 2019.

URL: <http://journals.openedition.org/civilisations/600>.

<sup>949</sup> D'une façon généralisée, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une approche exotique s'impose dans le milieu de la danse. Hérité du regard romantique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la vogue de l'exotisme irradie tous les domaines artistiques pendant la Belle époque et déclenche un courant de danses exotisantes (Annie SUQUET, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle*

d'importance de la figure de la danseuse, qui concentre progressivement l'attention scénique. La représentation généralisée montre une attention progressive pour *le* corps d'une danseuse espagnole principale. Nous pouvons comprendre cette individualisation de la composition chorégraphique par la connotation qui, au-delà de la note pittoresque, penche progressivement du passage de la danse vers un moment de séduction hypnotique et ensorcelante (toujours dans le sillage de l'orientalisme) ; ce qui cherche à concentrer ce pouvoir sur un seul corps féminin dansant<sup>950</sup>.

Nous devons également considérer l'importance progressive de la *danseuse espagnole*, ainsi que le succès rencontré par la Belle Otero pendant la Belle Époque ou La Argentina dans les années dix et vingt. Les deux danseuses réussissent à identifier en France la danse espagnole à la figure exclusive de la danseuse. Si la Belle Otero, selon les représentations de l'époque, reste souvent figée à une esthétique éminemment orientaliste, c'est notamment La Argentina qui réussit à détacher l'orientalisme projeté sur la danse espagnole et à lui imprimer un caractère espagnol très spécifique : une race ibérique, toujours exotique pour le regard français car différente et « autre », mais moins arabisante que dans les décennies précédentes<sup>951</sup>.

Plus concrètement, comme nous pouvons le voir à travers les affiches de danses espagnoles du début du siècle, les danseuses espagnoles sont souvent représentées à travers des figures qui veulent

---

*de la danse (1870-1945)*, Pantin, Histoires, Centre national de la danse, 2012, p. 269.), dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire visuel du public parisien de l'époque est imprégné de visions fastueuses, cruelles et sensuelles de l'Orient, héritées du romantisme, et en guise de dépaysement, il adore les retrouver au sein des spectacles de divertissement. L'exotisme montant perceptible dans les music-halls et scènes parisiennes n'est pas confronté à la modernité, bien au contraire. Une connexion confirmée par le succès de *Shereshade* représenté par les Ballets Russes de Diaghilev en 1909 et qui suppose un tournant décisif pour la modernisation de l'art chorégraphique du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>950</sup> Avant l'arrivée de Vicente Escudero dont l'image a été fortement propulsée par ses rapports avec l'avant-garde française (il contribue à projeter des notions surréalistes et cubistes sur l'art chorégraphique en collaborant avec Man Ray et Picasso, parmi d'autres) les solos de danse espagnole sont principalement féminins et les danses espagnoles sont associées à la femme, bien entendu séduisante et ensorcelante.

<sup>951</sup> La Argentina se produit à Paris tout en révolutionnant la perception des danses espagnoles pendant deux périodes importantes : entre 1910 et 1914, et puis après 1925. Elle aura un rôle fondamental pour la modernisation de la danse espagnole qu'elle approche depuis une perspective similaire à celle adoptée par Serge Diaghilev avec les Ballets Russes : elle modernise la danse tout en exploitant des ressorts expressifs ancrés dans la tradition culturelle. Elle puise dans les racines culturelles espagnoles afin de retrouver les gestes et les lignes de la danse qui doivent la redéfinir depuis une optique moderne. Le « retour aux sources » traditionnelles se lie avec les courants primitivistes déjà évoqués dans cette étude où la modernité trouve quelques-uns de ses fondements pour la création artistique des années vingt. C'est la même démarche créatrice utilisée par Vicente Escudero, également modernisateur de la danse espagnole (masculine) par le biais du retour à la tradition afin de fonder les bases de la modernité. Ces deux artistes sont des jalons incontournables pour comprendre l'évolution moderne de la danse espagnole : une modernisation qui se réalise sur les scènes parisiennes, berceau de la modernité, et qui se rattache à l'authenticité qu'ils impriment aux danses. En effet, la danse aussi trouve une redéfinition moderne par le biais de l'authenticité. Nous avons déjà souligné l'importance des danseurs autochtones de plus en plus réclamés et promus à Paris. Une authenticité qui se lie sans doute au travail du corps et à son geste chorégraphique dont la véracité de la force et des lignes est chaque fois plus reliée à l'authenticité raciale des exécutants.

rendre compte de leur « mouvement » avec des positions courbées et des torsions qui transposent le caractère ibérique et plus violent et sauvage de la danse espagnole : une figure que l'on aura tendance à opposer à la rigidité des danseuses françaises. Le tournant décisif est sans doute l'arrivée de La Argentina qui change absolument la vision scénique des danses, précisément grâce au fait de les rattacher au primitivisme original de l'essence espagnole.

L'intelligence chez elle transfigure cette écriture de lignes courbes, ellipses et spires, entrelacs mauresques, qui sont à la base de tout *baile* ibérique. Une fois de plus, elle a conquis l'Andalousie sur les Arabes. On a voulu, d'abord, contester l'authenticité de cet art fait de science et d'inspiration. C'est que, comme tout artiste véritablement créateur, elle transposait les données du folklore espagnol, ces danses du terroir qui sont un balbutiement de l'instinct primitif et elle les asservissait à un style<sup>952</sup>.

La Argentina, comme le fait également Vicente Escudero, cherche dans les formes archaïques des danses originales l'inspiration pour renouveler le geste chorégraphique de la danse espagnole. Elle retrouve cette force primitive dans le flamenco et ses gestes saccadés.

Grâce à ces danseurs rencontrant un grand succès sur la scène parisienne, les danses espagnoles se retrouvent avec leur essence ibérique originale et traditionnelle : là où les danseurs poussent la réinvention des formes chorégraphiques et des rythmes. À mesure que la décennie avance et que l'imaginaire espagnol accuse sa tendance à l'extrême et à l'authenticité, ces danses deviennent plus espagnoles dans le sens racial du terme, et retrouvent les bases du flamenco espagnol le plus ancien. De ce « retour aux sources » les danses espagnoles deviennent plus agrestes dans le sens des mouvements bruts, des gestes spasmodiques, et des torsions impossibles qui évoquent un passé ibérique, sauvage et primitif.

À ce propos, le journaliste André Rigaud constate à l'époque que « si les figures de la danse classique se présentent en effet comme rectilignes et angulaires, celles de la danse d'une Argentina s'inscrivent dans une courbe unique, ce grand S latin qui est la formule idéale de la beauté orientale, dans tous les domaines »<sup>953</sup>. En effet, comme le signale la chercheuse Elisa Uffreduzzi, les gestes sinueux des danses accentuant le cambré du dos, connectent avec l'imagerie orientaliste de la période<sup>954</sup>. Le fait que les critiques de la période soulignent constamment « les dos cambrés » des danses espagnoles et leur puissance à l'écran (c'est une expression notamment utilisée à propos des danses de La Argentina et de Conchita Monténégro) met en lumière cette imagerie orientaliste

---

<sup>952</sup> André LEVINSON, « Chroniques Chorégraphiques. La danse au théâtre en 1928 », *Le Temps*, 10 septembre 1928.

<sup>953</sup> André RIGAUD, « L'Esprit de la danse espagnole », *Comoedia*, 2 décembre 1923, p. 2.

<sup>954</sup> UFFREDUZZI (Elisa), « Danse et orientalisme dans le cinéma muet italien », *Images secondes*. [En ligne], 01 | 2018, mis en ligne le 28 juin 2018, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/28/danse-et-orientalisme-dans-le-cinema-muet-italien>, p. 8.

toujours figée sur l'imaginaire espagnol à la fin des années vingt. Selon cette idée, le corps de l'Espagnole, lorsqu'il danse dans le style du flamenco, est perçu comme un corps qui se cambre, se tord, possédé par les sons et les rythmes accélérés de sa musique folklorique, propulsés par le crépitement trépidant des castagnettes. C'est dans ce sens que les gestes des danses ibériques s'identifient à l'altérité et à l'exotisme<sup>955</sup>.

L'héritage oriental est également perceptible dans la sinuosité et la sensualité projetée sur le corps de la danseuse. Des lignes qui avaient monopolisé la peinture romantique des danses et qui seront continuées avec Sorolla ou Zuloaga. Nous avons pointé dans le quatrième chapitre l'impact iconographique de ces représentations, et comment les lignes des danseuses de Sorolla sont perceptibles dans *La Femme et le pantin* ou *La Fête espagnole*.

L'idée du grand S latin du geste chorégraphique des danses espagnoles, soulevée par Rigaud, nous paraît décisive pour sa représentation visuelle. Il s'agit de la S latine qu'en effet schématise le geste caractéristique de la danse espagnole avec les deux bras courbés, l'un sur la tête, et l'autre placé de façon opposée vers le bas, normalement en jouant des castagnettes.

Or, le S relevé par Rigaud est également le S de la séduction et de la sinuosité qui absorbe la représentation picturale de la danseuse séductrice que nous avons relevée précédemment. Une figure sinueuse et fluide qui simule le geste sensuel en même temps qu'elle contient, par ses courbes, une idée du mouvement corporel grâce au basculement des hanches (voir Fig. 71, p. 283 ; Fig. 87, p. 293). La représentation de la danseuse priorisant le corps entier permet de dessiner cette ligne courbe et sinueuse. Une ligne unique, seulement fragmentée, dans les années vingt pour montrer des gros plans qui rapprochent la beauté féminine et justifient le traitement sensuel du corps en mouvement.

Les danses espagnoles des danseuses protagonistes des films<sup>956</sup> du début de la décennie se fondent ainsi sur une cadence orientaliste, lente et sexualisée, comme celle de Soledad dans *La Fête espagnole* (voir p. 286). En ce sens, la décoration maure au fond du cadre prend un rôle décisif pour confirmer cette association. Germaine Dulac filtre manifestement l'image la danse de Soledad sous le regard orientaliste et emprunte le S sensuel et sinueux qui caractérise les danses espagnoles de la fin du

---

<sup>955</sup> « L'exotisme de la danse reposait aussi sur celui des corps. S'il se référait à une provenance territoriale lointaine ainsi qu'à des usages corporels différents, il supposait également une physionomie autre. (...) En fin de compte, les danses exotiques étaient celles qui manifestaient une altérité radicale autant dans leur gestuelle que dans les corporalités qui les produisaient » (Anne DECORET-AHIHA, *op. cit.*, 2009).

<sup>956</sup> Nous repérons pourtant que d'autres danses qui se réalisent parfois au fond du cadre par des danseuses de la figuration maintiennent les gestes plus abrupts et syncopés des danses espagnoles. La sensualité est réservée à la protagoniste, ce qui relie sa représentation visuelle à son rôle dramatique.



XIX<sup>e</sup> siècle. L'Herbier réalise un exercice similaire avec la danse de Sibilla, lente et d'une gestualité qui s'éloigne des gestes brusques et énergiques des danses espagnoles. Le cinéaste tente de justifier la cadence de la danse (cadence qui contraste fortement avec le rythme plus accéléré de la séquence précédant le moment de bravoure musicalisé que nous venons d'analyser) en voulant la rapprocher de la danse gitane triste et tragique. Pourtant, la présence de l'Alhambra dans le récit que nous retrouvons juste après injecte l'orientalisme de son esthétique à cet imaginaire espagnol fortement romantique tout en intégrant, aussi, la sensualité suggestive de la danse de Sibilla<sup>957</sup>.

Pour relever la sensualité et la luxuriance du mouvement, le geste est rythmé par des cadences lentes et sensuelles qu'il exploite par la cadence du corps à l'intérieur de l'image. L'énonciation évite de fragmenter cette ligne corporelle qui contient toute la force expressive de la danse. Le montage évite ainsi d'intervenir pour sublimer le geste chorégraphique. Il intervient d'une façon très transparente en accompagnant le geste sinueux de la danse, seulement afin de nous rapprocher du visage de la danseuse. Ce rapprochement, nous ne pouvons pas le voir comme une fragmentation du corps proprement dit, notamment en rapport aux exemples que nous verrons plus tard. Il s'agit d'un procédé simple d'approche visuelle de la beauté « photogénique » d'Ève Francis qui justifie la réaction enflammée du public. En effet, ces danses, considérées photogéniques par les critiques et théoriciens de la période, fondent cette photogénie plus sur la « chair » d'Ève Francis et la cadence sensuelle de ses mouvements que sur un travail vraiment spécifique du geste chorégraphique à l'image.

Le traitement visuel de ces danses ne cherche à aucun moment à appliquer les théories cinématographiques sur le rythme que nous avons signalées précédemment. Dulac reste exclusivement sur un plan d'ensemble où nous voyons toujours le corps complet et frontal de la danseuse Soledad. L'Herbier utilise le plan du corps général et le combine avec un plan américain coupé à peu près aux genoux et finalement un gros plan au niveau du bas de la poitrine. Ces trois plans ne cherchent pas à dynamiser le mouvement de la danse elle-même mais à structurer sa narration. Dans les deux exemples le geste chorégraphique est concentré sur le corps lui-même et sur les lignes qu'il dessine au sein de l'espace-temps du cadre<sup>958</sup>.

Or, d'autres scènes présentes dans les deux films de Germaine Dulac et de Marcel L'Herbier nous montrent leur connaissance manifeste des possibilités du montage afin de dynamiser l'expression visuelle. Même, dans le cas de L'Herbier nous trouvons un des exemples

---

<sup>957</sup> Nous percevons cette approche sensuelle également dans la danse brève offerte par Raquel Meller dans le début sévillan de *Violettes impériales* montré sur un cadre d'ensemble où nous percevons la totalité du geste sur un même plan. De même dans *Le Criminel*.

<sup>958</sup> Voir illustrations intégrées dans le Chapitre 4 et dans les Annexes.

paradigmatiques et pionniers de composition « musicalisée » du montage rythmique d'images. Ce constant nous permet d'affirmer, du point de vue esthétique, un traitement intentionnel et voulu de ces danses non fragmentées.

D'un côté nous confirmons la volonté d'accentuer, avant tout, la sensualité du personnage. De l'autre, nous comprenons les limitations scéniques d'Ève Francis pour recréer une danse purement « ibérique » ce qui a pu moduler son interprétation de la danse fondée sur ce geste contenu et sensuel. Enfin, nous identifions un clair enjeu esthétique visé par ces deux passages qui se focalise sur le travail de la ligne du geste visuel. Ils s'attachent à la figure de la danseuse et à la volonté de dessiner ce S sensuel et latin, tout en mettant en avant sa plasticité à l'image. La recherche de la mise en scène d'une expression du geste en mouvement à l'image par le dessin d'une ligne visuelle, simple et suggestive.

Cette ligne suggestive est manifestement ce que Dulac cherche dans la mise en mouvement de Soledad saisie par le sentiment de la danse (voir p. 285 et 286). La cadence est lente, presque immobile (nous avons signalé sa ressemblance avec une figure classique sur un piédestal afin de l'objectiver comme centre du désir dans la salle), mais le S de la sensualité y est clair. À une occasion, Dulac isole Soledad du fond afin qu'elle ne soit qu'une ligne dessinant un geste corporel sur l'image (Fig. 72, p. 284). Cette image s'avère moderne par la simplicité épurée de l'image où seules la ligne du mouvement et l'expression d'une émotion (l'ivresse sensuelle de la danse) concentrent l'intérêt visuel du cadre. Nous serions face à un prélude de son idéal de « cinéma intégral » qu'il veut définir par des lignes et des volumes évoluant sur des formes<sup>959</sup>.

Les danses espagnoles d'Ève Francis se révèlent, dans une analyse du geste lui-même, plus sensuelles qu'ibériques<sup>960</sup>. En effet, si nous comparons les danses de l'actrice française avec celles

---

<sup>959</sup> Germaine DULAC, « Du sentiment à la ligne » in *Schémas*, n°1 et unique, février 1927, repris dans Germaine DULAC, *op. cit.*, p. 89.

<sup>960</sup> Concernant les danses d'Eve Francis, qui pourraient faire l'objet d'une recherche exclusive très intéressante du point de vue gestuel, mais qui échappe aux dimensions de cette étude, nous tenons à signaler la particularité de ses gestes. Car bien que l'artiste soit célébrée dans la presse comme réincarnant l'âme de l'Andalousie, ses danses ne cherchent pas de façon très manifeste à être authentiquement espagnols. Dans *La Fête espagnole*, Francis substitue le S des bras qui caractérise les danses ibériques par un S corporel fondé, avant tout, sur l'idée de la séduction. Nous notons une évolution de la danse pour le film *El Dorado*, probablement motivée par le fait que Francis a décidé de prendre des cours de danse espagnole. Selon ses mémoires, pendant le tournage, elle a pris l'habitude de se rendre aux nuits gitanes et festives des grottes du Sacromonte où les gitans lui enseignaient leurs danses jusqu'à l'aube. Au-delà de l'anecdote, qui fait que Louis Delluc se rende au plus vite à Grenade afin de rejoindre la troupe en tournage et suivre de plus près les promenades gitanes de sa femme, et bien que des avancées se ressentent dans les gestes de Francis, nous n'identifions pas non plus la cadence typique des danses espagnoles et gitanes. Les raisons de cette interprétation personnelle des danses restant un mystère, elle offre une représentation qui s'avère étrange du point de vue gestuel, notamment en comparaison des représentations que nous trouvons par la suite. Un fait qui éveille notre curiosité, non

réalisées par des actrices espagnoles, nous nous rendons compte de la réduction du corps de Francis à une ligne de mouvement cherchant une esthétique photogénique (« de chair ») très précise. Dès que les premières danses des actrices d'origine espagnole apparaissent filmées à l'écran, la différence est évidente. La danse fugace de Raquel Meller dans *Violettes impériales* (Henry Roussel, 1923), les deux danses intégrées dans *Carmen* (une de Carmen et l'autre d'une danseuse espagnole), celle de Teresa Boronat pendant les fêtes du village<sup>961</sup> dans *Le Criminel*, celle de Conchita Montenegro dans *La Femme et le pantin* ou, enfin, celle de Conchita Piquer dans *La Bodega* nous mettent face aux vraies cadences des danses espagnoles. Car, bien que toutes les danses espagnoles ne soient pas cambrées et spasmodiques, la cadence n'est pas précisément celle projetée sur les danses de Soledad et Sibilla, plus proches des rythmes orientaux dans leur geste.

Les danses effectuées par des Espagnoles reprennent la position sensuelle en S, en jouant avec les bras pour courber la ligne du corps. Pourtant, elles sont manifestement filtrées par les rythmes du flamenco, la vraie essence de la danse espagnole rattachée au Sud. Ce rythme s'avère syncopé et beaucoup plus rapide, marqué avec les pieds et les avec les mains. C'est le rythme des castagnettes et leur crépitement accéléré ou, en leur absence, des claquements de doigts. Ce détail change radicalement la représentation visuelle de la danse qui, même si elle se maintient sur une mise en scène corporelle, cherchant le S dessiné par le corps, est pénétrée d'une autre cadence plus rythmée, rapide et colorée, en phase avec la vraie essence rythmique espagnole. Ainsi, bien que la danse espagnole se courbe en S afin de retrouver des gestes plus lents et sensuels (comme le montraient les images de Sorolla ou Zuloaga) elle fait retentir son caractère ibérique par le rythme joyeux des mains et des pieds. Un détail qui dénonce une vision étrangère projetée sur les danseuses de *La Fête espagnole* et *El Dorado* qui n'arrivent pas à saisir le rythme « interne » réel de la danse espagnole.

L'arrivée d'actrices espagnoles pour incarner les danseuses espagnoles à l'écran coïncidant avec une montée de l'authenticité de la représentation mais aussi avec le succès de *La Argentina*<sup>962</sup> et de ses danses espagnoles révolutionnaires, motivent un changement évident de la représentation

---

du fait de leur représentation elle-même, sinon par l'enthousiasme qu'elles ont rencontré au sein de la critique de l'époque, la considérant « réellement » espagnole.

<sup>961</sup> Cette danse est esthétiquement différente de celle que nous avons citée dans le chapitre précédent qui se déroule à l'intérieur de la taverne et qui est purement décorative et musicale.

<sup>962</sup> Elle retourne à Paris en 1925 et bénéficie de ses plus grands succès à ce moment-là. Nous tenons à insister sur le rôle fondamental de *La Argentina* dans l'évolution de l'image de la *danseuse espagnole*, en phase avec les nouveaux idéaux artistiques et sociaux introduits par la modernité, notamment dans la deuxième moitié des années vingt. *La Argentina* possède une puissance énergétique qui aura des conséquences évidentes dans la représentation des danses à l'écran. En même temps qu'elle remet en jeu l'image de la danseuse espagnole sur la scène parisienne. Dans l'élan de Raquel Meller et Conchita Monténégro, *La Argentina* depuis la danse participe à une modernisation de la femme, maître de son corps et de ses envies personnelles et artistiques.

des danses espagnoles à l'écran. Des changements qui sont en phase avec les courants esthétiques qui veulent rendre compte de la vitesse de la modernité en cherchant de nouveaux modèles esthétiques pouvant inspirer l'expression cinématographique, notamment en ce qui concerne la mise en scène de la mobilité.

Les danses des films faisant intervenir de vraies danseuses espagnoles appuient ainsi leur représentation sur le mouvement qu'elles apportent au *rythme interne* de l'image. Selon cette idée, les danses de *Le Criminel*, de *La Femme et le pantin* et de *La Bodega* proposent des corps qui bougent dans le cadre, sur eux-mêmes et dans l'espace.

D'un côté, les cambres et virages cabriolés sont à chaque fois prononcés et la cadence de la représentation s'accélère en y ajoutant la notion de vitesse. Le grand S latin devient plus prononcé et se cambre sur des torsions de flamenco plus proches de la violence primitive (mais toujours sensuelle) de l'imaginaire ibérique. De l'autre côté, le S latin des corps en danse évolue vers un déplacement circulaire, soit sur la danseuse elle-même, à travers des virages qui les montrent comme des toupies tournantes grâce à leurs jupes embellies de volants, soit dans l'espace scénique<sup>963</sup>. Teresa Boronat retrouve cette circularité dans l'espace circulaire offert par la foule autour d'elle (voir Fig. 85, p. 291) à l'intérieur duquel elle réalise ses mouvements, séduisants mais avec des accélérations et virages propres à la danse espagnole. Raquel Meller se déplace également circulairement au sein du patio andalou où elle danse pour les officiers de la garde sévillane dans *Carmen*. Conchita Piquer, dans *La Bodega* démarre sa danse avec un virage sur elle-même qui la fait rassembler à une toupie dansante. Mais ce sont sans doute les danses de Conchita Montenegro (Fig. 88, p. 293) qui reformulent ce S latin, des danses en lui donnant une gestualité nouvelle et plus moderne du flamenco, en phase avec les nouveaux gestes et rythmes typés qui, grâce à La Argentina, marquaient les rythmes espagnols sur la scène parisienne.

Nous sentons que la danse filmique trouve enfin, grâce à Conchita Montenegro, l'énergie qui aux yeux d'Elie Faure devait se dégager des danses espagnoles :

La danse exprime plus directement encore que la peinture de Goya, car elle est l'art vivant, l'art populaire de l'Espagne, jaillie du rythme des cœurs, émanée des fumées du sang, traduisant les fureurs du sexe, le caractère grandiose et la lubricité de l'amour en Espagne, ce rut brusque et brutal qu'aucun sentimentalisme ne complique. Ondulations

---

<sup>963</sup> De ce point de vue, les danses proposées par *La Fête espagnole* et *El Dorado* peuvent être interprétées visuellement comme intégrant l'approche esthétique traversant les années de l'immédiat après-guerre qui tente de récupérer des formes de l'Antiquité. L'Herbier, notamment, rend esthétique et filme frontalement la danseuse espagnole, ce qui lui donne une aura de figure classique. Une volonté esthétique spécifique pourrait expliquer également l'affrontement qui existe entre les deux représentations des danses espagnoles pendant la décennie : les danses espagnoles françaises d'Eve Francis, contre les danses de race des vedettes espagnoles.

spasmodiques de la pointe des talons à l'extrémité des doigts, électrique influx nerveux qui la tord et la convulse, mouvements, reploiements, bondissements de flamme où l'esprit est, pour ainsi dire, la circulation de la chair.<sup>964</sup>

Le cinéma puise dans les danses une énergie pure, intense, électrique et primitive, tout à fait stimulante pour la mise en place de « moments de bravoure » filmique qui se nourrissent de la force ibérique. Nous le ressentons manifestement avec l'évolution du geste chorégraphique : après la danse « mélancolique » et languide de Sibilla, nous retrouvons, par exemple, une danse tout à fait différente dans le film *Carmen* où la danseuse met en scène des mouvements plus spasmodiques et brusques en mobilisant tout le corps avec un rythme saccadé. La confirmation définitive de cette tendance marque l'irruption de Conchita Montenegro dont l'énergie ibérique et flamenca qu'elle injecte aux danses dans *La Femme et le pantin* et qui changent manifestement sa représentation.

#### **a) *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli, renouvellement de l'écriture filmique de la danse espagnole**

En effet, en saisissant cette énergie ibérique, Jacques de Baroncelli propose, dans *La Femme et le pantin*, la réécriture cinématographique de la danse la plus moderne que nous trouvions dans le corpus consulté. Comme si lui-même réaliserait un exercice sur l'écriture des danses au sein du film, il propose trois danses principales, chacune écrite selon une logique visuelle et rythmique différente. Pour cette raison nous allons analyser ces danses en plusieurs étapes.

Nous allons nous intéresser d'abord à celle qui, dans la lignée des exemples précédents, privilégie le corps de la danseuse comme élément de représentation de la mobilité à l'image. Il s'agit de la deuxième danse dans le récit filmique (Fig.82, p. 290). Elle est effectuée par Conchita Montenegro et se situe dramatiquement au moment où, après une séparation temporelle, Don Mateo retrouve Concha dansant dans une maison de danses de Cadix. La danseuse, acclamée par la salle, entre en scène et remarque tout de suite Don Mateo parmi le public. Sa perversité est tout de suite allumée, raison pour laquelle elle danse sensuellement afin d'éveiller la jalousie féroce de son *pantin*. L'importance dramatique de cette rencontre se fonde sur la séduction qui est devenue le jeu pervers de la danseuse. Sur cette base dramatique, Baroncelli, soucieux d'une mise en image accordée au drame de la scène, penche vers un traitement répondant à ces besoins dramaturgiques. Il priorise ainsi le corps de la danseuse et son pouvoir de séduction ; choix qui est certainement renforcé par le fait que c'est la vedette principale du film, Conchita Montenegro, qui réalise la danse.

---

<sup>964</sup> Elie FAURE, *La découverte de l'archipel*, Paris, Le livre de poche, 1978 (Première édition de 1932), p. 285.

Si nous l'analysons en comparaison avec les danses des exemples cités précédemment, notamment celles d'Ève Francis, et même, celle de Raquel Meller, cette danse s'avère d'une modernité flagrante. Non seulement par un montage beaucoup plus dynamique mais aussi par la recherche d'une traduction visuelle des gestes corporels de la danse à l'image.

La danse de Conchita est présentée dans un plan d'ensemble encadrant la danseuse sur la scène, avec les musiciens d'un côté et le public de l'autre (voir Fig. 88, p. 293). La danse réalisée par Montenegro correspond à une *bulería* qui mélange en même temps des pas d'*Alegrías*, style du flamenco le plus gai, rythmé et explosif. L'énergie des rythmes du flamenco est déclenchée depuis les premiers accords des guitares présentes sur la scène. Ensuite, le mouvement de la danseuse est pris d'un rythme frénétique et d'une hardiesse qui dessinent des lignes du corps nouvelles et très accentuées à l'image. C'est, enfin, la mise en scène de l'électricité de la danse ibérique soulevée par Faure qui prend le corps, le bouge et le tord de convulsions aux évocations sexuelles.

Le geste chorégraphique de Conchita est présenté sur un plan d'ensemble fixe, sous un point de vue en plongée, afin de bien saisir le mouvement du corps sur lui-même et sur la scène. Le corps, ainsi filmé, permet d'accentuer le dessin plastique à l'image des virages sur lui-même qui surviennent tout de suite dans le déroulement de la danse, ainsi que les gestes abruptes et spasmodiques propres à la danse flamenca. Après avoir fait quelques mouvements se tordant sur elle-même, en mobilisant avec elle la longue queue de sa robe qui accompagne le geste et le mouvement chorégraphique à l'image, Concha se rend également mobile, en se déplaçant circulairement sur l'espace de la scène. Visuellement, la danseuse est habillée en blanc, rayonnante sur le fonds obscur, ce qui rend les lignes de son corps, ses courbes et ses torsions, beaucoup plus visibles à l'écran. Le corps de la danseuse se cambre et se tord à un point que nous n'avions pas vu dans les films de fiction précédents, tout en rendant la représentation plus extrême et ibérique. Le film, réalisé à la fin de la décennie, s'intègre dans cet essor de l'extrême que nous avons identifié comme projeté sur l'imaginaire espagnol à l'écran.

Malgré cette énergie sauvage, qui la connecte avec l'imaginaire archaïque propre à l'imaginaire espagnol, elle reste puissamment sensuelle : une sensualité qu'elle accentue corporellement, par ses courbes et ses bras tendus vers le haut qui marquent le rythme accéléré du tempo de la scène avec des claquements de doigts. Concha danse circulairement tout en se déplaçant en cercle en même temps qu'elle cambre son dos, courbe sa silhouette et joue avec ses jambes tout en faisant de sa jupe une prolongation pour dessiner les lignes mobiles de son corps. Elle-même est une ligne visuelle d'une mobilité extrême sur elle-même et sur l'espace, et bouge à différentes vitesses en suivant le rythme syncopé propre aux rythmes espagnols.

Grâce au corps de Conchita Montenegro et à ses mouvements à la fois énergiques et sensuels, Baroncelli retrouve la cadence visuelle du flamenco pour le *rythme intérieur* de l'image qui devient hypnotique et puissant. De ce fait, le plan d'ensemble initial est celui sur lequel il s'attarde le plus (une trentaine de secondes) : un plan dont le rythme est exclusivement marqué par le corps de la danseuse. Pourtant, en 1929, l'expression cinématographique et l'œil de Baroncelli ont compris les possibilités du montage pour aider la narration du geste chorégraphique. Comme si cela était inévitable, le rythme inhérent au corps de la danseuse finit par irradier l'énonciation filmique qui, tout de suite, s'engage dans l'accompagnement visuel de la mobilité du corps de Conchita.

Baroncelli propose alors une fragmentation progressive du corps de la danseuse. La cadence du montage reste très mesurée par rapport au rythme, et priorise d'emblée le mouvement sensuel du corps. Or, le cinéaste sent la nécessité de s'approcher des sources rythmiques et musicales de cette danse (guitare, pieds et mains) afin d'en compléter l'écriture filmique.

Cette fragmentation, d'un côté, permet d'ajouter une mobilité visuelle à l'écriture du geste chorégraphique générée par le *rythme externe* du montage. D'un autre côté, elle cherche également la mise en place d'angles de prise de vue qui rompent l'écriture conventionnelle et scénique de la danse. Baroncelli joue à proposer des points de vue novateurs sur la danse, improbables du point de vue traditionnel du spectateur dans la salle de danses, et qui détachent définitivement l'écriture cinématographique du geste chorégraphique scénique.



Fig. 228 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929).

Ainsi, à mesure qu'il fragmente le corps pour mettre en avant les éléments rythmiques qui accompagnent la danse de Conchita (pieds, claquements de doigts, guitare), et qu'il s'approche du visage de la danseuse, le cinéaste cherche également des points de vue nouveaux comme un cadre en plongée verticale sur le dos de la danseuse qui nous permet également de voir ses bras en mouvement. Ce cadre composé en diagonale fragmente l'image de la danseuse tout en participant à la sensation de torsion du corps ; il est maintenant également « tordu » par le cadre et l'angle de l'image. Les compositions qui rompent les lignes droites de la composition conventionnelle participent également à la rupture des lignes droites du geste chorégraphique accompli par la danse flamenco. L'angle de la prise de vues se fait ensuite presque zénithal, en accentuant encore plus la recherche de nouvelles formes visuelles pour représenter l'énergie brave et vigoureuse de la danse espagnole.



Dans cette danse nous trouvons une attention plus focalisée sur la composition des plans eux-mêmes, afin de rendre compte de la mobilité de la danse, que sur le montage des images entre elles. Pourtant, le rythme du montage s'accélère progressivement à mesure que la danse évolue et finit par s'emparer de l'énonciation. Le récit filmique participe de la danse grâce au montage, de plus en plus dynamique et fragmenté par des plans détails des guitares, des claquements de doigts, des *palmas* du public, des pieds faisant du *taconeo*, de la jupe qui s'envole, du visage et du corps de Conchita. Sans nous détacher de la figure centrale de la danseuse, le montage s'engage avec le tempo de la danse et formule une composition visuelle rythmique qui respire les conceptions cinématographiques musicales que nous avons analysées précédemment. Un exemple inouï de représentation du geste chorégraphique dessiné par la ligne du mouvement du corps à l'image qui est progressivement décomposé par le rythme en cherchant à reproduire la cadence du rythme de la danse.

Or, il s'agit d'un traitement visuel qui reste rattaché au corps de la danseuse et à sa mobilité. De ce fait, à la fin de la séquence, convertie en climax rythmique de la scène, après une petite accélération du montage par la fragmentation de l'image, l'énonciation revient au plan d'ensemble initial montrant le corps entier de Conchita. Toutefois, la scène ne perd pas son frénétisme rythmique : celui-ci est repris par le corps de la danseuse qui devient de plus en plus électrisée, sautillant *in crescendo* pour achever sa danse. Le rythme est transposé à l'image par le mouvement du corps ; le cinéaste n'a pas besoin de fragmenter l'image pour l'accompagner et l'accentuer. Le corps est la ligne et le mouvement.

Cet exemple nous montre, au sein du corpus consulté, l'aboutissement d'une écriture de la danse espagnole qui, tout en restant insérée dans la narration filmique (les contre-plans du public et de Don Matéo qui assiste à la scène interrompent la narration visuelle de la danse), propose un renouvellement de l'écriture de la danse tout en restant rattaché à la ligne du corps qui la caractérise.

Le poids narratif de la séquence, qui doit mettre en scène le jeu de séduction-jalousie entre Conchita et Don Mateo, retiennent le cinéaste de fragmenter le corps brutalement. Il reste soumis aux nécessités dramatiques, et bien qu'il s'éprenne inévitablement du rythme et de la musique pendant un bref instant, il n'ose pas mutiler le corps de sa vedette principale.

Nous avons voulu distinguer cette première approche qui trouve sa modernité dans le travail esthétique de la ligne corporelle, en faisant évoluer la représentation la plus répandue qui s'intéressait au corps de la danseuse. Pourtant, comme nous l'avons vu, le cinéma trouve un ressort visuel définitoire de sa propre essence dans le montage et le travail du rythme des images. L'étroite

liaison de la danse au rythme oblige l'absorption stimulante du rythme par l'énonciation filmique, qui finit par fragmenter le geste chorégraphique.

Bien que lors de cette scène, à cause des besoins narratifs, ce geste s'avère d'une prudence manifeste, Baroncelli se laisse séduire par le travail du rythme des images pour illustrer visuellement la danse et ses rythmes dans une mise en scène qui se situe juste avant celle de Conchita Montenegro dans le récit filmique. Une danse proposée à travers une énonciation bien plus transgressive, en phase avec les recherches rythmiques cinématographiques les plus avant-gardistes ayant lieu dans la deuxième moitié de la décennie des années vingt.

### **7.3.2 La fragmentation du corps comme modèle rythmique des danses espagnoles**

En suivant un principe opposé au travail visuel du geste chorégraphique que nous venons d'analyser, une deuxième approche pour l'expression des danses espagnoles voit le jour pendant la deuxième moitié des années vingt. L'idée est de privilégier le rythme de la musique par rapport à la ligne du geste chorégraphique : le rythme fragmente le corps de la danseuse en morceaux visuels qui contiennent, précisément, l'essence du corps en mouvement. Bien que la danseuse reste l'axe qui unit les fragments, elle est décomposée en plusieurs cadres et points de prise de vue, perdant la ligne figurative qui la caractérise.

Jacques de Baroncelli, dont les danses filmées s'avèrent un paradigme du travail de cette énergie de la danse ibérique comme stimulant rythmique pour la réécriture visuelle de danse au cinéma, nous offre, encore une fois, les exemples les plus intéressants. Juste avant la danse de Conchita Montenegro que nous venons d'analyser, une autre danse est mise en images. Or, il s'agit d'un passage frappant par la radicalité du propos visuel et par le contraste avec la danse qui se suit.

Il s'agit d'une danse espagnole ayant lieu dans la maison de danses de Cadix, qui consiste en une mise en ambiance de la séquence, sans valeur dramatique, simplement musicale et illustrative. La danseuse qui l'interprète est anonyme : un anonymat en fait simplement une figure plastique, sans identité et sans valeur narrative dans l'intrigue, et alors susceptible d'être travaillée et façonnée comme un élément plastique parmi les autres dans la scène. Son usage pragmatique est tel, que la séquence démarre sur le pied de la danseuse qui percute le sol (*taconeo*) figuré par un gros plan. La figure de la danseuse est devenue rythme et fragment en perdant sa ligne, son corps et ses atouts sensuels. De fait, nous ne verrons jamais la danseuse en plan d'ensemble jusqu'à la fin de la

danse. La séquence comporte 48 plans<sup>965</sup> et le visage de la danseuse n'apparaît que lors du septième plan et à un niveau d'attention secondaire dans le cadre qui est focalisé d'emblée sur les bras en l'air. Bien que le corps dansant soit au cœur de toute la séquence, c'est à travers les détails de ses pieds, des mains avec les castagnettes et des bras montrant un peu son visage (plan qui n'apparaît que quatre fois au long de toute la séquence) que nous la repérons.



Fig. 229 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : « Notes visuelles » qui composent la danse rythmée : Deux ouvertures de cadres différentes sur les pieds, Les castagnettes (la droite et la gauche s'alternent sans apparaître jamais ensemble), les bras, et la guitare, et les palmas du public.

La radicalité du propos de Baroncelli réside dans le fait qu'en restant rattaché au corps de la danseuse, il évite absolument la ligne de son geste corporel. Il s'intéresse davantage aux fragments visuels contenant du mouvement rythmique (les notes percussives) qui lui permettent de composer une vision exclusivement rythmique de la danse espagnole. Par son montage novateur, cette séquence réussit à dynamiser l'écriture de la danse « voire de la réinventer, analyse Laurent Guido, par l'alternance rapide de ses paramètres essentiels »<sup>966</sup>. Les plans se succèdent au rythme de la musique et interviennent à l'image de plus en plus courts et dans une alternance plus accélérée. Comme la danse représentée (dans un rythme ascendant correspondant aux *bulerías* et aux

<sup>965</sup> Pour l'analyse de la métrique musicale employée dans le montage de cette séquence voir Laurent GUIDO, « Le corps et le regard : images rythmiques de la danse dans *La Femme et le pantin* », dans Bernard BASTIDE et François DE LA BRETEQUE, *Jacques de Baroncelli*, Paris, AFRHC/Les Mistons Productions, 2007, p. 239.

<sup>966</sup> *Ibid.*

*alegrías*<sup>967</sup>), le rythme visuel des plans, toujours plus courts, monte en vitesse *en crescendo* jusqu'au climax qui s'avère une « percussion » de plans effrénée (analogue à celle des pieds et des castagnettes à la fin du morceau) se déroulant à une allure presque insaisissable pour le spectateur.

Les pieds percutant le sol et les mains avec les castagnettes, les notes percussives de la composition, sont les éléments les plus sollicités. Ce sont ceux, en même temps, qui « appartiennent » à la danseuse, ce qui nous permet de rester rattachés à son corps<sup>968</sup>. Nous restons centrées sur la figure de la danseuse. Les *palmas* du public apparaissent une seule fois. C'est seulement la guitare qui se permet d'intervenir visuellement en s'alliant, par le montage, à la danse elle-même, de la même façon que sa musique se mêle aux rythmes de percussion des pieds et des mains. La seule image du corps de la danseuse que nous retrouvons, au-delà du plan final d'ensemble, c'est une image étrange et originale où la caméra adopte un point de vue à l'intérieur de la guitare. À travers le trou et les cordes de la guitare nous apercevons la ligne du corps de la danseuse floutée. La guitare et la danseuse, les deux motifs du stéréotype musical espagnol, se fondent ainsi dans cette image.

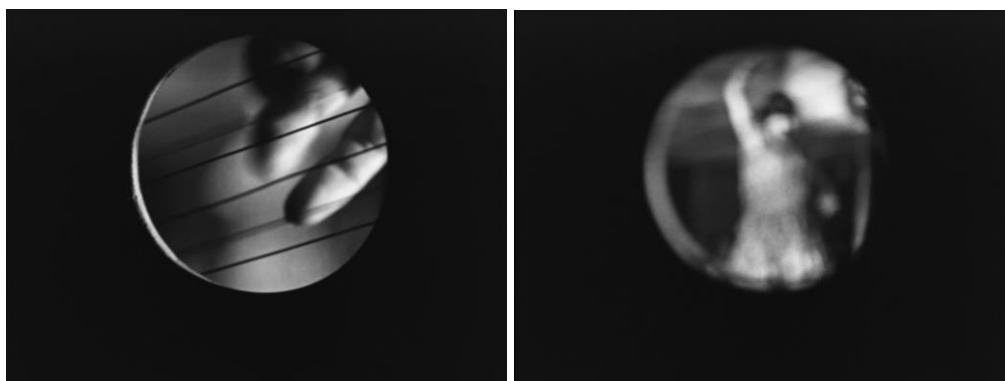


Fig. 230 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : La danseuse se fond dans la guitare et ses rythmes figurés par les cordes grattées par le musicien.

Cette image, insérée au milieu de la suite de plans incrémentiellement frénétiques et accélérés, propose une idée visuelle très intéressante au sein de l'écriture de la danse. D'un côté, elle place l'énonciation filmique à l'intérieur même de la guitare et de ce fait *dans* la musique qui domine le rythme et le montage. Mais elle symbolise également la musique qui « entoure » la danseuse et l'attrape. En outre, lors de la séquence, c'est le geste choisi par Baroncelli : le rythme

---

<sup>967</sup> Il s'agit des styles (*palos*) du flamenco les plus gaies et festifs toujours composés sur un rythme ascendant avec un moment algide et frénétique à la fin pour clore la danse. Dans les exemples de Baroncelli, nous retrouvons un mélange de plusieurs styles et pas, mais nous les identifions notamment aux *bulerías*, aux *alegrías* et aux *sevillanas*.

<sup>968</sup> La liaison au corps de la danseuse nous fait analyser cette séquence en tant que « danse » filmée. Pourtant, du point de vue de la logique du montage, elle pourrait s'avérer un exemple, et des meilleurs, du principe de montage musicalisé que nous avons développé précédemment.

de la musique prend le pas sur la danseuse, il la module et la décompose. Avec ce plan, visuellement, la danseuse est littéralement entourée par la musique et traversée par les cordes vibrantes qui génèrent le son. Elle est ainsi également « fragmentée » par la musique et par les cordes de la guitare à l'image.

De surcroît, la danseuse apparaît floutée au sein de celle-ci. Comme dans la séquence, l'instrument, la musique et le rythme vibrant et ardent, prennent le devant sur le corps de la danseuse qui s'efface en arrière-plan. Le geste de la danseuse est manifestement rejeté. C'est le rythme qu'elle évoque qui intéresse le cinéaste et qu'il met en avant dans l'énonciation : ses pieds et ses castagnettes. Le rythme décompose la figure, et c'est sur cette fragmentation que Baroncelli compose cette vision rythmique de la danse espagnole.

#### **a) Une inspiration d'avant-garde : *Les Danses espagnoles* (1930) de Germaine Dulac**

La composition visuelle de la première danse de Baroncelli où le rythme vampirise l'énonciation et déforme le geste chorégraphique, à notre avis, connecte avec certains propos à tendance abstraite et d'avant-garde plus radicale. Bien que le cinéaste refuse manifestement, comme nous l'avons déjà cité, certains propos cinématographiques trop « intellectualisés », il profite pour innover formellement sur ces passages rythmiques placés en marge de la narration.

À notre avis, cette composition visuelle de la danse, manifestement traversée par les propos de l'esthétique musicaliste que nous avons développé dans le sous-point précédent, connecte (voire s'inspire) avec un exercice visuel que réalise, une année plus tard, Germaine Dulac sur les danses espagnoles.

Après les danses d'Ève Francis qui, dans *La Fête espagnole*, étaient bien loin des danses ibériques, Dulac revient en 1930, sur la danse espagnole grâce au film *Danses espagnoles*. Cette fois-ci, nous y sentons la volonté de profiter de l'énergie et du mouvement du geste pour inspirer la mise en images de son idée de « symphonie visuelle » qui résume l'approche de la cinéaste à l'expression cinématographique. À ce moment-là, la cinéaste se retrouve en plein dans son étape la plus avant-gardiste, tentant de définir son idée de « cinéma pur » vers laquelle l'expression cinématographique devait diriger tous ses efforts. Dans cet élan, elle change la séduction qu'elle avait mise en avant en 1919 pour la bravoure de la « vraie » danse espagnole (elle fait appel à la danseuse espagnole Carmencita Garcia) et tente d'en saisir les gestes et les rythmes afin de dynamiser ses recherches formelles.

Nous avons déjà présenté ce court-métrage qui se divise en deux fragments : *I. Cordoue d'Albéniz* et *II. Sevillanas*. Numérotés, ces deux fragments deviennent deux sortes d'essais visuels sur l'écriture de la danse, ce qui rend encore plus curieuse la pièce filmique. Le premier titre fait référence à une composition musicale, et le deuxième à une danse espagnole. Bien que les deux soient fondés sur le corps de la danseuse, chaque pièce implique une « idée visuelle » différente sur cette approche visuelle de la danse.

Comme toute l'approche théorique de Germaine Dulac sur la nouvelle expression cinématographique<sup>969</sup>, sa vision des danses espagnoles est traversée par la décomposition visuelle afin de retrouver des « notes » de composition visuelle. La fragmentation de l'image est ainsi traduite par une décomposition du corps filmique, une fragmentation figurative, tout en démultipliant les cadrages et les points de vue voisins de quelques recherches formelles exploitées par d'autres courants artistiques proches du travail formel de Dulac au cinéma comme le cubisme ou le dadaïsme.

La première image de ces danses agit comme une note d'intention : un plan fixe divisé par une diagonale qui, sur la partie inférieure gauche, intègre un disque de gramophone qui tourne. En même temps, sur la partie supérieure nous distinguons une guitare dessinée selon des principes de composition cubiste. De façon très visuelle, ce plan nous annonce manifestement le principe de déconstruction propre au cubisme que Germaine Dulac va mettre en sur l'imaginaire espagnol tout en restant guidée par la musique qui injecte le « mouvement » à l'image.



Fig. 231 : *Dances espagnoles* (Germaine Dulac, 1930) : L'image est difficilement perceptible sans mouvement mais un disque tourne, sur la première image, à côté d'une peinture cubiste d'une guitare, et sur la deuxième, nous voyons également un disque tournant à côté d'une peinture cubiste abstraite.

<sup>969</sup> Voir Germaine DULAC, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994.

En suivant ce propos, la première de ces compositions visuelles, *Cordoue d'Albéniz*, possiblement par son rattachement à la musique (à travers le titre), présente une composition plus abstraite et radicale, ancrée à une notion musicale du montage. Les plans fragmentent la figure de la danseuse et la scène en cherchant des images visuelles qui se connectent visuellement les unes avec les autres, guidées par le rythme suggéré par la musique. Une analogie avec les démarches cubistes se met en place avec la multiplicité d'angles des prises de vues.



Fig. 232 : *Danses espagnoles* (Germaine Dulac, 1930) : I. *Cordoue d'Albéniz*. Nous avons choisi les plans uniquement centrés sur la danse et les instruments rythmiques. La séquence réelle est entrecoupée avec des plans très brefs (par rapport à ceux du « mouvement » de la danse) de la réaction du public et des détails « espagnols » dans l'ambiance. Pour ce qui est du découpage de la danse, les parallélismes avec les danses de Baroncelli et les choix de cadre sont manifestes.

La décomposition et recomposition par le montage à laquelle est soumise cette danseuse est guidée d'abord, par la volonté d'« exprimer » visuellement la danse comprise dans sa mobilité : elle est fragmentée selon ses sources rythmiques (mains et pieds) et ses atouts physiques (expression faciale et mouvement de la jupe). La guitare accompagne la « musicalité » du montage. Pourtant, malgré la présence manifeste et l'attention portée sur l'instrument, le montage n'arrive pas à s'imprégner des rythmes de la musique espagnole comme le fait Baroncelli. La disposition des plans reste régulière dans le temps ; c'est grâce au mouvement de la danseuse qui s'opère le *crescendo* rythmique. Le rythme réside dans la concordance et surtout dans la discordance de plans qui changent abruptement d'angle et de taille, ainsi que, bien entendu, dans la danse elle-même. Le statisme du déroulement des images et de la caméra contraste avec le mouvement interne des images de la danseuse, des castagnettes et des volants de sa jupe. L'exercice s'avère étrange : une sorte de représentation cubiste de la danse qui cherche l'illustration de la musique davantage par l'image (les castagnettes, la danseuse qui bouge, la guitare) que par le montage. Le manque de repères spatiaux ou de plans d'ensemble augmentent l'abstraction de la scène.

Parallèlement, elle intègre, en contreplan de la danseuse, des motifs qui échappent à la danse elle-même mais qui participent à l'imaginaire espagnol, comme la pastèque (symbole du soleil et de la chaleur), une cigarette<sup>970</sup>, les hommes qui regardent ou la bouteille de liqueur. Elle présente ainsi, dans la totalité de la séquence, une « composition » centrée sur la danse mais qui s'avère autant une illustration cubiste du pittoresque espagnol (dont la danse, par ses rythmes, est la manifestation la plus attractive) à travers l'expression cinématographique, qu'une vraie réflexion visuelle sur l'écriture cinématographique de la danse et de ses rythmes. Nous adhérons ainsi à l'affirmation de Marion Carrot qui affirme qu'il est « difficile d'affirmer que ses films, que pourtant traversent des figures dansées, sont pour autant des films de danse, d'autant plus qu'au premier regard, aucune recherche spécifiquement chorégraphique n'y est menée »<sup>971</sup>.

Ce qui chez Baroncelli s'avère une volonté manifeste de mobiliser le point de vue, de le multiplier et de le recomposer, tout en participant par le montage à l'accélération du rythme et de la vitesse des danses espagnoles afin d'opérer une réécriture de la danse par l'expression filmique, reste, chez Dulac, une proposition visuelle qui suit ses visées esthétiques personnelles, mais plus

---

<sup>970</sup> Le motif du cigare apparaît également dans le poème visuel *Espagnolade d'Exportation*. Cette image nous fait également penser au « projet de film » placé en sol espagnol (et qui rejoint ses projets d'inspiration hispanique) que Louis Delluc intègre dans ses Drame de cinéma intitulé *La cigarette* (DELLUC, *op. cit.*, 1990, p. 225).

<sup>971</sup> Marion CARROT, « Une idée du mouvement – Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *Screendance studies*, 2014. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/une-idee-du-mouvement-etude-de-quelques-figures-dansees-dans-la-filmographie-de-germaine-dulac/> [consulté le 23/05/2021].



pittoresque, de la danse espagnole. C'est dans le deuxième morceau de Germaine Dulac intitulé *II. Sevillanas* que nous retrouvons une écriture du geste chorégraphique plus intentionnelle et composée sous une logique différente. Comme Baroncelli dans son film espagnol, juste après la décomposition à tendance plus abstraite par la fragmentation de l'image qui approche la composition visuelle d'une logique musicale (voire de poésie visuelle abstraite), Dulac propose une écriture visuellement focalisée sur l'illustration des lignes de la danseuse. Pour ce faire, elle utilise une mise en scène presque scénique ; un plan d'ensemble qui montre la scène d'un point de vue frontal où les gestes de la danse se dessinent dans toute leur gestualité corporelle. Le cadre nous permet de voir parfaitement les lignes du corps : la danseuse est une ligne qui bouge, qui se plie, qui tourne en faisant tourner avec elle la jupe à volants, qui se déplace et qui sautille en suivant les rythmes de la sévillane. Le plan est ensuite coupé de façon intermittente, par deux autres prises, une des jambes montrant les pieds et la jupe au vol, et l'autre du torse et du visage de la danseuse. Ce premier plan est composé en diagonale, ce qui rompt l'académisme des autres prises et tord légèrement la composition, comme les danses tordent le corps de la danseuse.



Fig. 233 : *Dances espagnoles* (Germaine Dulac, 1930) : Quelques plans de la danse *Sevillanes*.

Bien que très différentes entre elles, nous tenons à signaler les échos manifestes qui s'établissent entre les deux danses présentées à la suite dans *Danses espagnoles* de Dulac et les deux danses présentées à la suite dans la séquence de la maison de danses de *La Femme et le pantin*. Nous retrouvons, même, un principe identique de composition sur certains plans et cette idée d'accompagner visuellement la torsion de la danse espagnole par l'assemblage de plans d'échelles différentes et jouant avec les diagonales tordues de la composition. Par leur proximité visuelle, ils seraient presque une inspiration l'un pour l'autre : d'abord, une proposition plus guidée par la logique musicaliste où les rythmes de la musique dominant l'énonciation de la danse qui intègre les instruments et se fragmente manifestement en faveur d'une mise en image du rythme ; et ensuite, une tentative de saisir cinématographiquement le geste complexe de la ligne du corps soumis aux mouvements et rythmes ibériques, tout en proposant une écriture visuelle rattachée au geste chorégraphique. La parenté des propos esthétiques est flagrante.

Leurs scènes comparées mettent également en évidence le fait que la fragmentation poussée par la rythmicité des danses, bien qu'elle aide à pousser les théories cinématographiques fondées sur le rythme en cherchant une musicalité des images qui accompagne la recherche d'une expression spécifiquement visuelle, s'avère limitée pour saisir le geste chorégraphique espagnol dans toutes ses nuances. La spécificité de cette danse, basée sur le geste corporel et son rythme dans l'espace, est difficile à rendre compatible avec la fragmentation et, encore moins, à sublimer par un montage rythmique qui tente de suivre la cadence frénétique propre à la danse flamenca.

Pourtant, comme nous venons de l'illustrer, l'espace des danses espagnoles, s'avère, à la fin de la décennie, un espace d'expérimentation formelle puissant. Soit en cherchant à l'intégrer dans des défis narratifs, soit en tant que catalyseur du montage filmique, Baroncelli montre comment l'énergie et la race espagnole pousse le langage visuel vers des voies inspiratrices. Aidé par la force magnétique de Conchita Monténégro, Baroncelli réussit en quelque sorte à saisir l'âme espagnole dans ces scènes guidées par l'énergie ibérique des danses qui saisit tous les éléments filmiques. Ce que L'Herbier avait figé du point de vue plastique, grâce à la force du montage dans les passages de danse, Baroncelli le fait par le rythme.

Le rythme espagnol saisit l'énonciation et inspire l'expression visuelle tout en y transposant la fièvre et la race. Les rythmes et les mouvements de la danse stimulent les cinéastes à l'innovation de leur mise en images. Le montage s'accélère, se libère et s'envole grâce à la bravoure énergique du geste espagnol. Une puissance qui, au-delà du montage lui-même, propose d'autres formes filmiques rattachées au mouvement moderne. C'est encore une fois le travail de Baroncelli et de

Conchita Montenegro qui suggèrent une dernière forme plastique, articulant l'imaginaire espagnol et la modernité, et qui est, sans doute, le point culminant de notre démonstration.

### 7.3.3 La danseuse espagnole : tourbillon moderne

*La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli présente une dernière danse, placée à la fin du film, qui recèle un jeu de perversité et de jalousie entre la danseuse et ses pantins assistant à la scène. Se trouvant au cœur de la narration et constituant son dénouement dramatique, nous revenons sur une mise en scène de caractère narratif, mais qui pourtant, permet le jaillissement de quelques formes visuelles novatrices. Il s'agit d'une scène visuellement puissante où, grâce à la danse et à la mobilité qu'elle injecte au récit filmique, le mouvement et ses formes plastiques deviennent les protagonistes visuels indiscutables.

Placée à la fin du film, cette scène nous présente le corps de Conchita pénétré du mouvement qui la caractérise en tant que danseuse. Elle danse, et son premier plan mouvementé qui ouvre la scène se combine avec un détail de ses pieds sautillants. Ce mouvement initial finira par s'emparer littéralement du corps de la danseuse qui, soumise aux enjeux modernes, perdra son entité figurative au service de sa propre mobilité.

Comme pour les exemples précédents, les guitares et les *palmas* marquent le début de la danse et du rythme interne, puis externe, de la séquence. En suivant la cadence accélérée et énergique des *palmas*, accentuée par les castagnettes portées par Conchita, le rythme monte *in crescendo* et emporte avec lui l'énonciation filmique. Une frénésie perceptible à l'image et qui, comme la jalousie de Don Mateo, se fait extrême et toujours plus véloce, déformant les lignes rencontrées au passage.

L'énergie de la danse espagnole et de ses rythmes possède le corps de la danseuse qui, victime de cette vitesse inhérente à sa propre mobilité, s'efface et devient une forme plastique représentant elle-même cette mobilité extrême. Pour mettre en image cette évolution du corps de la danseuse par la vitesse du mouvement, Jacques de Baroncelli s'appuie très audacieusement sur le plan zénithal. Ce point de vue lui permet d'amorcer la recherche formelle et plastique entreprise tout au long du film pour une mise en scène visuelle et spécifiquement cinématographique de la danse espagnole.

La mise en vitesse du corps définitive est, à notre avis, mise littéralement en image à travers les trois plans zénithaux de la danse qui coupent soudainement l'énonciation de ce « morceau de

bravoure » qui est la dernière danse de *La Femme et le pantin*. Le plan zénithal étant le plus improbable pour le point de vue humain, il enracine l'écriture visuelle dans une expression spécifiquement cinématographique. De ce point de vue, la forme que prend la danseuse en virant sur elle-même avec sa jupe embellie de volants, perd toutes ses nuances gestuelles : elle devient un cercle tournant pris d'un mouvement concentrique interminable. Le geste audacieux de Baroncelli confond le corps de la danseuse espagnole avec la figure la plus amplement associée à la vitesse et au mouvement rapide dans l'imaginaire populaire : celle d'un disque tournant sans arrêt.

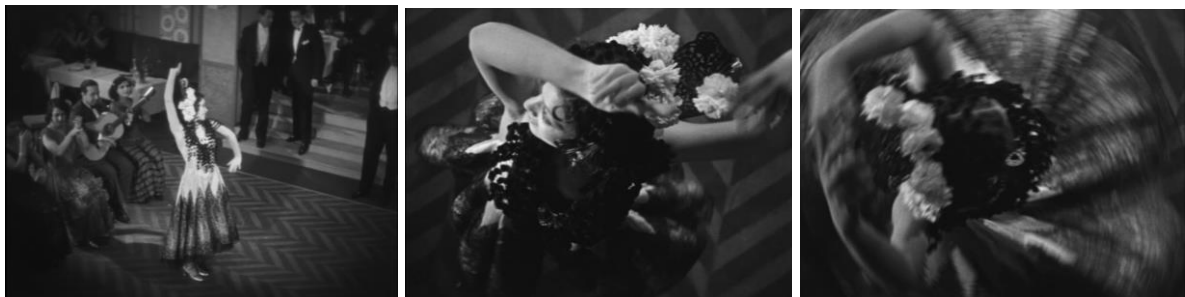


Fig. 234 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : le S de Conchita est transformé en disque tournant par l'énonciation filmique.

Le montage de Baroncelli démarre cette danse sur un plan d'ensemble en plongée où nous voyons parfaitement la courbe séduisante de la danseuse espagnole ; une ligne rectiligne complètement transformée en cercle sur le plan suivant en conséquence de la vitesse.

Le *S latine* se convertit, littéralement à l'image, en un disque giratoire : le symbole paradigmatique de la modernité visuelle prôné par les avant-gardes artistiques approchant le médium cinématographique de la période. Ce plan, qui est montré à trois occasions sur cette scène<sup>972</sup>, montre la forme circulaire de plus en plus définie, tout en l'imposant comme la nouvelle ligne de la danseuse à l'image : elle est l'expression de sa mobilité la plus accordée à son rythme frénétique sous le filtre de la modernité. Par ailleurs, nous ne verrons plus la danseuse sous la forme d'un « S », comme si ce n'était plus possible, car c'est une évolution propre de la modernité qui transforme le monde et le regard sur celui-ci. Après cette conversion en toupie giratoire, la dernière image que nous verrons de la danseuse est un gros plan qui cherche à montrer une dernière fois son sourire cruel et défiant. Mais le corps de la danseuse ne reviendra plus à sa forme en « S » originale.

<sup>972</sup> Ce plan zénithal fait écho à d'autres moments où le réalisateur a utilisé ce cadrage tout au long du film. Il paraissait une forme de style purement esthétique jusque-là. Mais au sein des danses, la signification qu'il prend par l'évolution de la ligne du corps de la danseuse, nous paraît très stimulante.

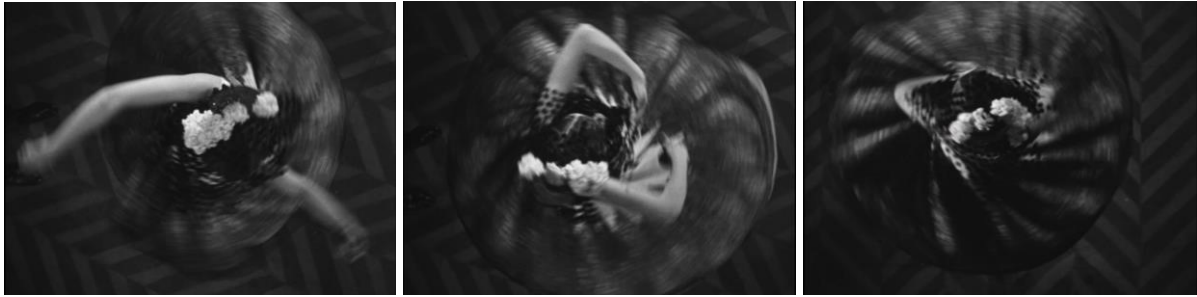


Fig. 235 : *La Femme et le pantin* (Baroncelli, 1929) : Conchita devenue un disque tournant. Le plan de quelques secondes apparaîtra trois fois au long de la séquence.

Tout en restant axé sur le corps de la danseuse le cercle figuré par le plan zénithal confère à la représentation la mobilité la plus extrême associée à l'accélération du rythme des danses espagnoles.

Nous ne nions pas la part d'esthétisme qui se cache derrière ce plan qui retrouve un écho visuel direct avec l'image que nous avons évoquée, un peu plus haut, prise de l'intérieur de la guitare. Cette connexion crée un lien direct entre la première et la dernière danse. Pourtant, de notre point de vue, cette image se relie fortement à la figure du cercle concentrique sollicitée constamment par l'imaginaire associé à la modernité en vogue pendant la période étudiée.

En effet, le corps métamorphosé en cercle, en tourbillon et en disque tournant à cause du mouvement rythmé de la danse, symbolise visuellement à l'image la vitesse et le tourbillon moderne qui secouent la société des années vingt mis. Le cercle tournant est symbole de vitesse continue, et renvoie à la mécanique, moteur du mouvement moderne.

Le cercle absorbe déjà les essais théoriques du rythme et du mouvement dans le domaine pictural comme nous le voyons, par exemple, chez le couple Delaunay. L'historien de l'art Ruhrberg signale que dans les années dix, en peinture, « la forme qui prédomine est désormais le disque, modèle fondamentale de la simultanéité de la lumière et du mouvement »<sup>973</sup>. Le regard moderne est modulé par le cercle, la forme à laquelle tendent toutes les autres formes, sans qu'importe leur angulation, leurs lignes ou leurs volumes, du moment qu'elles sont soumises aux effets d'une intense vitesse concentrique.

À travers ses plans zénithaux, Baroncelli introduit ainsi une forme novatrice par rapport à la représentation de la danse à l'écran qui la lie d'un côté à la spécificité des danses espagnoles (qui tournent sur elles-mêmes, véloces et hautement rythmées) en même temps qu'il l'intègre dans un idéal esthétique appartenant à la modernité.

<sup>973</sup> Karl RUHRBERG, *L'Art au XXe siècle*, vol. I, Paris, Taschen, 2012, p. 81.

De plus, la nouvelle ligne dessinée par la danseuse espagnole saisie par les rythmes et les formes de la modernité, propose une forme visuelle qui la connecte directement avec l'imaginaire moderne qui s'impose à travers le courant cinématographique le plus radicalement novateur des avant-gardes. La forme de la danseuse tournant sur elle-même sans arrêt et avec une cadence accélérée, nous fait penser à la roue, symbole de la vitesse moderne (également au film d'Abel Gance, *La Roue* de 1924 où il révolutionne le langage cinématographique à travers le montage rythmique par l'image), mais aussi à la toupie, à la spirale ou au disque tournant, dont la mobilité concentrique infinie, absorbent les expériences visuelles modernes et d'avant-garde cinématographique.

Le début du *Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924) propose une image d'une spirale qui tourne comme porte d'entrée à ce voyage visuel vers la modernité et les théories d'un cinéma purement visuel qui tend, par la radicalité de ses propos, à l'abstraction visuelle guidée par l'image et le rythme. *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp, Man Ray et Marc Allégret (1925-1926) est exclusivement fondé sur la forme du disque tournant.



Fig. 236 : *Le Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924)



Fig. 237 : *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, Man Ray, Marc Allégret, 1925-1926)

Ce sont des images qui nous reviennent en voyant les plans de Conchita Montenegro et sa jupe de volants tournant sur son axe. Les expériences soviétiques, guidées par le futurisme, intègrent également dans leurs films d'avant-garde les roues et les mouvement concentriques liés aux avancées de la mécanique, notamment les compositions portées par le rythme frénétique de la modernité visuelle, rythmée par le montage, dont Dziga Vertov est l'un des représentants principaux (n'oublions pas que ce pseudonyme veut dire « toupie qui tourne » en ukrainien, et qu'il a été adopté par le cinéaste comme figure paradigmatique du mouvement moderne).

Parmi les cinéastes étudiés, Baroncelli est le seul à proposer cette vue de la danseuse espagnole, et à la moderniser avec cette puissante « pensée visuelle ». Or, l'idée de connecter visuellement l'imaginaire espagnol avec la modernité par le biais de l'image du cercle à mobilité concentrique traverse également l'œuvre de Germaine Dulac.

Nous avons déjà signalé la présence de disques tournants dans les images initiales de *Danses espagnoles* de 1930 (Fig. 231, p. 534) qui marquent le début des danses. Dans ce cas-là, cette image répond plutôt à son envie de « musicaliser » visuellement la composition. Pourtant, l'association de ce disque tournant avec la danseuse est visuellement mise en image lorsque ce disque tournant se lie visuellement au premier plan de la danseuse qui nous est présentée par la forme circulaire de sa tête.

Bien que Dulac ne réussisse pas à la figer en tant que forme plastique visuelle à l'image, nous retrouvons tout de même la figure proposée par Baroncelli, de la danseuse tournant sur elle-même et faisant une circonférence de sa jupe à volants<sup>974</sup>. L'idée étant présente, elle n'a pas trouvé sa mise en image formelle.



Fig. 238 : *Danses espagnoles* (Germaine Dulac, 1930) : La danseuse devenant toupie tournante et faisant un disque giratoire avec sa jupe dans la *Sevillana*.

Malgré le fait qu'elle ne retrouve pas la figure visuelle du cercle dans ses danses filmées, l'association visuelle entre le disque giratoire en mouvement et la danseuse espagnole est pourtant présente au sein du poème visuel *Espagnolade d'exportation* conservé dans les archives Dulac de la Cinémathèque française<sup>975</sup> que nous avons présenté dans le deuxième chapitre. Rythmé musicalement, cette sorte de scénario/poème visuel réalise exactement la même opération de démarrer la composition visuelle par le disque mécanique qui doit imprimer la musique à la pièce

<sup>974</sup> L'hypothèse du manque de possibilités techniques pour retrouver visuellement cette figure avec le plan zénithal prend force en voyant la présence du cercle tournant dans la production de Germaine Dulac. Les cercles, les mouvements circulaires, les éléments mécaniques tournant sans arrêt et une danseuse classique qui tourne sur elle-même sont au cœur de son deuxième court-métrage abstrait, *Thèmes et variations* de 1928.

<sup>975</sup> DULAC102-B10 : *Espagnolade d'exportation*, appartenant au Fonds Dulac disponible dans les Archives de la Cinémathèque française.

visuelle. Pourtant, cette fois-ci, ce début est pensé différemment. Non seulement elle associe le disque qui tourne sur le phono au corps de la danseuse (qui d'ailleurs, est la figure centrale et récurrente tout au long de cette composition visuelle et fortement rythmée) sinon qu'elle recherche des liens visuels avec d'autres « cercles » que nous pouvons trouver dans l'*espagnolade* :

Le disque noir tourne sur le phono  
Une danseuse (costume classique de la danseuse espagnole)  
apparaît et danse sur le disque

Peu  
a  
peu

le disque devient un sombrero  
et l'image recule de façon à entrer dans  
Un décor de cabaret espagnol le plus opérette possible.<sup>976</sup>

Les premières lignes du poème connectent le disque tournant en mouvement avec la danseuse, et ensuite ce disque devient un *sombrero*, encore un motif circulaire espagnol.

Ces associations nous permettent de montrer comment l'imaginaire espagnol peut stimuler la mise en place de figures, non seulement devenues modernes, mais qui peuvent connecter l'écriture visuelle des sujets espagnols avec l'imaginaire moderne ébranlant les avant-gardes de la période.

Cette dernière association nous permet d'aboutir à ces connexions formelles qui, du point de vue du mouvement et du rythme, permettent de connecter l'imaginaire espagnol avec certaines formes appartenant à la modernité. Au-delà de cet exemple concret de Baroncelli avec le cercle, le cinéaste met en évidence la stimulation offerte par les danses espagnoles, leur énergie, leurs rythmes et leurs gestes afin d'inspirer une expression cinématographique novatrice.

En définitive, la volonté de saisir la représentation filmique de l'âme rythmique espagnole confronte les cinéastes à des défis de montage qui deviennent des exercices formels et novateurs pour la mise en image d'une nouvelle expression cinématographique purement visuelle. Ils trouvent ainsi en Espagne une matière rythmique stimulante qui permet d'élargir leurs recherches visant à la mise en œuvre d'une esthétique cinématographique spécifique et permettant d'obtenir, enfin, le statut artistique qu'elle mérite.

---

<sup>976</sup> Document conservée aux archives de la Cinémathèque française : DULAC102-B10 : Espagnolade d'exportation. Consulter la reproduction du document en Annexe 16.



## CONCLUSION

L'« enchantante Espagne »<sup>977</sup> que Marcel L'Herbier évoquait dans la citation qui ouvre cette thèse, appelée à trouver « sa place dans les images de films » avec « son infinie beauté aux regards du monde »<sup>978</sup>, s'avère très présente au sein de la production française des années vingt.

En effet, les cinéastes les plus importants de la décennie, tout en explorant de nouvelles voies esthétiques pour assurer la légitimation artistique de l'art cinématographique, s'intéressent à l'Espagne et la mêlent à leurs recherches. Notre hypothèse de départ est que l'Espagne a été un stimulus créatif important pour les nouveaux enjeux esthétiques du cinéma français après la Première Guerre mondiale. Tout en restant un territoire exotique et fantasmé de longue date par l'imaginaire collectif, l'Espagne cristallise certaines thématiques propres à la modernité cinématographique de la période. De même, le pays et son imaginaire stimulent des démarches formelles et des traitements plastiques de l'image à travers lesquels le cinéma français renouvelle son langage visuel. Nous pouvons donc affirmer que l'Espagne et tout ce qu'elle évoque deviennent une sorte de matière dramatique, plastique et rythmique permettant de catalyser la recherche d'une nouvelle esthétique cinématographique au cours des années vingt.

Avant d'analyser l'imaginaire espagnol en tant qu'univers stimulant des thématiques et des formes plastiques intéressantes pour l'esthétique cinématographique moderne, nous avons analysé les raisons de cet intérêt porté à l'Espagne dans la période concernée. Une mise en contexte du phénomène du point de vue culturel et cinématographique s'imposait en effet.

La fascination pour l'Espagne manifeste dans certains films français des années vingt n'est pas un phénomène exclusif au cinéma ni à la période étudiée. Il n'est pas non plus un phénomène isolé. Terre fantasmée par les arts français depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire espagnol se propage en France à travers différentes disciplines artistiques et irradie la naissance du XX<sup>e</sup> par le biais de

---

<sup>977</sup> Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p.56.

<sup>978</sup> *Ibid.*

la peinture, de la littérature ou la scène théâtrale. Le cinématographe, né en 1895, trouve dans l'imaginaire espagnol des sujets attrayants qu'il développe fréquemment.

Bien que l'Espagne soit présente depuis les origines des images animées, nous avons constaté un changement d'approche, qui peut s'expliquer par l'évolution du langage cinématographique lui-même. Le parcours à travers la fascination cinématographique exercée par l'Espagne pendant toute la période muette nous a permis de mettre en évidence une évolution manifeste ayant eu lieu pendant les années vingt. Avant la Première Guerre mondiale, la représentation de l'Espagne s'inscrivait dans la logique des cartes postales filmées : des vues sans évolution dramatique et focalisées sur les aspects pittoresques ancrés dans l'imaginaire collectif. Plus tard, l'arrivée d'un traitement cinématographique dramatisé et narrativement plus évolué ne se déprend pas des stéréotypes, bien au contraire : elle fait de l'*espagnolade* son thème de prédilection. Il faudra attendre le voyage sur place de Louis Feuillade, en 1914, pour découvrir une nouvelle approche dramatique et esthétique de l'Espagne. Un changement confirmé après la guerre, où l'Espagne s'avère un chronotope exotique et dramatique attrayant pour la cinématographie française et stimulant pour les nouveaux enjeux esthétiques de la période.

Les cinéastes de la génération émergeant après-guerre, engagés dans la reconstruction de la cinématographie nationale, tout en impulsant un renouvellement esthétique à travers leurs œuvres comme à travers leurs écrits, trouvent dans le chronotope de l'Espagne un terrain fécond pour leurs recherches. Ce pays devient alors une source d'inspiration et de modernisation pour les réalisateurs de films en France.

L'analyse culturelle de la période, à partir d'une documentation riche et variée, nous a permis de voir combien le contexte était favorable à une fascination pour l'Espagne pendant les années vingt. L'imaginaire espagnol irradie le panorama culturel de la période. Une « mode de l'Espagne » s'installe à Paris du point de vue social et culturel, tout en devenant prétexte aux couleurs et aux rythmes pittoresques. Les danses et les chansons espagnoles déferlent sur le Paris d'après-guerre. Cet effet de mode et cette présence dans l'actualité lient ainsi l'Espagne à la modernité du moment. La connexion définitive de l'imaginaire espagnol avec le contexte culturel et la modernité est accomplie par les peintres modernes tels que Sonia Delaunay, Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque ou Francis Picabia, qui placent cet imaginaire au cœur de leurs recherches artistiques d'avant-garde fondées, notamment, sur l'innovation formelle. Il en va de même pour les Ballets Russes. Ce sont là des expériences modernes sur l'imaginaire espagnol que nous ne saurions ignorer, dès lors que nous cherchons à comprendre la fascination des cinéastes des années vingt pour l'Espagne dans le but de développer leurs démarches créatives.

Au-delà de l'attraction que le cinéma a manifesté pour le pays ibérique depuis sa naissance, le contexte cinématographique de la période est traversé par des tendances qui favorisent une attraction pour les sujets espagnols. D'un côté, la fraternité à travers une communauté cinématographique latine, qui soude l'Europe pour faire face au géant Américain. La volonté de communier dans une identité latine cinématographique favorise l'intérêt pour les sujets ibériques. L'imaginaire espagnol, traversé par une double essence latine et sarrasine, accordée depuis les premiers regards romantiques et poétisée entre autres par Maurice Barrès, s'accorde avec ce sentiment latin qui la fait fraterniser avec la France, tout en restant exotique et pittoresque. En même temps, cette essence sarrasine qui la rend exotique aux yeux français, s'accorde également avec une voie cinématographique à tendance exotique et orientalisante en vogue durant la période étudiée. L'Espagne bénéficie de cette double position qui favorise son succès populaire et en fait un sujet attrayant pour la cinématographie française.

Toutefois, la fascination cinématographique pour l'Espagne s'explique surtout par la génération qui en est saisie, c'est-à-dire, par les cinéastes eux-mêmes. Dans un premier temps, nous avons approché le phénomène du point de vue générationnel, car il s'agit d'un phénomène élargi et partagé par un groupe de cinéastes. La mise en évidence d'un système amical et des croisements entre les personnalités qui l'intègrent favorise l'hypothèse d'une circulation de la fascination pour l'Espagne et pour ses possibilités esthétiques. De surcroît, cette génération baigne dans la culture parisienne du moment et est connectée à d'autres réseaux artistiques, ce qui a aussi pu faire circuler des influences et des inspirations. Ces liens nous ont permis de montrer les croisements possibles, mais aussi d'enraciner cette génération au contexte bouillonnant des années dix et vingt où, comme nous l'avons exposé en introduction, l'idée de modernité traverse et rythme les pratiques culturelles. Les cinéastes étudiés se réclament de cette modernité de l'époque, d'autant plus qu'ils considèrent le cinéma comme un paradigme artistique emblématique de celle-ci. De cette façon, l'esthétique qu'ils souhaitent renouveler se nourrit de cette modernité propre à l'époque et à l'appareil cinématographique en tant que tel. A cela s'ajoute leur volonté de rupture, de changement pour légitimer l'art cinématographique. Dès lors, leur geste s'avère novateur et leur regard est souvent traversé de préoccupations artistiques liées à l'idée qu'ils se font de la modernité. Notre corpus comprend, entre autres, la cinéaste Musidora, qui est probablement celle se revendiquant le moins de cette modernité artistique dans ses propositions filmiques. Alors qu'elle fait figure de femme moderne par son attitude vitale, et qu'elle apparaît comme un personnage essentiel au sein de l'univers culturel des années dix. Du fait de ses contacts, notamment, avec Colette ou Marcel L'Herbier, une vision esthétique moderne traverse ses œuvres filmiques par le biais du montage,

du rythme des images, du tournage en plein air ou du traitement des personnages et de la lumière, qui proposent également une authenticité très poussée.

Malgré la fascination partagée par cette génération d'après-guerre, une approche individualisée des cinéastes nous a permis de nuancer l'attirance personnelle de chacun pour l'Espagne, qui explique, dans bien des cas, le traitement thématique et esthétique réalisé. Ainsi, la passion de L'Herbier pour l'Espagne, la connaissance de sa culture et son adoration pour l'œuvre de Maurice Barrès modulent manifestement une approche riche et très libre de l'Espagne. Nous ressentons à travers ses films la stimulation passionnelle que le pays exerce sur lui, tout comme sur Delluc et, surtout, sur Musidora, qui réalise des chants d'amour à l'Espagne. Chez ces cinéastes, l'inspiration espagnole est une expérience essentielle et émotionnelle qui transparaît dans leurs œuvres. À l'inverse, les approches de Jacques Feyder ou de Jacques de Baroncelli, bien qu'intéressantes par leurs propositions visuelles et plastiques, relèvent d'un attachement moins personnel à l'Espagne, traduit par un travail de l'image plastiquement virtuose mais moins viscéral. Les détails de production de certains projets nous ont également permis d'aborder les analyses de films de façon plus détaillée.

Ce premier abord culturel et cinématographique de la fascination pour l'Espagne pose les bases pour l'analyse du chronotope identifié dans l'approche cinématographique d'après-guerre, tout en le reliant aux préoccupations artistiques en vogue dans les années vingt.

La deuxième partie de la thèse montre comment le chronotope cinématographique espagnol qui se dessine dans les années vingt permet l'émergence de thématiques qui invitent des préoccupations artistiques modernes. Nous avons identifié trois grandes thématiques : l'archaïsme, la sensualité de la fête et le mélodrame, qui à leur tour nous ont permis d'en évoquer d'autres comme l'excès, la foule ou la figure de la femme. Pour les cinéastes des années vingt, l'Espagne est, avant tout, une terre archaïque et rurale. Ancrée dans un temps lointain, le poids du passé est très prégnant en Espagne : les paysages en ruines, les monuments historiques et le peuple en font une vieille nation. La fiction française des années vingt cherche à accentuer l'archaïsme projeté en Espagne pour en faire jaillir une vision primitive. L'archaïsme permet de retrouver un stade humain et social révolu dans le Nord de l'Europe, susceptible d'intensifier les drames cinématographiques. Les cinéastes dépeignent l'Espagne comme un pays de brutes manifestant des pulsions sauvages, notamment envers les femmes. Cette brutalité sauvage irradie toutes ses manifestations culturelles comme les danses et la *corrida*. En ce sens, l'archaïsme espagnol contraste avec la modernité industrielle associée à la machine ; une tension qui est elle-même moderne. Mais elle devient surtout moderne par le lien qu'elle permet avec le primitivisme qui a nourri une partie importante de la

modernité artistique au cours des années dix et encore pendant les années vingt. L'archaïsme primitif de l'Espagne rend possible l'évocation d'une autre idée dominante qui traverse tous les films consultés : l'idée de l'Espagne extrême. Les cinéastes façonnent cette idée à travers la figure de la foule, que l'on retrouve aussi dans la plupart des films consultés. De plus, l'idée de l'extrême permet le jaillissement de l'excès : l'une des idées les plus stimulantes pour les cinéastes modernes qui trouvent dans les scènes de fête (souvent sous l'influence de l'alcool, désinhibitrice des pulsions animales) son expression cinématographique la plus intéressante.

L'autre grande thématique proche de l'idée de l'excès est celle de la fête que nous avons abordée, dans un deuxième temps, du point de vue de la sensualité. La femme espagnole et sa séduction étant une constante de l'imaginaire espagnol, elle prend une importance majeure dans les films consultés ; notamment par son renouvellement à travers la figure de la femme moderne émergeant dans l'après-guerre et se confirmant dans les années vingt. Soledad (*La Fête espagnole*, Delluc/Dulac, 1919) ou Conchita (*La Femme et pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929) s'érigent comme des exemples de la femme espagnole moderne : des femmes qui utilisent leur pouvoir de séduction pour dominer ceux qui les entourent, devenant ainsi maîtresses de leurs propres envies. Bien qu'Espagnoles et situées dans cet entourage archaïsé et pittoresque, les femmes des films du corpus sont renouvelées au prisme de l'époque dans laquelle s'inscrivent les films.

Enfin, l'Espagne s'avère un terrain fécond pour le mélodrame. La mort plane sur tout l'imaginaire espagnol depuis *Carmen* de Mérimée, et sur les films à sujet espagnol des années vingt. Nous avons vu que le mélodrame en lui-même n'est pas directement lié à des principes modernes, comme peuvent l'être l'archaïsme, la fête et la sensualité féminine. Pourtant, le mélodrame est le genre le plus sollicité par les cinéastes des années vingt. Il permet de mettre en scène les grands drames psychologiques appelés par cette période, les drames qui connectent avec la foule, les récits qui font exploser les sentiments en les poussant à leur paroxysme, comme le souhaitent les cinéastes modernes. Ces objectifs dramatiques trouvent en Espagne un espace naturel et attrayant.

À travers l'analyse croisée de différents films qui sont tous traversés par ces thématiques, nous avons mis en évidence l'idée de l'Espagne conçue comme un *lieu cinématographique*, de plus en plus défini dans la cinématographie française. Un endroit toujours rattaché à des valeurs très concrètes qui attirent les cinéastes vers l'Espagne. Peu soucieux de l'image du pays qu'ils projettent à l'écran, ils cherchent à développer les aspects qui servent leurs intérêts dramatiques. Par ce geste, ils perpétuent un lieu cinématographique archaïque où règnent les passions et les sentiments exacerbés. Un lieu qui, dans les années vingt, devient de plus en plus extrême, hébergeant des impulsions primitives et excessives. C'est cette tendance à l'extrême qui connecte l'Espagne à

certaines tendances modernes de la période mais, également, c'est celle qui la sépare de ses voisins du nord européen encore dans les années vingt : elle continue d'être un « Autre » exotique en raison de cet excès.

La troisième partie de la thèse continue d'explorer les liens entre l'imaginaire espagnol et les préoccupations artistiques modernes, cette fois-ci, du point de vue esthétique et formel. Au-delà des possibilités dramatiques et des thématiques récurrentes traversant les films placés en Espagne, nous avons identifié également une approche visuelle spécifique ; un traitement de l'image et du montage en phase avec quelques-unes des recherches esthétiques de la période, comme la photogénie ou le montage rythmique des images. C'est par cette approche plastique et rythmique de l'Espagne et de son imaginaire que les liens avec la recherche d'une esthétique cinématographique moderne sont le plus évidents.

Nous avons identifié d'abord les possibilités plastiques de l'Espagne. Le poids du passé fantasmé, mais aussi évident sur place, ainsi que le folklore pittoresque, marquent la couleur locale du pays et deviennent incontournables pour les films à sujet espagnol. L'évocation visuelle des motifs et des passages obligés associés à l'Espagne s'impose afin d'illustrer l'ambiance espagnole. Ils servent également à imprimer l'exotisme espagnol et son pittoresque caractéristique. Or, à côté de ce pittoresque traditionnel, d'autres aspects plastiques se relèvent plus novateurs et modernes. D'un côté, nous identifions l'esthétique plastique qui accompagne d'idée de l'archaïsme projetée sur l'Espagne. Les paysages espagnols sont jonchés de ruines, ce qui imprègne l'énonciation de la notion d'archaïsme qui irradie l'imaginaire espagnol. Nous avons identifié également une tendance à mettre en avant les monuments à l'image, par un type de cadrage qui évoque le passé historique et le passé maure, connotant les ruines de ce puissant héritage historique. Cette esthétique travaillée en Espagne devient très prégnante lorsque les équipes de tournage se rendent sur place. C'est à ce moment-là que les cinéastes rencontrent ce que nous considérons comme la « matière plastique » de l'Espagne, une ressource riche pour le renouveau cinématographique. Les éléments les plus décisifs du point de vue plastique en sont le paysage et la lumière espagnols.

Le paysage est l'Espagne elle-même. Dans les années vingt, les cinéastes découvrent la puissance plastique du paysage grâce à la pratique, devenue habituelle, du tournage en plein air et *in situ*. Le paysage était resté à l'arrière-plan dans les représentations de l'Espagne à Paris. Or, une fois sur place, il éblouit le regard des cinéastes et trouve une place décisive dans l'image cinématographique de l'Espagne. Le paysage espagnol est mis en valeur par le cinéma, tout spécialement pendant les années vingt. La démarche des premiers opérateurs est déterminée par les stéréotypes de l'imaginaire collectif. Ils vont chercher la *corrida*, les danses ou les processions de

la Semaine Sainte. Quelques paysages jaillissent au passage dans les vues de Montserrat ou de l'Alhambra. De même, nous retrouvons des paysages urbains, mais jamais les déserts inhabités des zones rurales de l'Espagne la plus intérieure. Leurs cartes postales filmées sont encore modulées par le stéréotype folklorique et pittoresque, qui ne s'intéresse pas au fond de l'image. Une approche qui change avec le regard porté par les cinéastes des années vingt qui accordent à l'imaginaire espagnol une place renouvelée au cœur de la nouvelle esthétique cinématographique.

L'importance décisive du paysage dans les fictions des années vingt rend évidente la nécessité du voyage sur place, comme le montre la frustration accompagnant la mise en scène de *La Fête espagnole* (Dulac, 1919) et la réussite des tournages qui se déplacent en sol espagnol. Une fois sur place, notamment dans le Sud espagnol, les cinéastes découvrent une Espagne vaste et aride : des déserts qui montrent un horizon plat et lointain. Au-delà de la contribution esthétique à la couleur locale espagnole, ce paysage peut également accompagner la narration du drame. Il devient le contre-champ narratif de certaines séquences, comme nous l'avons vu dans *Carmen*, *La Bodega* ou *La Femme et le pantin*. Il s'intègre ainsi au drame. Or, ce paysage peut également engendrer des mises en scène stimulantes pour la période, comme par exemple de grandes chevauchées en plein air. Ces scènes permettent aux cinéastes de mettre en scène le mouvement avec des actions accélérées et ainsi d'exploiter l'essence esthétique du cinéma. De plus, les grandes chevauchées leur permettent d'évoquer l'imaginaire américain du western ; un modèle lié à la modernité par sa spécificité cinématographique et détachée de tous les autres arts.

Le voyage sur place permet aux cinéastes de trouver un deuxième élément plastique décisif : la lumière espagnole. La sévérité de la lumière intense en Espagne (notamment dans le Sud du pays) sert puissamment les drames et peint sur l'image un caractère ibérique tout en créant une esthétique purement espagnole. La lumière puissante écrase les figures et baigne les cadres tout en injectant une énergie aux images qui les rapproche de la plus-value esthétique poursuivie par l'idée de photogénie<sup>979</sup>, le concept esthétique en vogue dans cette période. L'intensité de la lumière avive les ombres. Le travail de ces éléments permet la mise en image de l'âme de l'Espagne qui accompagne les drames espagnols de la période. C'est notamment *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) qui développe ce travail esthétique, mais la lumière est l'élément qui irradie et unifie le traitement esthétique de tous les cinéastes tournant sur place.

L'intérêt porté au travail esthétique de l'image des films espagnols nous a confrontés également à une recherche d'authenticité évidente que nous connectons aux ambitions esthétiques cinématographiques du moment. Dans la lignée d'une approche esthétique naturaliste,

---

<sup>979</sup> Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985 (première édition de 1925), p. 23.

l'authenticité filtre le regard sur l'Espagne en faisant en sorte d'accuser une approche moins pittoresque, dans le sens superficiel du terme, et mieux enracinée dans la réalité où s'inscrit la diégèse.

Outre la puissance plastique de l'Espagne, l'imaginaire espagnol devient un stimulant rythmique pour les compositions cinématographiques. C'est dans la *corrida*, la musique, et surtout dans les danses espagnoles que nous retrouvons de la façon la plus flagrante l'idée de la stimulation rythmique de l'imaginaire espagnol, en phase avec les recherches cinématographiques modernes. Nous avons constaté qu'à la différence de l'approche plastique, le travail rythmique est directement inspiré par le stéréotype dominant et rattaché à ses motifs les plus pittoresques. En ce sens, il s'agit d'une stimulation moins liée au sol espagnol, mais également catalysée par l'énergie attribuée au caractère et à l'essence espagnols.

Dans un premier temps, nous avons vu la place de la *corrida*, à laquelle Delluc songeait comme à un rêve photogénique, en raison de son mouvement et de son drame. Or, l'analyse des films révèle un traitement filmique peu conforme à ce rêve. La *corrida* suppose un défi de mise en scène que les cinéastes tâchent de « contrôler » à travers différents partis pris. Nous avons vu la manipulation de la mise en scène de la part de Musidora et de son opérateur dans *Sol y sombra*, ainsi que le déploiement technique visant à cerner le mouvement de la *corrida* de la part de Feyder et de ses opérateurs. Toutefois, les mises en scène restent en dessous des possibilités que cet événement pourrait offrir du point de vue de l'archaïsme où baigne le chronotope espagnol. La *corrida* reste un événement pittoresque. Benito Perojo, à la fin de la décennie, est le seul cinéaste qui semble comprendre les possibilités de l'énergie du mouvement du taureau en tant que catalyseur d'une écriture filmique nouvelle, comme en témoigne la scène de l'attaque du taureau sur la jeune fille dans *La Bodega* (1930).

C'est sans doute dans le travail à l'image de la musique et des danses espagnoles que nous trouvons les propositions esthétiques les plus stimulantes quant au rythme. Les rythmes espagnols modulent leur expression filmique, ils rythment les images et déterminent le montage. La recherche d'une esthétique rythmique des images, développée autour de la musique et des danses espagnoles, s'intègre dans un courant de composition musicale d'images afin de trouver une expression purement visuelle. Nous avons exposé comment les passages étudiés s'insèrent au cœur de recherches qui se présentent comme les plus modernes de la période par leur rapport au rythme, notion fondatrice de la modernité du moment. Les exemples analysés chez Marcel L'Herbier (*El Dorado*, 1921), Jacques Catelain (*La Galerie des monstres*, 1924), Alexander Ryder (*Le Criminel*, 1926), Baroncelli (*La Femme et le pantin*, 1929) et Germaine Dulac (*Les Danses espagnoles*, 1930) permettent



de confirmer le rythme espagnol comme élément façonnant l'énonciation filmique. Un rythme qui devient lui-même excessif et extrême, comme tout l'imaginaire espagnol pendant les années vingt.

Le dernier chapitre montre comment l'imaginaire espagnol devient une énergie ibérique décomposant le montage et multipliant les images pour fomentier un nouveau langage visuel et une esthétique cinématographique renouvelée. Les exemples des danses de Baroncelli confirment cette énergie créatrice de formes filmiques nouvelles, autant par le biais du montage qu'à travers les figures elles-mêmes. Une énergie vive que nous identifions également dans le travail de la lumière, elle-même énergie puissante, du point de vue plastique. L'Espagne offre ainsi cette énergie extrême stimulante en phase avec le caractère ibérique attribué au pays espagnol par le regard français. Un caractère ibérique lié à l'idée d'archaïsme, au primitivisme, au passé maure, aux rythmes du flamenco, à la *corrida*, à l'extrême, à la lumière sévère et à l'intensité des passions et du drame qui modulent les évocations cinématographiques de l'Espagne dans les années vingt.

Nous nous sommes efforcés de montrer, tout au long de la thèse, que cette approche de l'imaginaire espagnol et de l'Espagne visant à développer une esthétique cinématographique moderne n'était pas un phénomène exclusif à l'Espagne. On trouve en effet des projections (le primitivisme, l'érotisme et la sensualité) ou des traitements d'image dans d'autres pays, notamment dans la catégorie des films exotiques de la période. Cependant, nous pensons qu'il existe une spécificité de l'Espagne et de son imaginaire fantasmé depuis des siècles, qui rend son évocation à l'écran toute particulière. Ainsi, l'Espagne, tout en n'étant pas seule dans ce cas, devient un territoire attractif auquel les cinéastes français s'intéressent et qui leur permet de mener des recherches esthétiques. De même, tous les films ne sont pas pris dans le même élan créatif. Ce sont notamment les cinéastes impressionnistes qui réussissent un travail constant et globalisant de tout le film orienté par la recherche esthétique. D'autres films, comme ceux de Musidora, *Carmen*, *Le Criminel*, *La Femme et le pantin* ou *La Bodega*, offrent plutôt des espaces filmiques qui permettent de développer ponctuellement des éléments plastiques espagnols, comme la *corrida*, le paysage ou les danses.

L'imaginaire espagnol se confirme ainsi comme un stimulant créatif et une inspiration énergétique qui permet aux cinéastes français des années vingt de développer des recherches esthétiques modernes. Dans leur volonté de renouveler l'art cinématographique, ils trouvent dans l'imaginaire espagnol une source riche de thèmes et d'éléments plastiques et rythmiques qui permettent d'expérimenter avec la matière cinématographique. Un univers fécond capable de nourrir la recherche esthétique pour la mise en place d'une modernité cinématographique dans les années vingt.

La mise en film de l'Espagne et de son imaginaire menée par la « Génération de 1919 » nous permet d'identifier une sorte d' « âme » singulière. C'est grâce à cette âme espagnole, à cette énergie ibérique, qui peut envelopper la totalité du film ou apparaître seulement dans certaines scènes ou séquences, que nous identifions le geste artistique dépassant les approches cinématographiques de l'Espagne ayant cours avant la guerre. À notre avis, il s'en dégage un geste similaire à celui réalisé par Maurice Barrès en relation à la littérature romantique précédente. L'écrivain a dépassé les approches romantiques faisant appel à l'âme sensible. Il demandait à l'Espagne des émotions, des secousses, « des façons de sentir qui le transforment et lui permettent de substituer aux descriptions celles des états d'âme que suscitent paysages ou choses vues »<sup>980</sup>.

Le geste artistique mené par les cinéastes des années vingt trouve un écho et un prolongement dans cette évolution proposée par Barrès dans le domaine littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est grâce à cette évolution qu'ils réussissent à dépasser les approches de la carte postale et de l'*espagnolade* stéréotypée d'avant-guerre. Bien évidemment, cette poétisation<sup>981</sup> du regard sur l'Espagne est plus manifeste et accompli chez les cinéastes se revendiquant de l'impressionnisme, notamment Louis Delluc et Marcel L'Herbier. Dans le but de créer des atmosphères cinématographiques qui engagent à la fois le drame et l'énonciation filmique, ces cinéastes trouvent en Espagne un terrain fécond qui peut accompagner des drames puissants. En l'absence d'un travail accompli de Louis Delluc sur l'Espagne (bien que nous retrouvions la recherche de cette âme espagnole, festive et dramatique dans ses scénarios), l'exemple le plus abouti nous semble être *El Dorado*. Marcel L'Herbier réussit à exprimer l'âme espagnole contrastée par la plastique de l'image, tout en chargeant le drame d'une atmosphère spécifique rattachée à sa vision du pays : brutale, agreste et misérable à l'intérieur de la salle de danses et expansive, lumineuse et merveilleuse (quoique dramatique) dans les extérieurs de l'Alhambra et la ville de Grenade.

Nous identifions également cette recherche poétique et esthétique de l'Espagne chez des cinéastes plus en marge du mouvement impressionniste, mais qui partagent ses envies de renouvellement du langage cinématographique. Les recherches esthétiques menées par ces cinéastes, à travers la dimension visuelle ou rythmique, comme nous l'avons vu, s'inspirent de l'énergie contenue dans les éléments plastiques de l'imaginaire espagnol. Or, en laissant ces éléments moduler le récit filmique, ils font apparaître une sorte d'âme espagnole qui travaille et

---

<sup>980</sup> Michel LEYMARIE, préface de l'édition de *Dans du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Bartillat, 2018, p. 9.

<sup>981</sup> Dans l'idée de poétiser la vision cinématographique de l'Espagne et de dépasser l'approche descriptive d'avant-guerre, nous entendons retentir les mots de Léon Moussinac qui relevait que « le cinéma peut exposer et commenter des actes et des gestes, donc être *descriptif*, forme vulgaire ; il peut aussi exposer et commenter des états d'âmes, forme suprême, c'est-à-dire être *poétique* » (Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983, p. 15). L'écrivain prônait cette approche poétique du cinéma pour moduler le nouveau cinéma d'après-guerre.

poétise son expression visuelle. Musidora le fera à travers la lumière, tout comme Jacques Feyder qui y ajoutera un souci poussé d'authenticité. Mais l'exemple le plus intéressant nous semble être celui de Jacques de Baroncelli qui fait pénétrer l'âme rythmique dans l'énonciation filmique pour guider le montage des danses et les moduler visuellement à l'écran.

Une dernière idée que notre recherche met en évidence est la permanence de l'imaginaire espagnol figé dans la société française depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Malgré le fait d'y avoir identifié une source pour le renouvellement de l'esthétique cinématographique des années vingt, l'image de l'Espagne offerte par les cinéastes français reste modulée par l'imaginaire espagnol hérité du XIX<sup>e</sup> siècle et irradiant la culture française du début du siècle. D'autant plus que les cinéastes se montrent fascinés par cet imaginaire qui est finalement leur excuse pour approcher l'Espagne. Si nous regardons les articles de presse de Juan Arroy et de Jean Frick cités tout au long de cette thèse, ils sont également conçus selon cet imaginaire dans sa version la plus populaire et stéréotypée.

Les figures de la danseuse, les danses, le *torero* et la *corrida* persistent, ainsi que les thèmes projetés sur le pays espagnol, comme la fête, l'idée d'une terre arriérée et presque sauvage ou le drame et la mort. Un constat que nous avons voulu mettre en évidence en structurant la deuxième partie de la thèse à travers la description barrésienne, qui rattache la vision projetée dans les années vingt à l'imaginaire façonné par Barrès à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Or, bien que le stéréotype persiste dans les années vingt, il est renouvelé à la fois par son traitement cinématographique et par les enjeux de création d'une esthétique et d'un langage cinématographique nouveaux. Du point de vue formel, le renouvellement est manifeste. Le tournage sur place permet l'irruption du paysage et de la lumière espagnole. Filtrée par l'esthétisme de certains cinéastes comme L'Herbier ou Feyder, l'Espagne se retrouve dans son « infinie beauté »<sup>982</sup> comme une « pure matière photogénique »<sup>983</sup> et propose des images du pays authentiques et rarement vues sur les écrans français. C'est comme si elle était dessinée sous un jour nouveau faisant éclore, enfin, sa puissance photogénique. Nous tenons à signaler également que malgré la recherche du pittoresque, certains films comme *Le Criminel* sont enracinés dans les années vingt. Ainsi les costumes, en introduisant une esthétique régionale, sont tout de même actualisés par de nouveaux styles plus modernes. Par exemple, certaines filles portent des chapeaux, ou des robes moins sévillanes et différents costumes, tout en restant Espagnoles. Deux cas s'avèrent particuliers de ce point de vue. *La Fête espagnole* montre une image de l'Espagne, à travers

---

<sup>982</sup> Marcel L'HERBIER, *op. cit.*, p.56.

<sup>983</sup> Louis DELLUC, « La foule devant l'écran », *Photogénie*, 1920, repris dans *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p. 70.

ses gens et leurs costumes, très moderne et très peu andalouse. Nous attribuons ce fait au tournage se déroulant à Nice et donc, au manque de possibilités de se fournir des habits espagnols. Or, du moins pour la protagoniste, Soledad, cela aurait été possible. Pourtant, Germaine Dulac insiste sur des habits très peu espagnols, ce qui modernise l'imaginaire véhiculé. De même, *El Dorado*, par l'exercice symboliste déployé par Marcel L'Herbier, propose une image des personnages espagnols renouvelée par un style moderne et qui échappe au stéréotype populaire.

Pourtant, c'est sans doute dans la mise en scène des danses que nous rencontrons le renouvellement formel le plus stimulant de l'imaginaire espagnol. Certes, les danses constituent l'un des motifs les plus anciens rattachés à l'Espagne, pourtant le regard cinématographique est absolument nouveau. Baroncelli réinvente les danses à travers le médium cinématographique en mobilisant l'une de ses spécificités visuelles les plus attrayantes et spécifiques : le travail du rythme des images. Si le film, lui-même, propose une vision moderne de la femme et de son attitude envers les hommes, la réécriture visuelle de ses danses confirme, visuellement, cette révision moderne de l'imaginaire espagnol ayant lieu à la fin de la décennie.

L'étude de la fascination pour l'Espagne éprouvée par les cinéastes français des années vingt, et de l'usage qu'ils en firent pour développer leurs recherches esthétiques modernes, ouvre plusieurs voies de recherche qui permettraient de compléter cette approche du corpus et de la période choisis.

Dans un premier temps, il serait intéressant de comparer ce phénomène ayant lieu en France à d'autres cinématographies. Nous avons signalé un engouement parallèle pour l'univers hispanique au sein de la cinématographie américaine. Une étude comparative avec d'autres cinématographies approchant l'Espagne permettrait de mettre en lumière la spécificité française et l'originalité des exemples signalés.

De même, bien que dans un premier temps une comparaison avec la cinématographie espagnole ait été envisagée, elle s'avérait trop étendue pour l'inclure dans le cadre de cette thèse. Or, nous disposons de réactions espagnoles aux représentations françaises de l'Espagne menées dans les années vingt qui, souvent enflammées, s'élèvent contre cette image à leur avis modulée par le mythe romantique et indifférente à la réalité espagnole. Nous rencontrons même des réactions directes aux articles de Canudo ou à certains films qui créent des polémiques dans les journaux de l'époque. La réaction espagnole mériterait d'être visible afin de sortir de cette altérité exotique dans laquelle le regard français enferme l'Espagne. La comparaison signalée plus haut serait

également riche entre la production espagnole de la période et la production étrangère. Ceci permettrait de souligner la part du regard étranger et la part de l'image que l'Espagne elle-même cherche à projeter à l'extérieur. Une image qui, malgré les réactions enflammées concernant les regards extérieurs, ne diffère pas tellement des projections étrangères quant à certains passages et motifs récurrents du mythe romantique.

Un troisième axe d'approche qui s'avère également stimulant pour des recherches à venir, et que nous n'avons pas pu traiter dans le cadre de cette thèse, est l'évolution esthétique que suppose, deux ans après *La Bodega*, l'irruption du parlant. *La Maison de danses* (Maurice Tourneur, 1932) et *El Picador* (Jaquelux, 1932) annoncent l'introduction de la chanson espagnole dans la représentation et changent l'approche esthétique développée dans les années vingt.

Nous nous sommes consacrés, tout au long de cette thèse, à l'analyse de la fascination pour l'Espagne en nous concentrant sur la projection que les cinéastes français des années vingt réalisent sur le pays espagnol. Nous avons ainsi traité très superficiellement l'émergence d'une réalité espagnole qui, bien qu'elle n'intéresse pas le cinéma de la période, existe et que les cinéastes retrouvent dès qu'ils déplacent les équipes de tournage sur place. Cette rencontre crée, parfois, des moments de tension intéressants avec la fiction. Nous l'avons vu lors des passages en ville d'*El Dorado*, ou dans la fête populaire de *Sol y sombra*, où l'Espagne du présent, la réalité du pays, se coule dans la fiction et bouleverse le dispositif fictionnel. Or, la réalité espagnole n'intéresse pas la fiction française qui se concentre exclusivement sur la projection fantasmée.

La réalité espagnole n'intéresse pas vraiment les cinéastes français qui la filment. Aussi le fantasme d'une Espagne archaïque et primitive, sujette à la brutalité, perdure-t-il tout au long des années vingt. Toujours proche du mythe, cette Espagne barbare reste présente dans les récits du cinéma français. La sensation d'une Espagne extrême qui monte en intensité avec l'avancée de la décennie fait pendant, comme nous l'avons vu, aux essais anthropologiques publiés par Maurice Legendre et Élie Faure ou, dans la littérature, aux ouvrages de Georges Bataille. Dans le cinéma français, c'est Benito Perojo, le seul réalisateur espagnol de la génération étudiée, qui fait éclater cet excès dans la narration dans *La Bodega* (en 1930), avec une scène excessive de fête barbarisée par l'alcool.

C'est un autre réalisateur espagnol qui affirme ce regard viscéral sur son pays et qui bouleverse sa représentation cinématographique pendant les années trente : Luis Buñuel, dont le film *Las Hurdes, terre sans pain* (1932), s'inspire de l'essai *Las Jurdes* publié en 1927 par Maurice Legendre. Cet essai, et le film de Buñuel, s'intéressent à la zone isolée de las Hurdes en Espagne, où les habitants résident encore dans une situation moyenâgeuse et infrahumaine. Les images

confirment l'Espagne comme un territoire primitif à travers une vision documentaire dure et violente. Le fantasme de l'Espagne archaïque sollicité par la fiction française des années vingt, afin de nourrir le mythe fantasmé de l'Espagne, est confirmé, dépassé et rompu par ces images documentaires qui rendent « réelle » cette approche. Comme si, après ces images, le mythe pittoresque n'avait plus sa place en Espagne, la présence de l'Espagne fantasmée par les cinéastes d'après-guerre se dilue et devient presque inexistante dans la production française des années trente.

Une poursuite des recherches s'intéressant à l'évolution du regard cinématographique français sur l'Espagne dans les années trente serait pertinente. L'imaginaire espagnol fantasmé et stimulant des recherches esthétiques modernes, se transforme en regard réaliste et documentaire sur une Espagne crue et âpre. Nous observons ici le passage de la carte postale pittoresque à la poésie inspiratrice de formes modernes, progressivement rendue extrême jusqu'à devenir l'image de la barbarie humaine. Une image qui aboutit avec l'avènement de la Guerre Civile espagnole, après le coup d'état militaire du 18 juillet 1936. Un événement qui inonde les journaux français et les actualités filmées d'images du conflit armé et de ses effets sur la population : image qui change radicalement le regard cinématographique français porté sur l'Espagne. L'analyse de la place du mythe dans cette nouvelle approche devient également stimulante pour une continuation de nos recherches ainsi que les voies narratives et esthétiques, du point de vue cinématographique, qu'elle prendra par la suite.

Comparée à la rudesse des images qui absorbent la représentation de l'Espagne dans les années trente, l'approche de l'Espagne réalisée par la génération de cinéastes des années vingt apparaît comme un rêve photogénique. Un rêve cinématographique qui a généré des formes, des rythmes, de la lumière et des drames donnant naissance à quelques-unes des approches les plus marquantes et les plus modernes des années vingt et de l'histoire du cinéma français. L'Espagne a retrouvé, grâce à la « Génération de 1919 », une place primordiale sur le plan esthétique et poétique. Ainsi, la nouvelle génération du cinéma français née de la Première Guerre mondiale, qu'incarne parfaitement Marcel L'Herbier, a su représenter l'Espagne dans son infinie beauté « aux regards du monde »<sup>984</sup>.

---

<sup>984</sup> Marcel L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p.56.







# SOURCES

## I. Documents d'archives et sources manuscrites

### 1. Département des Arts du Spectacle de la BnF

#### Fonds Rondel

8-RK-213 : [Recueil factice d'articles de presse sur le Cinéma espagnol des années 1920-1940] [Texte imprimé]

8-RK-4346 : Documents concernant le film "la Fête espagnole", 1929

8-RK-378 (1-2): Recueil factice d'articles de presse sur Louis Delluc, 1921-1961

8-RK-1202 : [Document sur des films produits par Parisia-Film] [Texte imprimé]

8-RK-74 : Recueil factice de chroniques parues sous le titre "Pellicules" dans Bonsoir, 1923-1924 (Louis Delluc)

8-RK-73 : Recueil factice de chroniques parues sous le titre "Cinéma et Cie" et "Pellicules", 1922-1923 (Louis Delluc)

8-RK-73 (BIS): Recueil factice d'articles de presse parus de juin 1918 à janvier 1922 , Delluc, Louis (1890-1924)

8-RK-86 : Recueil factice d'articles sur le Cinéma, 1924-1938 (Germaine Dulac)

8-RK-391 : Recueil factice d'articles de presse sur Germaine Dulac : biographie, critique, 1921-1963 (Germaine Dulac)

8-RK-6859 : Document concernant le film "la Nuit de la Saint-Jean", d'après un roman de R. Francheville et Pierre Chanlaine, 1922

8-RK-16198 (20) : La nuit de la Saint-Jean. Le film complet : ciné-roman

8-RK-18999 : Documents concernant Musidora, vedette de cinéma

8-RO-16223: Recueil factice d'articles de presse concernant Musidora, artiste de music-hall

4-RK-7565 : Documents concernant le film "Pour don Carlos", d'après le roman de Pierre Benoît

8-RF-51465 : Recueil factice de programmes et d'articles de presse sur le film tiré de "Pour Don Carlos" de Pierre Benoît (1920)

8-RK-456 (1-7) : Recueil factice d'articles de presse sur Marcel L'Herbier, cinéaste, 1921-1962

8-RK-134: Recueil factice d'articles de presse parus du 8-10-1925 au 19-3-1948 , L'Herbier, Marcel (1890-1979). Auteur du texte

8-RK-3725 Documents concernant le film "el Dorado", 1921 I

4-RK-3725 Documents concernant le film "el Dorado", 1921 II : Articles et coupures de presse (photos)

R88243 : Documents concernant le film "Don Juan et Faust", d'après le roman de Tirso de Molina et l'oeuvre de Göthe, mise en scène Marcel L'Herbier, 1923

4-RK-3718 : Documents concernant le film "Don Juan et Faust", d'après le roman de Tirso de Molina et l'oeuvre de Göthe, mise en scène Marcel L'Herbier, 1923

8-RK-17962 : Documents concernant Jaque Catelain, vedette de cinéma

R-157231 : Recueil factice d'articles de presse concernant Jaque Catelain

4-RK-16744 : Documents concernant Jacques Catelain, vedette de cinéma

8-RK-4704 : Documents concernant le film "la Galerie des monstres", 1924

4-RK-17112 : Documents concernant Raquel Meller, vedette de cinéma

8-RK-18905 : Documents concernant Raquel Meller, vedette de cinéma

4-RK-3259 : Documents concernant le film "le Criminel", d'après un roman d'André Corthis, 1926

8-RK-3259 : Documents concernant le film "le Criminel", d'après un roman d'André Corthis, 1926

4-RK-4307 : Documents concernant le film "la Femme et le pantin", d'après le roman de Pierre Louÿs, mise en scène, Jacques de Baroncelli, 1929

8-RK-882 : Document sur des films produits par Société des Films Baroncelli

8-RK-321 : Recueil factice d'articles de presse sur Jacques de Baroncelli, 1921-1951

4-RK-4307 : Documents concernant le film "la Femme et le pantin", d'après le roman de Pierre Louÿs, mise en scène, Jacques de Baroncelli, 1929

8-RE-13417 : Programme pour "Don Juan et Faust", film de Marcel l'Herbier, (1923) : Programme main, Madeleine cinéma. Même motif extérieur que celui de El Dorado. Photo et synopsis.

R88243 : [Documents concernant le film "Don Juan et Faust", d'après le roman de Tirso de Molina et l'oeuvre de Göthe, mise en scène Marcel L'Herbier, 1923] : « D'après "El

burlador de Sevilla y el Convidado de piedra” de Tirso de Molina et “Faust” de Göthe.  
Programme de main Gaumont

8-RK-15815: Le Picador. Roman illustré de nombreuses photographies du film édité par M. B. Films, d'après l'oeuvre de MM. Tony Biais et Henry d'Astier. Production Aura-Films. Réalisation de Jaquelix. Supervision de Germaine Dulac / Pierre Arvers , Arvers, Pierre. Auteur du texte

8-RK-568 : Un article sur H. Vorins, cinéaste

8-RK-1077 : Documents sur des films produits par André Hugon

8-RK-18575 : Document concernant André Hugon, vedette de cinéma

8-RT-6283 : Recueil factice notice concernant Adrien Caillard

8-RK-480 : Recueil factice d'articles de presse sur Louis Mercanton, cinéaste, 1931-1932

8-RK-433 : Articles de presse sur René Hervil

4-RK-5326 : [Documents concernant le film "l'Infante à la rose", d'après le roman de Gabrielle Réval, 1921]

8-RK-5326 : : [Documents concernant le film "l'Infante à la rose", d'après le roman de Gabrielle Réval, 1921]

4-RK-2318 : [Documents concernant le film "la Brèche d'enfer", 1923]

8-RK-7011 (1-2-3) : [Documents concernant le film "les Opprimés", 1923]

8-RK-4782 (1-2) : Documents concernant le film "Gitanilla" d'après Cervantès, 1924]

4-RK-4490 : [Documents concernant le film "Flamenca la gitane", 1927]

8-RK-16198 (10) : Flamenca la gitane. Le film complet : ciné-roman

8-RK-16198 (10) : Le Rayon dans la nuit. Le film complet : ciné-roman

8-RK-14171 : [Document concernant le film "Le Rayon dans la nuit", 1922]

8-RK-1459 (1-2)/ 4-RK-1459 (3) : Documents concernant le film "l'Aigle de la sierra", 1928

4-RO-1224 : Recueil factice de programmes des représentations de Vicente Escudero, 1928-1929

8-RO-12241 : Recueil factice d'articles de presse et de documents concernant Vicente Escudero, 1920-1949

8-RSUPP-4986: Recueil. Vicente Escudero et le "flamenco".1954

4-COL-31(102) : Les Visages de la danse. Ouvrage orné de cent dix photographies / André Levinson , Levinson, Andrej Âkovlevi (1887-1933). Auteur du texte

8-RO-9800: [Recueil factice d'articles de presse sur "Les Visages de la danse" d'André Levinson. 1933-1934] ,

8-RO-9805: [Recueil factice d'articles de presse sur la danse et les danseurs. 1922-1933] ,  
Levinson, Andrej Âkovlevi (1887- 1933). Auteur du texte

8-RK-133: Pour une poétique du Film , Levinson, Andrej Âkovlevi (1887-1933). Auteur  
du texte

## **Fonds Marcel L'Herbier (1890-1979)**

### ***Dossier El Dorado***

4-COL-198(7): El Dorado, Prométhée banquier : correspondance concernant la  
production

#### *Réalisation du film*

4-COL-198(135) (cote) : Cadrages : photographies et photogrammes

FOL-COL-198(34) (cote) : Détail des scènes : manuscrit autographe

4-COL-198(154) (cote) : Décors : descriptions techniques, notes manuscrites et croquis

4-COL-198(136) (cote) : Photographies de plateau, dont certaines collées sur feuilles  
cartonnées

4-COL-198(137) (cote) : Photographies de plateau et photographies tirées du film

4-COL-198(144) (cote) : Éléments de découpage, notes sur les différents plans,  
illustrations sur papier cartonné

4-COL-198(141) (cote) : Collaboration avec Marcel L'Herbier : candidatures spontanées  
et recommandations

4-COL-198(146) (cote) : Montage du film : texte multigraphié portant annotations  
manuscrites

4-COL-198(150) (cote) : Correspondance adressée à Marcel L'Herbier par Raymond  
Payelle, assistant sur le tournage

4-COL-198(152) (cote) : Comptabilité : notes manuscrites et multigraphiées

4-COL-198(157) (cote) : Scénario multigraphié

4-COL-198(156) (cote) : Tournage en Espagne : correspondance adressée à Marcel  
L'Herbier

4-COL-198(158) (cote) : Notes manuscrites autographes de lecture concernant l'Espagne  
et la danse

4-COL-198(155) (cote) : Titres et sous-titres : version multigraphiée portant annotations  
manuscrites

4-COL-198(153) (cote) : Titres et sous-titres : version manuscrite

4-COL-198(142) (cote) : Présentation privée du film : correspondance adressée à Marcel L'Herbier et photographie

4-COL-198(140) (cote) : Présentation d'El Dorado au Gaumont-Théâtre et au Gaumont Palace

FOL-COL-198(26) (cote) : Représentation exceptionnelle du film avec orchestre sur scène : affiches

*Presse*

4-COL-198(138) (cote) : Extraits de presse multigraphié avec annotations manuscrites autographes, photocopies d'articles de presse et affichette

4-COL-198(159) (cote) : Presse sur Marcelle Pradot

FOL-COL-198(28) (cote) : Chemise 1 : Presse : 1918-1923

FOL-COL-198(29) (cote) : Chemise 2 : Presse : 1918-1923

FOL-COL-198(30) (cote) : Chemise 3 : Presse : 1918-1923

FOL-COL-198(31) (cote) : Chemise 4 : Presse : 1918-1923

FOL-COL-198(32) (cote) : Chemise 5 : Presse : 1918-1923

FOL-COL-198(33) (cote) : Chemise 6 : Presse : 1918-1923

4-COL-198(143) (cote) : Presse 1921-1923

4-COL-198(139) (cote) : Coupures de presse : 1921-1934 : 182 coupures

4-COL-198(147) (cote) : Extraits du journal Bonsoir : articles d'Auguste Nardy, Pierre Scize et Marcel Achard

4-COL-198(148) (cote) : "Les amis de 1914", n°77 : annonce d'une projection d'El Dorado

4-COL-198(151) (cote) : Bulletin du comptoir Ciné-Location Gaumont n°11 et 12

*Autour du film*

4-COL-198(149) (cote) : Affaire du titre El Dorado du film d'Howard Hawks

4-COL-198(145) (cote) : Soirée El Dorado du 19 novembre 1983

FOL-COL-198(27) (cote) : Soirée El Dorado du 19 novembre 1983 : documents publicitaires

***Dossier Don Juan et Faust***

4-COL-198(9) (cote) : Don Juan et Faust : contrat dactylographié avec annotations manuscrites, signé par M. L'Herbier et Léon Gaumont

*Réalisation du film*

- 4-COL-198(177) (cote) : Notes préparatoires manuscrites
- 4-COL-198(174) (cote) : "Don Juan et Faust, aventures romanesques", scénario première version : textes multigraphiés avec annotations manuscrites
- 4-COL-198(184) (cote) : "Don Juan de Marana" : deux versions manuscrites d'un résumé de scénario
- 4-COL-198(166) (cote) : Scénario multigraphié avec annotations manuscrites
- 4-COL-198(175) (cote) : Don Juan : feuilleton par Philippe Hériat
- 4-COL-198(168) (cote) : Titres et sous-titres : version manuscrite autographe
- 4-COL-198(170) (cote) : Détails de scènes en extérieur : notes manuscrites
- 4-COL-198(171) (cote) : Décors et costumes : détail des scènes (intérieur/extérieur), croquis et listes
- 4-COL-198(178) (cote) : Ordre de plantation du décor et planning du tournage
- 4-COL-198(173) (cote) : Montage, descriptif bobines : notes multigraphiées avec annotations manuscrites
- 4-COL-198(169) (cote) : Comptabilité : devis, notes de frais, cachets
- 4-COL-198(176) (cote) : Dépenses liées au tournage
- 4-COL-198(163) (cote) : Chemise 1 Photographies de plateau portant annotations autographes
- 4-COL-198(164) (cote) : Chemise 2 Photographies de plateau portant annotations autographes
- 4-COL-198(181) (cote) : Présentation du tournage
- 4-COL-198(179) (cote) : Correspondance adressée à Marcel L'Herbier pendant le tournage
- 4-COL-198(183) (cote) : Correspondance adressée à Marcel L'Herbier pour l'exploitation du film
- 4-COL-198(172) (cote) : "Aux Montpelliérains, amis et défenseurs du film français" : texte de présentation du film à Montpellier
- 4-COL-198(182) (cote) : Projection de Don Juan et Faust lors des vendredis cinématographiques : programme et invitations
- 4-COL-198(180) (cote) : Correspondance adressée à Marcel L'Herbier pour la présentation du film

*Presse et matériel publicitaire*

- GR-FOL-COL-198(1) (cote) : Chemise : coupures de presse 1922
- GR-FOL-COL-198(2) (cote) : Chemise : coupures de presse 1922
- GR-FOL-COL-198(3) (cote) : Chemise : coupures de presse 1922
- GR-FOL-COL-198(4) (cote) : Chemise : coupures de presse 1922
- GR-FOL-COL-198(5) (cote) : Chemise : coupures de presse 1922
- 4-COL-198(167) (cote) : Articles multigraphiés d'Emile Vuillermoz pour Comoedia.
- 4-COL-198(165) (cote) : Chemise 1 : Presse et encarts publicitaires 1921 - 1923
- FOL-COL-198(35) (cote) : Chemise 2 : Presse et encarts publicitaires 1921 – 1923 :  
Coupures de presse sur Don Juan et Faust, 51 feuilles avec beaucoup de coupures.
- 4-COL-198(2156) : Gaumont. 1921
- 4-COL-198(2157) : Gaumont. 1922-1924
- 4-COL-198(2155) : Gaumont. 1919-1920

***Autres***

- 4-COL-198(2121) : Correspondance : Musidora
- 4-COL-198(814) : 4-COL-198(814) (cote) • Programme et publicité du film
- 4-COL-198(805) (cote) Dossier 1 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(806) (cote) Dossier 2 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(807) (cote) Dossier 3 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(808) (cote) Dossier 4 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(809) (cote) Dossier 5 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(810) (cote) Dossier 6 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(811) (cote) Dossier 7 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs
- 4-COL-198(812) (cote) Dossier 8 ; La galerie des monstres (1924 ; Jaque-Catelain) : film ;  
Photographies de plateau et de tournages, portraits d'acteurs

### **Fonds Léon Moussinac (1890-1964)**

4-ICO CIN-1538 : Don Juan et Faust : lot de photographies : Photos concernant le Film ; Marcelle Pradot, personnage centrale des images autour du film

1-ICO CIN – 1924 : La fête espagnole : Photographies. Photogrammes

4-ICO CIN-995 (cote) : Le Chemin d'Ernoa : lot de photographies

4-COL-10(38,185) : Musidora. Lettre à Léon Moussinac

4-COL-10(13,053) : La femme et le pantin, film de Jacques de Baroncelli, France, 1928

4-ICO CIN-1668 (cote) – El Dorado - Photographies

4-ICO CIN-1538 (cote) – Don Juan - Photographies

### **Fonds Fréjaville, Gustave**

GF-XXIV(17) : Éléments biographiques : Correspondance MUsidora

GF-XI(74) : Documentation et collection iconographique rassemblées par Gustave Fréjaville : Coupures de presse : Musidora

GF-XXXIII(58) : Documentation et collection iconographique rassemblées par Gustave Fréjaville : Musidora

### **Fonds André Antoine (1858-1943)**

4-COL-113(6373) : Correspondance – Henry Roussel

### **Fonds Serge Sandberg (1879-1981)**

4-COL-59(92) . Lettres de Musidora, actrice, à Serge Sandberg concernant la Commission de recherche historique de la Cinémathèque française

### **Correspondance. Lepage, Henri (1898-1970)**

Mn-92(33) . Musidora. Correspondance manuscrite autographe et dactylographiée avec signature autographe

### **Autres Fonds**

4-SW-3013 (1956-1977): Marcel L'Herbier : dossier biographique - Coupures de presse 1956 - 1971

4-SW-12471: Marcel L'Herbier : dossier biographique - Coupures de presse 1972 - 1977



4-COL-36(355) : Marcel L'Herbier

4-COL-48 (63) : Jacques de Baroncelli

8-RF-56375 : [Recueil factice d'art. de presse sur la mort de Louis Delluc]

WNT-2543 : [Louis Delluc [Document d'archives] : dossier biographique]

R 225880 : [Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur "Ma femme danseuse", comédie en 3 actes de Louis Delluc. [Th. des Mathurins, 18 octobre 1924]

NAF 27302-27303 . XXe siècle > NAF 27303 . XXe siècle. II > Musidora (1889-1957)  
Lettre à Henri de Rothchild.

NAF 28144 (35-40) . Lettres reçues. > NAF 28144 (38) . Meyer-Musidora.

8-RSUPP-3184 : Pour Don Carlos: Coupures de presse

R-149875 : Recueil factice d'articles de presse concernant Musidora

4-My-1152 : Manuella, de Louis Mercanton, Hervé Hervil : scénario

WNT-4352 : Jaque-Catelain : dossier biographique

8-RF-65188 : Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur : "La Femme et le Pantin" de Pierre Louÿs et P. Frondaie

8-RF-65191 : Recueil factice de progr. et d'art. de presse sur : "La Femme et le pantin", films tirés de la pièce du même nom de P. Louÿs et P. Frondaie (1922, 1929, 1935)

8-RF-16659 : Figaro, roman-ciné d'après le film de Gaston Ravel inspiré de Beaumarchais...

## **2. Archives de la Cinémathèque Française**

### **Fonds de la Société des Films Albatros**

ALBATROS443-B35 : Violettes impériales

ALBATROS116-B14 : Carmen (Jacques Feyder, 1926)

ALBATROS190-B19 : L'Enfermement de Séville

ALBATROS310-B26 : Nocturne

ALBATROS73-B8 : Correspondance : de Kamenka (Michel) à Normand (J.)

ALBATROS153-B17 : Le criminel

ALBATROS142-B18 : La Comtesse Marie

ALBATROS104-B11 : Le Barbier de Séville

ALBATROS74-B9 : Correspondance : de Northern transport agency à Schustermann (Adolf)

### **Fonds Jaques de Baroncelli**

BARONCELLI46-B15 : Revue de presse concernant les films de Jacques de Baroncelli

BARONCELLI54-B20 : La femme et le pantin

BARONCELLI60-B21 : Revues et coupures de presse

BARONCELLI66-B18 : Revue de presse concernant les films de Jacques de Baroncelli

### **Commission de Recherche Historiques**

*Le Cinéma muet français : réunion du 7 février 1948*

*Victorin Jasset et le cinéma muet français : réunion du 24 janvier 1948.*

René Hervil : réunion du 7 février 1948

Les Sociétés Gaumont et Pathé : réunion du 24

Le Cinéma muet et début du parlant en France : réunion du 7 mai 1945.

Henri Ménessier : interview par Musidora

Jean Dréville : interview par Musidora.

Roger Karl : visite d'Eve Francis en janvier 1966.

Emmy Lynn : interviews par Eve Francis.

Gina Manès : interview par Musidora.

Gérard Bourgeois : réunion du 16 décembre 1950.

Arlette Marchal : visite d'Eve Francis en janvier 1966.

### **Fonds Louis Delluc**

DELLUC79-B11 : La Fête espagnole

DELLUC80-B11 : La Fête espagnole

DELLUC106-B13 : Nuits d'Espagne ou La Feria

DELLUC98-B12 : L'homme qui a faim

### **Fonds Germaine Dulac**

DULAC51-B5 : La Fête espagnole  
DULAC16-B2 : Arabesques  
DULAC17-B2 : Arabesques  
DULAC18-B2 : Arabesques  
DULAC19-B2 : Arabesques  
DULAC102-B10 : Espagnolade d'exportation  
DULAC94-B10 : Danses espagnoles

### **Fonds Marcel L'Herbier**

LHERBIER4-B2 : Don Juan

### **Fonds Léon Gaumont**

LG91-B17 : Thème "La société Gaumont" : demande de copies de films  
LG447-B55 : Thème " les films Gaumont " : Liste de films de notre production « Franco-Film »

### **Fonds Jacques Feyder et Françoise Rosay**

FEYDROS17-B1 : Albatros : contrat et comptes d'exploitation

### **Fonds Lazare Meerson**

MEERSON7-B3 : Carmen

### **Fonds Musidora**

MUSIDORA1-B1: Pour Don Carlos  
MUSIDORA2-B1: Pour don Carlos  
MUSIDORA3-B1: La terre des toros. Au pays des toros et des toreros  
MUSIDORA4-B1: En amour tout est possible  
MUSIDORA5-B1: Axel  
MUSIDORA6-B1: Chasse gardée (pièce de théâtre)  
MUSIDORA7-B1: Domnine  
MUSIDORA8-B1: Amour vainqueur de Nora Jonuxi  
MUSIDORA9-B1: Pièce de théâtre : Un lâche - Maritza

MUSIDORA10-B1: Une femme trop parfaite de Nora Jonuxi  
MUSIDORA11-B1: La mère gigogne  
MUSIDORA12-B2: Lettres d'admirateurs à Musidora lorsqu'elle était marraine de guerre  
durant la première guerre mondiale.  
MUSIDORA13-B3: L'Espagnole ou Soleil et ombre  
MUSIDORA14-B2: Lettre d'admirateur  
MUSIDORA15-B2: Liste de films tournés  
MUSIDORA16-B3: Coupures de presse - Musidora  
MUSIDORA17-B2: Lettre de Musidora à Pierre Louÿs

### **Collection Jaune**

CJ605-B78 : La galerie des monstres

CJ243-B31 : Carmen

### **Fonds Abel Gance**

GANCE561-B113 : Correspondance chronologique : 1926-1928

### **Fonds Georges Sadoul**

SADOUL351-B24 : "L'HERBIER; Marcel"

### **Autres**

HL 2893 : Le Picador

#### **3. Archivos de la Filmoteca Española (Madrid)**

Affiche Pour toute la vide de Benito Perojo

#### **4. Arxius de la Filmoteca de Catalunya (Barcelone)**

Dossier de presse sur Jacques Feyder

Dossier de presse sur Musidora

#### **5. Archivo General de la Administración (Alcalà de Henares, Madrid)**

Archives Patronato Nacional de Turismo

Archivos Control Censura

## 6. Archives privés

Fonds Famille de Musidora

## II. Sources imprimées

### 1. Textes et ouvrages imprimés

#### a) Textes antérieures ou contemporains à la période étudiée

*Sur l'Espagne*

BARRES (Maurice), *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Bartillat, Omnia Poche, 2019, 288 p.

BARRES (Maurice), *Greco ou le secret de Tolède*, Paris, La table ronde, 1998, (première édition 1912) 114 p.

BATAILLE (Georges), *Histoire de l'oeil*, Paris, Gallimard, 1993 (première édition de 1928), 118 p.

CALVER (Albert F.), *Spain, with over seventeen hundred illustrations including forty-six coloured plates, vol. I*, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1911, 107 p.

CALVER (Albert F.), *Spain, with over seventeen hundred illustrations including forty-six coloured plates, vol. II*, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1911, 896 p.

CALVER (Albert F.), *The Spanish Series: Royal Palaces of Spain, A Historical & Descriptive account of the seven principal palaces of the Spanish kings, with 164 illustrations*, London, The Bodley Head – John Lane, 1909, 107 p.

CALVER (Albert F.), *The Spanish Series: Sculpture in Spain, with 162 illustrations*, London, The Bodley Head – John Lane, 1912, 174 p.

CARCO (Francis), *Printemps d'Espagne*, Paris, Albin Michel, 1929, 294 p.

DE UNAMUNO (Miguel), *Andanzas y visiones españolas*, Buenos Aires-Mexico, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral, Cuarta Edición, 1948, 182 p.<sup>985</sup>

FAURE, (Elie), *Découverte de l'archipel*, Paris, Le Livre de Poche, 1975, 405 p. (Recueil des textes datant de 1928, 1929, 1930 et 1931)

FAURE, (Elie), *Méditations catastrophiques*, Édition établie par Jean-Paul Morel, Paris, Éditions Bartillat, 2006, 340 p.

GAUTIER (Théophile), *Voyage en Espagne*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, 597 p.

GUERLIN (Henri), *Espagne, impression de voyage et d'art, 157 gravures, d'après des photographies de l'auteur*, Tours, Maison Alfred et Mme Fils, 1907

HEMINGWAY (Ernest), *Mort dans l'après-midi*, Paris, Gallimard, 1938, 504 p.

---

<sup>985</sup>Ouvrage publié ultérieurement mais contenant articles publiés dans la période étudiée.

- HEMINGWAY (Ernest), *Le soleil se lève aussi*, Paris, Gallimard, 1949 (pour l'édition française. Première édition : *The sun also rises*, 1923), 276 p.
- HUGO (Victor), *Œuvres de Victor Hugo, Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829, Cinquième édition, Tome III, 424 p. (Consulté sur Gallica)
- HUGO (Victor), *En voyage, Alpes et Pyrénées*, Paris, Victor Hugo Illustré, 1843, 116 p. (Consulté sur Gallica)
- HUSZÁR (Guillaume), *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIIIe & XIXe siècles*, Études critiques de Littérature comparée, Paris, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1912.
- INSÚA (Alberto), *Le démon de la volupté, mœurs espagnoles*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1913, 286p.
- INSÚA (Alberto), *La Femme, le Toréador et le Taureau*, Paris, André Guilmain Éditeur, 1930, 285 p.
- JASINSKI (René), *L'"España" de Th. Gautier, Édition critique*, Paris, Librairie Vuibert, 1929, 292 p.
- JUDERÍAS (Julián), *La leyenda negra y la verdad histórica, Contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados*, Madrid, Rev. De Arch, Bibli. Y Museos, 1914, 227 p.
- LEGENDRE (Maurice), *Portrait de l'Espagne*, Paris, Édition de la revue des jeunes, 1923, 304 p.
- LEGENDRE (Maurice), *Las Jurdes, Étude de géographie humaine*, Paris, E. de Boccard, 1927, 512 p.
- LOUYS (Pierre), *La femme et le pantin*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, 1990, 214 p.
- MARTINENCHE (Ernest), *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922, 256 p.
- MERIMÉE (Prosper), *Lettres d'Espagne*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989, 175 p.
- MERIMÉE (Prosper), *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000 (Première édition de 1845), 155 p.
- MATHERON (Laurent), *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, 114 p.
- MUSIDORA, *Auréoles: poésies scandées*, Paris, Arnaud, 1939, 89 p.
- MUSIDORA, *Paroxysme, De d'amour à la mort*, Paris, Éditions Eugène Figuière, 156, boulevard Montparnasse, 1934, 251p
- MUSIDORA, *En Amour tout est possible*, Paris, Éditions Eugène Figuière, 1928, 189 p.
- MUSIDORA, *La vie sentimentale de George Sand*, Paris: Éditions de la Revue moderne, 1946, 88 p.
- ORTEGA Y GASSET (José), *España invertebrada*, Madrid, Revista Occidente, 1934, 180 p.
- VERHAEREN (Émile), DE REGOYOS (Darío), *España negra*, première édition datée de 1899. Édition consultée éditée par Taurus Ediciones, Madrid, 1963, 85 p.

### *Divers*

- APOLLINAIRE (Guillaume), *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1917
- CANUDO (Ricciotto), *L'usine aux images*, (édition originale de 1927), réédition : Paris, Arte éditions/Séguier, 1995, 382 p.
- CANUDO (Ricciotto), *Manifeste des Sept Arts* suivi de *À l'ordre du jour : la censure au cinéma, Le public et le Cinéma*, TSF, réédition : Paris, éditions Séguier, Carré Ciné n°3, 1995.
- COCTEAU (Jean), *Œuvres complètes : Le Rappel à l'ordre* (Édition originale de 1926, textes publiés entre 1918 et 1923) , Geneve, Éditions Marguerat, 1950, 422 p.
- FAURE (Elie), *L'esprit des formes, tome I*, Paris, Le livre de Poche, 1976, 314 p.
- FAURE (Elie), *Fonction du cinéma, de la cinéplastique a son destin social (1921-1937), préface de Charles Chaplin*, Paris, Librairie Plon, Éditions d'Histoire et d'Art, 1953, 115 p.
- FAURE (Elie), *Goya réaliste et mystique*, Bergerac, Librairie La brèche, 2002, 23 p. (Edition du texte paru en 1934)
- FRANCE (Anatole), *Le Génie Latin, avec trente-deux bois originaux de Carlège*, (édition originale de 1913), Paris, Le Livre, Émile Chamontin, 1926, 310 p.
- GANCE (Abel), "La beauté à Travers le cinéma", Conférence réalisé en 1926 à l'Institut Générale Psychologique de Paris, (Fonds Rondel de la BnF, Arts du Spectacle – Rk103)
- GAUTIER (Théophile), *Les beaux-arts en Europe, 1855*, Paris, Michèle-Levy Frères, Librairies Éditeurs, 1856 (2nde série), p. 223
- HUSZÁR, *L'influence de l'Espagne sur le théâtre français des XVIIIe & XIXe siècles*, Études critiques de Littérature comparée, Paris, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1912, 190 p.
- LEVINSON (Andrej), *Les visages de la danse*, Paris, B. Grasset, 1933 (recueil d'articles des années 20).
- L'HERBIER (Marcel), MOUSSINAC (Léon), LEVINSON (André), VALENTIN (Albert), *L'Art Cinématographique*, vol. IV, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, 116 p.
- MAETZU (Ramiro de), "Nueva pintura española en Paris y Bilbao (Zuloaga, Losada, Iturriño, Uranga, Regoyos, Guiard)" dans *La Lectura*, année III, tome II, 1903, p. 14-34
- MATHERON (Laurent), *Goya*, Paris, Schulz et Thuillie, 1858, 114 p.
- MOUSSINAC (Léon), *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1983 (Réédition du texte des Editions J. Povolozky et Cie, Paris, 1925), 178 p.

### *Anthologies*

- BANDA (Daniel) et MOURE (Jose) [Textes choisis par], *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2008, 532 p.

BANDA (Daniel) et MOURE (Jose) [Textes choisis par], *Le cinéma : art d'une civilisation, 1920 - 1960*, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2008, 486 p.

CANUDO (Ricciotto), *L'usine aux images, l'homme qu'inventa le septième art*, Paris, Arte éditions/Séguier, 1995, 382 p.

DE BARONCELLI (Jacques), *Écrits sur le cinéma suivi de Mémoires* (Textes réunis et présentés par Bernard Bastide), Perpignan, Institut Jean vigo, 1996, p. 103

DELLUC (Louis), *Écrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1985, 349 p.

DELLUC (Louis), *Écrits cinématographiques II/1. Cinéma et Cie*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française, 1986, 447 p.

DELLUC (Louis), *Écrits cinématographiques II/2. Le cinéma au quotidien*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahier du cinéma, 1990, 322 p.

DELLUC (Louis), *Écrits cinématographiques III. Dramas de cinéma : scénarios et projets de films*, édition établie par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1990, 343 p.

DULAC (Germaine), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris Expérimental, 1994, 225 p.

Jean EPSTEIN, *Bonjour-Cinéma*, Paris, Editions de la Sirène, 1921, 125 p.

Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 1, Paris, Editions Seghers, 1974,

Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 2, Paris, Editions Seghers, 1975,

## **b) Témoignages et souvenirs**

CLAIR (René), *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Editions Gallimard, 1970, 372 p.

CHAPEROT (Georges), « Souvenirs sur Jacques Feyder », dans *La revue du cinéma*, n°12, 1<sup>er</sup> juillet 1930, repris dans Jean A. GILI et Michel MARIE, *Jacques Feyder, 1895*, Revue de la AFRHC, numéro Hors Série, octobre 1998, p. 18

COLETTE, *Un bien grans amour, Lettres à Musidora 1908 – 1953*, Paris, Éditions L'Herne, 2014, 2017 p.

BARONCELLI (Jacques de), *Écrits sur le cinéma*, suivi de *Mémoires*, textes réunis et présentés par Bernard Bastide, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996, 302 p.

BUÑUEL (Luis), *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998, 303 p.

ESCUADERO (Vicente), *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simon, 1947, 128p.

FESCOURT (Henri), *La Foi et les montages ou le septième art au passé*, Paris, Publications Photo-Cinéma/Paul Montel, 1959, 495 p.



FEYDER (Jacques) et ROSAY (Françoise), *Le cinéma notre métier*, Genève, Éditions Albert Skira S.A., 1944, 141 p.

GUY (Alice), *Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Paris, édition/Dénoël Gonthier, 1976, 236 p.

L'HERBIER (Marcel), *l'Intelligence du cinématographe*, Paris, Buchet-Chastel, 1947.

L'HERBIER (Marcel), *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, 335 p.

CATELAIN (Jacque), *Jacque Catelain présente Marcel L'Herbier*, Paris, éditions Jacques Vautrain, collection « Les grands créateurs de films », vol. 1, 1950, 160 p.

Le Préfet MARITIME, *Cuadrilla, par Musidora (1939)*, [http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2010/01/04/Cuadrilla-\(Musidora\)](http://www.lekti-ecriture.com/blogs/alamblog/index.php/post/2010/01/04/Cuadrilla-(Musidora)), consulté le 6 mars 2014.

### c) Romans illustrés des films

PAYELLE (Raymond), *El Dorado, mélodrame cinématographique par Marcel L'Herbier*, 1921, Éditions de la Lampe Merveilleuse, Paris, 119 p.

LOUYS (Pierre) et FRONDAIE (Pierre), *La femme et le pantin, pièce en quatre actes, illustrée par les photographies du film des Cinéromans-Films de France*, Éditions Jules Tallandier, 1927, (la pièce théâtrale originale de Louys et Frondaie est de 1911), 62 p.

MARODON (Pierre), *Violettes Impériales*, Paris, Cinéma-Bibliothèque, Éditions Jules Tallandier, 1925, 95 p.

MERIMÉE (Prosper), *Carmen*, Paris, Nouvelle Collection illustrée, Calmann-Lévy Éditeurs, 1926, 70 p.

JANIN (F.-J.), *Le chanteur de Séville*, Paris, Cinéma-Bibliothèque, Éditions Jules Tallandier, 1931, 92 p.

ARVERS (Pierre), *Le Picador*, Paris, Cinéma-Bibliothèque, Éditions Jules Tallandier, 1932, 92 p.

### d) Ciné-romans publiés dans *Le Film Complet*

« Aux Jardins de Murcie », *Le Film Complet*, Éditions de *Mon Ciné*, n° 48, 21 octobre 1923

« Gachucha, fille basque », *Le Film Complet*, Éditions de *Mon Ciné*, n° 24, 6 mai 1923

« Le rayon dans la nuit », *Le Film Complet* du jeudi, n° 466, 16 février 1928

« Flamenca, la gitane », *Le Film Complet* du mardi, n° 466, 17 avril 1928

« Aux Jardins de Murcie », *Le Film Complet* du mardi n° 1877, 24 novembre 1936

## 2. Périodiques

### a) Presse quotidienne

#### Française

Le Siècle  
Paris-Midi  
Mercure de France  
Excelsior: Journal Illustré Quotidien (1920)  
Le Temps  
Le Journal  
La liberté  
Le Petit-Journal  
L'intransigeant  
Le journal amusant  
L'Action Française

La Rampe  
LA tribune de l'aube  
Comoedia  
Comoedia-illustré  
Paris-midi  
Le Petit Parisien  
Le Matin  
Le Peuple  
Le moniteur Universel, Journal Officiel de l'Empire Français

#### Espagnole

ABC  
Blanco y Negro  
La vanguardia  
El Imparcial  
La Correspondencia de España  
La Esfera  
La Época  
La Acción  
La libertad (Madrid)  
Heraldo de Madrid  
El debate  
La pluma  
La Unión Ilustrada  
La Voz de Castilla  
El diario Palentino  
La Gaceta de Tenerife

La Voz. Diario de Información (Córdoba)  
El Sur  
La esquella de la torratxa  
Diario de Valencia  
El pueblo. Diario Republicano de Valencia  
La correspondencia de Valencia  
Las provincias  
El eco de Santiago  
El Orzán  
El progreso  
La Coruña  
El Adelanto (Salamanca)  
La tierra de Segovia  
El Heraldo Alavés  
La libertad. El diario más antiguo de Vitoria  
La Rioja

## **b) Revues**

Françaises :

*Comoedia*

*Le journal amusant*

*Vogue*

*Falbalas et fanfreluches* : le journal des modes présentes, passées et futures

*L'écho de la mode*

Espagnoles :

*España*

## **c) Presse spécialisée dans le cinéma**

Française :

*Filma*, mensuelle, 1908 - 1936

*Le film*, hebdomadaire, 1914 - 1922

*Le Cinéopse*, mensuel, 1919 - 1967

*Cinéa*, hebdomadaire, 1921 - 1923

*Ciné-revue*, Hebdomadaire, 1921 - 1923

*Cinémagazine*, hebdomadaire, 1921 - 1935

*Mon ciné*, hebdomadaire, 1922 - 1937

*Le Film Complet*, hebdomadaire, 1922 – 1958

*La gazette des sept arts*, bimensuelle, 1922 - 1924

*Cinéa – Ciné pour tous*, bimensuelle, 1923 - 1932

*Cinémonde*, hebdomadaire, 1928 – 1971 (interruption de 1940 à 1946)

Espagnole :

*Arte y cinematografía*: Revista quincenal ilustrada de cinematografía y atracciones (1910-1936)

*Cine Popular* : Revista semanal ilustrada (1921-1924)

*Cine-revista*: Semanario popular ilustrado (1921-1924)

*Cinema*: Edición popular (1916)

*Cinema*: Revista semanal ilustrada (1921)

*El Cine* : Revista popular ilustrada (1912 – 1923)

*El mundo cinematográfico* : Edición Popular (1917 – 1921)

*Mundo Cinematográfico*: Revista quincenal internacional ilustrada de la industria cinematográfica y fotográfica (1913 – 1921)

*Fotogramas*: Ilustración mensual (1926-1928)

*Pantalla* : Semanario español de cinematografía (1927 – 1929)

*Popular Film*: publicación semanal de divulgación cinematográfica (1926-1937)

*Tras la pantalla*: galería de artistas cinematográficos (1920-1022)

### III. Sources filmiques

*Espagne (Phonoscènes espagnoles Alice Guy, Gaumont, 1905)*

Conservé par Pathé Gaumont Archives ; Copie numérisée consultée en ligne.

*Le Coffret de Tolède* (Louis Feuillade, 1914) - Conservé par Pathé Gaumont Archives

Conservé par Pathé Gaumont Archives ; Copie numérisée consultée en ligne.

*La Fête espagnole* (Germaine Dulac, 1919)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 2021

*Le Chemin d'Ernoa* de Louis Delluc et René Coiffard (1921)

Coffret Louis Delluc édité par Les Documents Cinématographiques

*El Dorado* de Marcel L'Herbier (1921)

Coffret El Dorado édité en DVD par Gaumont en 2009. Restauration de 1995.

*Chichinette et Cie* (Henri Desfontaines, 1921)

Conservé par Gaumont Pathé Archives ; Copie numérisée consultée en ligne.

*La nuit de la Saint Jean* de Robert Saindreau (1921)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 1991.

*Pour Don Carlos* de Musidora (1921)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 2021

*Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (1922)

Conservé aux archives Français du Film (CNC). Restauration de 2003.

*Soleil et ombre* de Musidora (1922)

Conservée, numérisée et restaurée par la Cinémathèque Française. Restauration de 1995.

*La construction de briques* (1923) - Film Pédagogique Pathé

Conservé par Pathé Gaumont Archives ; Copie numérisée consultée en ligne.

*La sin ventura* d'E.B Donatien (1923)

Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2009.

*Violettes impériales* d'Henry Roussel (1923)

Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 1996.

*La galerie des monstres* de Jacque Catelain (1924)

Copie conservée au CNC. Restaurée en 2019, en 4k par le laboratoire du CNC à partir du négatif original du film. Une copie nitrates originale issue des collections de la cinémathèque Française a été sollicitée comme référence pour les teintages, la composition de certains intertitres et pallier l'absence de très courts fragments d'images.

*Les grands* de Henri Fescourt (1924)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration/tirage de 1994.

*Pierrot-Pierrette* de Louis Feuillade (1924)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration / tirage 1964.

*La réponse du destin* d'André Hugon (1924)

Conservée au "Arxiu del so i la imatge"; restaurée par le Consell de Mallorca en 1999 – 2000.

*La tierra de los toros* de Musidora (1924)

Version française : Conservé aux archives Français du Film (CNC). Restauration de 1995.

Version espagnole : Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2008.

*Carmen* de Jacques Feyder (1926)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 2001.

*Le Criminel* d'Alexander Ryder (1926)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 1999.

*La Comtesse Marie* de Benito Perojo (1927)

Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2009.

*Danses espagnoles* de Germaine Dulac (1927)

Consulté à la Filmoteca de la Comunitat Valenciana

*La Femme et le Pantin* de Jacques de Baroncelli (1928)

Édité en DVD en 2021 par la Fondation Jérôme-Seydoux Pathé. Restauration 2020.

*La Femme rêvée* (Jean Durand, 1928)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration des Archives Français du Film.

*Figaro* (Gaston Ravel, 1928)

Conservé aux archives Français du Film (CNC). Restauré en 2005 (l'élément consulté est un positif muet avec les cartons originaux)

*L'âge d'or* (Buñuel, 1930)

Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 2019.

*La Bodega* (Benito Perojo, 1930)

Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2007.

*Don Quichotte* (Geirg-Wilhem Pabst, 1932)

Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2007.

*Le Picador* (Jaquelux, 1932- Supervisée par Germaine Dulac)

Conservé aux archives Français du Film (CNC). Restauré en 1994 (l'élément consulté à est une Betanum)

#### *Actualités filmées*

Visionnage de plusieurs sujets d'actualité concernant l'Espagne entre 1900 et 1930 mis en ligne sur la base de Gaumont Pathé Archives, URL : <http://gaumontpathearchive.com>.

BURCH, Noël, FIESCHI, Jean-André, *La première vague 1 : Delluc et cie*, France, 1968. Émission de télévision (76min). Première diffusion sur l'ORTF (Source INA)

## IV. Sources iconographiques

### 1. Département des Arts du Spectacle de la BnF

4-ICO CIN-1538 : Don Juan et Faust [Image fixe] : lot de photographies

4-ICO CIN-13147 : La Galerie des monstres: film de Jaque-Catelain : plaquette de présentation

4-ICO CIN-2147 : La Galerie des monstres: lot de photographies

4-ICO PER-4542 : Catelain ; recueil iconographique

4-ICO PER-17960 (1) : Recueil. Raquel Meller, chanteuse et actrice. Documents iconographiques

4-ICO CIN-15020 : Carmen: film de Jacques Feyder : plaquette de présentation

4-ICO PER-17960 (1) : Recueil. Raquel Meller, chanteuse et actrice. Documents iconographiques

4-ICO PER-17960 (2) : Recueil. Raquel Meller, chanteuse et actrice. Documents iconographiques

FOL-ICO PER-1590 : Recueil. Raquel Meller, chanteuse et actrice. Documents iconographiques

8-SW-895 : Raquel Meller: dossier biographique

4-ICO PER-20765 : Perojo, Benito ; recueil iconographique

4-ICO THE-285 : La femme et le pantin, pièce de Pierre Louys et Pierre Frondaie

FOL-ICO CIN-113 : La Femme et le pantin : film de Jacques de Baroncelli : lot de photographies

4-ICO CIN-10153 : Gitanes : film de Jacques de Baroncelli : plaquette de présentation

4-ICO CIN-2234 : Gitanes : film de Jacques de Baroncelli : lot de photographies

4-ICO CIN-1911 : La Femme rêvée [Image fixe] : lot de photographies

4-ICO PER-8347 : Recueil. Germaine Dulac, réalisatrice. Documents iconographiques

4-ICO CIN-2733 : L'Infante à la rose [Image fixe] : lot de photographies

4-ICO CIN-682 : La Brèche d'enfer [Image fixe] : lot de photographies

4-ICO CIN-2143 : Gachucha, fille basque [Image fixe] : lot de photographies

4-ICO CIN-3618 : Militona [Image fixe] : lot de photographies  
 4-ICO CIN-10739 : Aux jardins de Murcie: film de Louis Mercanton : plaquette de présentation  
 4-ICO CIN-354 : Aux jardins de Murcie: lot de photographies  
 4-ICO THE-4273 : [Aux jardins de Murcie, de José Féliu y Codina]  
 4-ICO CIN-2235 : La Gitanilla [Image fixe] : lot de photographies  
 4-ICO CIN-10045 : Le chanteur de Séville [Texte imprimé] : film de Yvan Noé : plaquette de présentation  
 4-ICO PER-2129 : [Recueil. Lolita Benavente, danseuse. Documents iconographiques  
 FOL-ICO CIN-1038 : Le Chant du marin [Texte imprimé] : film de Carmine Gallone :  
 plaquette de présentation  
 4-ICO CIN-949 : Le Chant du marin [Image fixe] : lot de photographies  
 4-ICO CIN-14937 : L'Enfermement de Séville [Texte imprimé] : plaquette de présentation  
 4-ICO PER-19224 : Recueil. Musidora, actrice. Documents iconographiques  
 4-ICO CIN-4452 : Pour Don Carlos : lot de photographies  
 4-ICO CIN-10411 : Violettes impériales: film de Henry Roussell : plaquette de présentation  
 4-ICO PER-26880 : Vorins, Henri ; recueil iconographique  
 4-ICO PER-18038 : Mercanton, Louis ; recueil iconographique  
 4-ICO PER-12577 : René Hervil, réalisateur: documents iconographiques  
 4-ICO PER-7826 : Recueil. Donatien, acteur, réalisateur et décorateur. Documents iconographiques  
 4-ICO PER-4212 : Carbonnat, Louis de ; recueil iconographique

## 2. Iconothèque de la Cinémathèque Française

PO0010097 : La fête espagnole, (1919) Photographies de tournage  
 PO0010096 : La fête espagnole, (1919) Photographies de plateau  
 PO0010098 : La fête espagnole, (1919) Photogrammes  
 PO0007312 : Le chemin d'Ernoa, (1921) Photographies de plateau  
 PO0007313 : Le chemin d'Ernoa, (1921) Photographies de tournage  
 PO0007314 : Le chemin d'Ernoa, (1921) Photogrammes  
 D110-049 – Dessin numérisé : Gabrielle Dorziat dans "L'Infante à la rose", [s.d.] *Portrait, Pavé de presse*  
 E 415 : Pour Don Carlos, [s.d.] *Affiche de film*  
 E 6410 : Pour Don Carlos, (1922). *Affiche de film*  
 PO0010651 : Pour Don Carlos, (1921), Photographies de plateau  
 E 1559 : El dorado, [s.d.] *Affiche de film* - S.E.G. - Société des Etablissements L. Gaumont  
 E 307 : El dorado, [s.d.] *Affiche de film* - A. Malores  
 PO0005318 : El Dorado, (1921) Photogrammes  
 PO0005317: El Dorado, (1921) Photographies de tournage  
 PO0005316 : El Dorado, (1921) Photographies de plateau  
 Dessins numérisés sur Don Juan :  
     Marcelle Pradot dans "Don Juan et Faust", [s.d.] *Portrait, Pavé de presse*  
     Une vieille señora, [s.d.] *Maquette de costume*  
     Vanni Marcoux dans "Don Juan et Faust", [s.d.] *Portrait, Pavé de presse*

Wagner - Philippe Hériat, [s.d.] *Maquette de costume*  
 PO0005315 : Don Juan et Faust, (1922) Photogrammes  
 PO0005313 : Don Juan et Faust, (1922) Photographies de plateau  
 PO0005314 : Don Juan et Faust, (1922) Photographies de tournage  
 PO0010652 : Soleil et ombre, (1922) Photogrammes  
 PO0044214 : Soleil et ombre, (1922) Photographies de plateau  
 PO0035506 : La terre des toros, (1922) Photogrammes  
 PO0024456 : La brèche d'enfer, (1922) Photographies de plateau  
 EA 135/32 : Les opprimés, [s.d.] *Affiche de film*  
 EA 133/05 : Les opprimés, [s.d.] *Affiche de film*  
 CP 1674 : Les opprimés, [s.d.] *Affiche de film*  
 PO0029547 : Les opprimés, (1922) Photographies de plateau  
 PO0033026 : Aux jardins de Murcie, (1923) Photographies de plateau  
 PO0009570 : La sin ventura, (1923) Photogrammes  
 PO0009569 : La sin ventura, (1923) Photographies de plateau  
 PO0015457 : La Gitanilla, (1923) Photographies de plateau  
 PO0040996 : La galerie des monstres, (1924) Photographies de promotion  
 PO0040996 : La galerie des monstres, (1924) Photographies de plateau  
 PO0040995 : La galerie des monstres, (1924) Photographies de tournage  
 PO0029562 : Violettes impériales, (1924) Photographies de plateau  
 PO0014094 : Carmen, (1926) Photographies de tournage  
 CLA/0543/004 : Carmen, (1926) Photographies de tournage  
 PO0014095 : Carmen, (1926) Photogrammes  
 PO001409 : Carmen, (1926) Photographies de promotion  
 PO0014092 : Carmen, (1926) Photographies de plateau  
 PO0014091 : Carmen, (1926) Photographies de plateau  
 CLA/0543/003 : Carmen, (1926) Photographies de plateau  
 63 Dessins de costumes de Lazare Meerson (disponibles numériquement à la  
 Bibliothèque de la Cinémathèque Française) : Maquettes de décor  
 E 87 : Carmen, [s.d.] *Affiche de film* - Pierre Chenal  
 E 3890 : Carmen, [s.d.] *Affiche de film* - Jean-Adrien Mercier  
 E 4987 : Carmen, [s.d.] *Affiche de film* - Charles Kiffer  
 E 1500 : Carmen, 1926 *Affiche de film* - Wolfram Kiesslich  
 E 780 : Carmen, 1926 *Affiche de film* - Alain Cuny  
 E 3848 : Carmen, [s.d.] *Affiche de film* - Jean-Adrien Mercier  
 PO0042853 : Raquel MELLER  
 CLA/0228/007 : Raquel MELLER  
 CLA/0228/007 : Raquel MELLER  
 PO0040178 : Le Criminel, (1926) Photographies de plateau  
 PO0018029 : La venenosa, (1928) Photographies de promotion  
 PO0018028 : La venenosa, (1928) Photographies de plateau  
 E 1071 : La comtesse Marie, [s.d.] *Affiche de film* - Jean-Adrien Mercier  
 E 881 : La comtesse Marie, [s.d.] *Affiche de film* - Pathé Cinéma (agence)  
 E 3846 : La comtesse Marie, [s.d.] *Affiche de film* - René Péron  
 E 3451 : La comtesse Marie, 1927 *Affiche de film* - De Fredy



E 3847 : La comtesse Marie, [s.d.] *Affiche de film* - René Péron  
PO0006934 : La femme et le pantin, (1928) Photographies de plateau  
PO0006935 : La femme et le pantin, (1928) Photogrammes  
PO0010231 : La femme rêvée, (1928) Photographies de tournage  
PO0010230 : La femme rêvée, (1928) Photographies de plateau  
PO0026383 : Figaro, (1928) Photographies de tournage  
PO0026391 : Figaro, (1928) Photographies de plateau  
PO0026387 : Figaro, (1928) Photographies de promotion  
PO0045723 : La bodega, 1930 Photographies de tournage  
PO0044943 : Le chanteur de Séville, (1930) Photographies de plateau  
PO0003059 : Le chant du marin, (1930) Photographies de plateau  
PO0003061 : Le chant du marin, (1930) Photographies de tournage  
PO0003060 : Le chant du marin, (1930) Photographies de promotion  
PO0021750 : Maison de danses, (1930) Photographies de tournage  
PO0021749 : Maison de danses, (1930) Photographies de plateau

## V. Sites internet

Repositori digital de la Filmoteca de Catalunya

<https://repositori.filmoteca.cat/>

Cinéressources

[http://www.cinerecources.net/recherche\\_t.php](http://www.cinerecources.net/recherche_t.php)

Gallica

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

Bibliothèques spécialisées de la ville de Paris

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>

Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España

<http://www.bne.es/fr/Catalogos/HemerotecaDigital/>



# BIBLIOGRAPHIE

## I. Cadres généraux de l'étude

### 1. Orientations méthodologiques et épistémologiques

AUMONT (Jacques), GAUDREAU (André), MARIE (Michel), *L'Histoire du cinéma, Nouvelles Approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, 205 p.

AMENGUAL (Barthélemy), *Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1997, 1007 p.

BARTHES (Roland), *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980

BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, 372 p.

BENJAMIN (Walter), *Sur le concept de l'histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Philosophie, Éditions Payot & Rivages, 2013, 195 p.

BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, Philosophie, Éditions Payot & Rivages, 2013, 195 p.

BESSIÈRE (Irène), GILI (Jean A.) (dir.), *Histoire du cinéma, Problématique des sources*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art/ Maison des Sciences de l'Homme/ Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétique du Cinéma, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2002, 342 p.

DE CERTEAU (Michel), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358 p.

DELPORTE (Christian), GERVEREAU (Laurent) et MARECHAL (Denis) (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, 480 p.

CRETON (Laurent), PALMER (Michael) et SARRAZAC (Jean-Pierre) (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles : penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 241 p.

DELEUZE (Gilles), *L'Image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983, 297 p.

DE BAECQUE (Antoine), DELAGE (Christian) (dir.). *De l'histoire au cinéma*, Paris, Editions Complexe, 1998 (Édition de 2008), 223p

DE BAECQUE, (Antoine), *L'Histoire-Camera*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires», Octobre 2008, 489p.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Images malgré tout*, Paris, éditions de Minuit, 2003, 235 p.

- ECO (Umberto), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Bernard Grasset, 1996, 190p
- FARGE (Arlette), *Le goût de l'archive*, Paris, le Seuil, 1989, 152 p.
- FAURE (Elie), *Fonction du cinéma, de la cinéplastie à son destin social*, Genève, Éditions Gonthier, 1964 (première édition parue en 1953 chez Editions d'Histoire et d'Art), 146 p.
- FERRO (Marc), *Cinéma et histoire*, Folio Histoire. Gallimard, 1993. 290 p.
- FERRO (Marc), *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Classiques Hachette, 1975, 135 p.
- GINZBURG (Carlo), *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, 304p.
- GAUDREAU (André) et MARION (Philippe), « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, p. 215-232.
- GAUTHIER (Christophe), « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 52, septembre 2007, p. 9-26.
- HASKELL (Francis), *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des images », 1995, 781 p.
- HUESO, Angel Luis. *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1998, 267 p.
- KALIFA (Dominique), « "Belle Époque" : invention et usages d'un chrononyme », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 52 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4997> ; DOI : 10.4000/rh19.4997
- KALIFA (Dominique), « Historiens français et "le populaire" », dans *Hermès, La revue*, n° 42, 2005, pp. 54-59
- LAGNY (Michèle), « Cinéma et histoire culturelle », *Cinémathèque*, n° 1, mai 1992.
- LAGNY (Michèle), *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 p.
- NORA (Pierre) (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1997 (1e éd. 1984-1992), 4775p.
- ORY (Pascal), « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième Siècle*, *Revue d'histoire*, n° 16, oct./déc. 1987, p. 67-82.
- ORY (Pascal), *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, 94 p.
- POIRRIER (Philippe), « L'histoire culturelle en France. Une histoire sociale des représentations. L'Histoire culturelle : un tournant mondial dans l'historiographie ? », *EUD*, 2008, pp.27-39 ; article en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00594984>
- PROST (Antoine), « Sociale et culturelle indissociablement », dans RIOUX (Jean-Pierre) et SIRINELLI (Jean-François) (dir.) *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p.
- RICCEUR (Paul), *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1985, 426 p.
- RICCEUR (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du seuil, 2000, 690 p.

RIOUX (Jean-Pierre) et SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455 p.

SANCHEZ-BIOSCA (Vicente), *Cine de historia, cine de memoria, La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, 176 p.

SONTAG (Susan), *Sobre la fotografía*, Barcelona, De Bolsillo, 2010 (4e édition), 203 p.

SORLIN (Pierre), *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 319 p.

SCHENK (Dietmar), « Pouvoir de l'archive et vérité historique », (trad. fr. Philippe FORGET), *Écrire l'histoire, Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 13-14, 2014, , p. 35-53.

VERNET (Marc), « Le cinéma sans le cinéma, ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque*, n° 7, printemps 1995, p. 80-97.

VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, 438 p.

VEZYROGLOU (Dimitri), « André Gaudreault, cinéma et attraction. Pour une nouvelle Histoire du cinéma », Paris, CNRS éditions, 2008, 252 p., ISBN 227106547X., Belin | « Revue d'histoire moderne & contemporaine », 2009/2, n° 56-2, pp. 244; article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2009-2-page-244.htm>

VOVELLE (Michel), BOSSENO (Christian-Marc), « Des mentalités aux représentations », Éditions de la Sorbonne, *Sociétés & Représentations*, 2001/2, n° 12, pp. 15 – 28 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-2-page-15.htm>

## **2. Sur la notion de modernité**

HEINICH (Nathalie), « Authenticité et modernité », *Noesis* [En ligne], 22-23 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 14 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1885>

MESCHONNIC (Henri), *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005, 316 p.

## **3. Sur la notion d'imaginaire social, imaginaire cinématographique, stéréotypes et représentations sociales**

AMOSSY (Ruth), *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Éditions Nathan, 1991, 215 p.

AMOSSY (Ruth), HERSCHBERG PIERROT (Anne), *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.

AMOSSY (Ruth), ROSEN (Elisheva), *Les discours du cliché*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, 151 p.

BACZKO (Bronislaw), *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984, p. 239

BAUDART (Anne) et REVAULT D'ALLONNES (Myriam), *L'art et l'imaginaire, 2. Philosophie et esthétique*, Paris, Éditions Belin, 1984, 253 p.

BERNARD (Heliane), FAURE (Alexandre), *C'est quoi l'imaginaire ?*, Toulouse, Éditions Milan, 2009, 44p.

BREMOND (Joël), « Regards croisés France-Espagne : réflexions sur les stéréotypes réciproques », *Amnis, Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, 2018, Stéréotypes et solidification des imaginaires nationaux : regards croisés [En ligne], | 2018, mis en ligne le 10 mars 2018, consulté le 16 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/3359> ; DOI : 10.4000/amnis.3359

CHARTIER (Roger), « Le monde comme représentation », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 44<sup>e</sup> année, N. 6, 1989, pp. 1505-1520; doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.1989.283667>; article en ligne : [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1989\\_num\\_44\\_6\\_283667](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667)

DEMARTINI (Anne-Emmanuelle) et KALIFA (Dominique) (dir.), *Imaginaire et sensibilités au XIX<sup>e</sup> siècle, Études pour Alain Corbin*, Paris, Éditions Créaphis, 2005, 268 p.

DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, 11<sup>e</sup> édition (1969 pour la première édition), 536 p.

FREITAS GUTFREIND (Cristiane), « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », De Boeck Supérieur | *Sociétés*, 2006/4 no 94 | pages 111 à 119, article disponible en ligne (<https://www.cairn.info/revue-societes-2006-4-page-111.htm>)

GIUST-DESPRAIRIES (Florence), *L'imaginaire collectif*, Paris, Éditions Erès, 2003, 247 p.

GIUST-DESPRAIRIES (Florence), « Représentation et imaginaire », dans BARUS-MICHEL (Jacqueline) [et al.], *Vocabulaire de psychosociologie*, Érès, « Hors collection », 2002, pp. 231 – 250 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie---page-231.htm>

GIUST-DESPRAIRIES (Florence), « L'imaginaire collectif ou la construction du monde dans les groupes institués », dans BASS (Denise) [et al.], *Au fil de la parole, des groupes pour dire*, Érès, « Les recherches du Grape », 2005, pp. 99 – 109 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/au-fil-de-la-parole-des-groupes-pour-dire---page-99.htm>

GRANDIÈRE (Marcel), MOLIN (Michel), *Le stéréotype : outil de régulations sociales*, Nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004 (généré le 16 avril 2019). Disponible sur internet : <http://books.openedition.org/pur/20995>.

JODELET (Denise), *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 424 p.

KALIFA (Dominique), *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, 395 p.

LEGROS (Patrick), *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*, Paris, L'Harmattan – Collection Logiques Sociales, 1996, p. 172.

MACHADO DA SILVA (Juremir), « Qu'est-ce que l'imaginaire ? Des multiples réalités imaginaires », De Boeck Supérieur, *Sociétés*, 2015/2 n° 128, pp. 115 – 124 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-2015-2-page-115.htm>

MATHIS (Gilles), *Le cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 312 p.

McLUHAN (Marshall), *Du cliché à l'archétype*, La foire du sens, Quebec, Éditions Hurtubise, 1973 (Édition Française ; Édition en anglais de 1970), 234 p.

PAUZET (Anne), « Représentations picturales et imaginaire collectif », Dans : *Klincksieck*, Éla. Études de linguistique appliquée, 2005/2 N° 138, pp. 137 – 151 ; Article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-ela-2005-2-page-137.htm>

PAQUOT (Thierry), « Le cinéma, petite fabrique de stéréotypes », C.N.R.S. Editions, *Hermès, La Revue*, 2019/1, n° 83, pp. 119 – 124 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2019-1-page-119.htm>

PLANTIN (Christian) (Ed.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, 1993, 517p.

PODLECH (Adalbert), « La représentation : une histoire du concept », *Trivium* [En ligne], 16 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4781> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.4781>

RIBEIRO (Camila), « Stéréotypes : images de soi ou images de l'autre ? », *Corela* [En ligne], HS-17 | 2015, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/corela/3915> ; DOI : [10.4000/corela.3915](https://doi.org/10.4000/corela.3915)

SARTRE (Jean Paul), *L'imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1940 (Édition de 1986), 379 p.

THOMAS (Joël) (Ed.), *Les imaginaires latins*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan – EPRIL, 1992, 206 p.

#### 4. Sur les notions d'exotisme et d'orientalisme

DECORET-AHIHA (Anne), *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004, 317 p.

DECORET-AHIHA (Anne), « L'exotique, l'ethnique et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs », *Civilisations*, 2006, Vol. 53, No. 1/2, MUSIQUES "POPULAIRES": catégorisations et usages sociaux, Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 2006, pp. 149-166 ; article en ligne : <http://www.jstor.com/stable/41229717>

JACOTOT (Sophie), « Danses de société des Amériques en France dans l'entre deux-guerres. Les mirages de l'exotisme », Éditions de la Sorbonne, *Hypothèses*, 2008/1 n°11, pp. 57 à 66 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-57.htm>

MACDONALD MACKENZIE (John), *Orientalism: History, theory and the arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 302 p.

PIAULT (Marc Henri), « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture de La Croisière noire », *Journal of Film Preservation*, n° 63, octobre 2001, pp. 6- 16

SAID (Edward W.), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident...*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 422 p.

TODOROV (Tzvetan), *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 538 p.

## II. Contextualisation

### 1. Histoire politique et culturelle

#### a) La France

ABBAD (Fabrice), *La France des années 20*, Paris, Armand Colin Editeur, 1993, 191 p.

BECKER (Jean-Jacques) et BERSTEIN (Serge), *Victoire et frustrations : 1914-1929, Nouvelle histoire de la France contemporaine*, tome 12, Paris, Seuil, 1990, 455 p.

BERSTEIN (Serge), MILZA (Pierre), *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, tome 1, La fin du monde européen 1900-1945*, Paris, Hatier, Initial, 1996, 501 p.

BERSTEIN (Serge), MILZA (Pierre), *Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, 1. 1900-1930*, Paris, Éditions Perrin, Tempus, 1990, 584 p.

BERTON (Jean Claude), *Histoire de la littérature et des idées en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 1983, 191 p.

CITRON (Suzanne), *Le mythe national*, Paris, Études ouvrières /Études et documentation internationales, 1989, 384 p.

CLAIR (Jean) (dir.), *Les années 20. L'âge des métropoles*, Québec, Gallimard/Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991, 638 p.

COINTET (Michèle), *Histoire culturelle de la France 1918 – 1959*, Paris, Sedes, 1988. 291 p.

CORBIN (Alain), *L'avènement des loisirs 1850 – 1960*, Paris, Flammarion/ Champs d'histoire, 2009, 626 p.

FRANK (Robert), GERVEREAU (Laurent), NEYER (Hans Joachim), (dir.), *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919 – 1933*, Paris, Collection des publications de la BDIC, 1992, 192 p.

GOETSCHHEL (Pascale), LOYER (Emmanuelle), *Histoire culturelle de la France, De la belle époque à nos jours*, 5<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2018 (1<sup>e</sup> éd. 1995), 285 p.

GOETSCHHEL (Pascale) et LOYER (Emmanuelle), *Histoire culturelle de la France*. 4<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Collin, 2001, 281 p.

GERVEREAU (Laurent), *Histoire visuelle du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 (première édition en mars 2000), 534 p.

HOBBSAWN (Eric J.), *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles (Belgique), André Versaille Editeur, 2008, 810 p.

LANTENOIS (Annick), « Analyse critique d'une formule « retour à l'ordre ». In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995, pp. hoffma40-53.

LEVEQUE (Jean-Jacques), *Les Années folles. 1918-1939, Le triomphe de l'art moderne*, Paris, ACR, 1992, 624 p.



- MARSEILLE (Jacques) et ÉVENO (Patrick) (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, 477 p.
- MONIER (Frederick), *Les années 20 (1919-1930)*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1999, 217 p.
- MOUCHTOURIS (Antigone), *Sociologie d'une culture populaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, 200 p.
- ORY (Pascal) et BARROT (Olivier) (dir.), *Entre deux guerres. La création française 1919- 1939*, Paris, Editions François Bourin, 1990, 631 p.
- PESSIS (Jacques) ; CREPINEAU (Jacques), *Le moulin rouge*, Millau, Éditions Hermes, 1989, 209 p.
- PROCHASSON (Christophe), « De la culture des foules à la culture des masses », dans André BRUGUIÈRE et Jacques REVEL (dir.), *Histoire de la France, tome 4, Les formes de la culture*, Paris, Seuil, 1993, p. 421-455.
- PROCHASSON (Christophe) ; RASMUSSEN (Anne), *Au nom de la patrie, les intellectuels et la première guerre mondiale*, Paris, Éditions de la Découverte, 1996, 303 p.
- RIOUX (Jean-Pierre) et SIRINELLI (Jean-François) (dir.), *Histoire culturelle de la France. Vol. 4. Le temps des masses*, Le vingtième siècle, Paris, Editions du Seuil, 1998. 408 p.
- SILVER (Kenneth E.), *Vers le retour à l'ordre, L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991, 378 p.
- SIRINELLI (Jean-François), « Un entre-deux culturel ? (1919-1939) » dans René REMOND (dir.), *Notre Siècle (1918-1988)*, tome 6 de Jean FAVIER (dir.), Histoire de France, Paris, Fayard, 1988, p. 243-265
- TARTAKOWSKY (Daniel), WILLARD (Claude), *Des lendemains qui chantent ? La France des Années folles et du Front populaire*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1986, 270 p.
- VÉRAY (Laurent), *Avènement d'une culture visuelle de guerre, Le cinéma en France de 1914 à 1928*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2019, 539 p.
- VÉRAY (Laurent), « Cinéma et mobilisation culturelle », dans Jay WINTER (dir.), *La Première Guerre mondiale*, Paris, Fayard, 2014, p. 509-537.

## **b) L'Espagne**

- BRIHUEGA (Jaime), *Las vanguardias artísticas en España, 1909 – 1936*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1981, 582 p.
- EHRLICHER (Hanno), « Enrique Gómez Carrillo en la red cosmopolita del modernismo », *Iberoamericana* (2001-), Diciembre de 2015, *Nueva época*, Año 15, No. 60 (Diciembre de 2015), pp. 41-60 [consulté en ligne]: <https://www.jstor.org/stable/43901354>
- FUENTES CODERA (Maximiliano), *España en la primera Guerra Mundial, Una movilización cultural*, Madrid, Ediciones Akal, Serie Historia Contemporánea, 2014, 239 p.

- HERMET (Guy), *L'Espagne au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 315 p.
- LA FUENTE (Veronique de), *Dadá à Barcelone, 1914-1918*, chronique de l'avant-garde artistique parisienne en exil en Catalogne pendant la Grande Guerre, Ceret, Édition des Alberes, 2001, 110p.
- INSÚA (Alberto), *Memorias I, Horas felices · Tiempos crueles*, Madrid, Editorial Tesoro, 1953, 534 p.
- INSÚA (Alberto), *Memorias II, Amores, viajes y literatura*, Madrid, Editorial Tesoro, 1959, 605 p.
- JULIÀ (Santos), *Historia de las dos Españas*, (Edición ampliada y revisada), Madrid, Taurus Historia, 2015, 618 p.
- LÉAL (Brigitte), TRENC (Élisée), *Barcelone des avant-gardes*, Paris, Éditions Hazan-Réunion des Musées Nationaux, 2001, 95 p.
- LITVAK (Lily), *España 1900, Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1990, 358 p.
- REIG (Ramon), *Religion y religiosidad popular en Andalucía*, Madrid, Libertarias-Ensayos, 1989, 186 p.
- SALAÜN (Serge), *Les spectacles en Espagne 1875 – 1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 266 p.
- SERRANO (Carlos), SALAÜN (Serge), *Temps de crise et « Années folles », Les années 20 en Espagne (1917 – 1930)*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Iberica Collection, 2002, 299 p.
- SERRANO (Carlos), SALAÜN (Serge), *1900 en Espagne : essai d'histoire culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1988, 299 p.
- VICENS VIVES (Jaime), *Aproximación a la historia de España*, Madrid, Salvat Editores con la colaboración de Alianza Editorial, 1970, 186 p.
- VILLARES (Ramón), MORENO LUZÓN (Javier), *Historia de España: Restauración y dictadura* (Josep Fontana y Ramón Villares – Dir.), vol. 7, Barcelona, Crítica / Marcial Pons, 2009, 760 p.
- ZIBIAURRE (Maite), *Culturas del erotismo en España 1898 – 1939*, Madrid, Cátedra, Grandes Temas, 2012, 415 p.

## 2. Relations entre la France et l' Espagne

- AYMES (Jean-René), ESTEBAN DE VEGA (Mariano) (dir.), *Francia en España, España en Francia, La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX – XX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, 276 p.
- AYMES (Jean-René), SALAÜN (Sergio), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 338 p.
- DELAUNAY (Jean-Marc), *Méfiance cordiale, Les relations métropolitaines franco-espagnoles de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la Première Guerre Mondiale*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2010, 915 p.

LUGAND (Julien), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, actes des journées d'études, Toulouse, novembre 2007, mars 2009 et mai 2010, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012, 302 p.

### 3. Les Expositions Universelles

CARRÉ (Anne-Laure), CORCY (Marie-Sophie), DEMEULENAERE-DOUYERE (Christiane), HILAIRE- PEREZ (Liliane) (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX<sup>e</sup> siècle : Techniques Publics Patrimoines*, Paris, CNRS Editions, 2012, 481 p.

MABIRE (Jean-Christophe), (dir.), *L'exposition Universelle de 1900*, L'harmattan, Paris, 2000, 192 p.

MORILLO MORALES (Julia), *Las exposiciones universales en la literatura de viajes del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017, 461 p.

SAZATORNIL RUIZ (Luis) et LASHERAS PEÑA (Ana Belén), « Paris y la *españolada* », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 35-2 | 2005, mis en ligne le 27 octobre 2010, consulté le 13 octobre 2012. URL : <http://mcv.revues.org/2245>

TOULET (Emmanuelle), « Le cinéma à l'exposition Universelle de 1900 », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°2, tome 33, Cinéma et Société, Avril-juin 1986, pp. 179 -209

### 4. Histoire de l'art et des arts en France de 1800 à 1930

FAURE (Elie), *L'Histoire de l'Art – L'Art Moderne*, Paris, Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1941, 253 p.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF, *L'Art au XX<sup>e</sup> siècle*, Vol. I, Paris, Taschen, 2012, 399 p.

Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Éditions du Seuil/Éditions Raisons d'Agir, 2013, 770 p.

#### a) Le primitivisme dans les arts du début du siècle

AKA-EVY, Jean-Luc, « De l'art primitif à l'art premier » In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n°155-156, 1999. Prélever, exhiber. La mise en musées, p. 567

BARGUES (Cécile), « Dadá et les primitivistes » dans Jean-Philippe GARRIC (dir.), *Au-delà de l'art et du patrimoine : expériences, passages et engagements*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2007, pp. 13-36

RUBIN (William), (dir.), *Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987, 703 p.

SABOT (Philippe), « Primitivisme et surréalisme : une « synthèse » impossible ? », *Methodos* [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/109> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.109>

## 5. La construction de l'imaginaire espagnol en France dans le XIXe siècle

### a) La construction de l'image romantique de l'Espagne

ANDREU MIRALLES (Xavier), *El descubrimiento de España, Mito romántico e Identidad Nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016, 396 p.

ARCHILES (Ferran), “¿Materia de España? Imaginarios nacionales y persistencia del estereotipo español en la cultura francesa (1898 – 1936)”, *Amnis* [en ligne], 2018, Publié le 10 mars 2018, consulté le 16 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/amnis/3265>; DOI: 10.4000/amnis.3265

AYALA (Francisco), *La imagen de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 221 p.

CABAÑAS BRAVO (Miguel), RINCÓN GARCÍA (Wifredo) (Eds.), *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX* (XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 14-16 de septiembre de 2016), Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2017, 513 p.

CALVO SERRALLER (Francisco), *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 213 p.

DE DIEGO (Estrella), “Postales de España”, *QUINTANA* n° 10 2011. ISSN 1579-7414. Pp. 13-27

DEL MOLINO (Sergio), *La España vacía, Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner, Colección Noema, 2016, 292 p.

JUDERÍAS (Julián), *La leyenda negra de España*, (Reedición del clásico publicado en 1914, Edición y prólogo de Luis ESPAÑOL), Madrid, La esfera de los libros, 2014, 470 p.

PÉREZ (Joseph), *La légende noire de l'Espagne*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, 249 p.

POUTET (Hervé), *Images touristiques de l'Espagne, De la propagande politique à la promotion touristique*, Paris, Éditions de L'Harmattan, Collection Tourismes et Sociétés, 1995, 370 p.

POUTET (Hervé), *Une image récurrente : L'Espagne vue par la publicité touristique*, Centre d'Hautes Études Touristiques, Cahiers du tourisme, Série B n° 70, Aix-en-Provence, 1992, 18 p.

PRATS FONTS (Nuria), «El ojo que mira: La campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, Les paradigmes Masculin/Féminin, Partie 2 - Etudes analytiques, mis à jour le : 09/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2304>.

SERRANO (Carlos), *El Nacimiento de Carmen: símbolos, mitos, nación*, Madrid, Taurus, 1999, 364 p.

STEINGRESS (Gerhard), *...Y Carmen se fue a Paris, un ensayo sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Editorial Almuzara – Serie ensayo, 2006, 214 p.

*La plus profonde Espagne. L'Espagne chimiquement pure ; l'essence de son principe magique*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1958, 195 p.

## **b) L'image de l'Espagne en France au cours du XIX<sup>e</sup> siècle**

BENASSAR (Bartolomé et Lucie), *Le voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998, 1276 p.

BONNAFOUX (Denise), *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, 463 p.

BREMOND (Joël), « Regards croisés France – Espagne: réflexions sur les stéréotypes réciproques », *Amnis* [en ligne], 2018, mis en ligne le 10 mars 2018, consulté le 16 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/3359>; DOI : 10.4000/amnis.3359

DENÉCHÈRE (Yves), « Les représentations de l'Espagne et des Espagnols dans la correspondance diplomatique française au XX<sup>e</sup> siècle » dans *Le stéréotype : outil de régulations sociales* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 (généré le 16 avril 2019). Disponible sur internet : <http://books.openedition.org/pur/21019>. ISBN : 9782753525436. DOI : 10.4000/books.pur.21019

GUINARD (Paul), « Romantiques français en Espagne » dans *Art de France, revue annuelle de l'art ancien et moderne*, Numéro II, 1962, 201 p.

HOFFMANN, (Léon François), *Romantique Espagne, L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Publication du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, Presses Universitaires de France, 1961, 202 p.

LACOMBE (Hervé), « L'Espagne à Paris au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : L'influence d'artistes espagnols sur l'imaginaire parisien et la construction d'une "hispanité" », *Revue de musicologie*, T88, n°2, (2002), p. 389-431

LUCENA GIRALDO (Manuel), « Los estereotipos sobre la imagen de España », *Norba, Revista de Historia*, vol 19, 2006, pp. 219-229

*Quelques villes d'Espagne vues par les écrivains et artistes français*, Bulletin de l'Institut Français en Espagne, n° 62, Décembre 1952 – INHA

## **c) La littérature romantique et post-romantique sur l'Espagne**

Olivier AUBERTIN, présentation de Maurice BARRES, *Je vous écris d'Andalousie*, Paris, Nicolas Chaudun, 2014, 126 p.

BATAILLON (Marcel), « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », *Revue littéraire comparée*, t. XXII, 1948

GONZÁLEZ CUEVAS (Pedro Carlos), « Maurice Barrès y España », UNED (Disponible en ligne: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/4149>)

GUYAUX (André) ; KOPP (Robert), *Barrès, Une tradition dans la modernité*, Actes du colloque de Mukhouse, Bâle et Friburg-en-Brisgau des 10, 11 et 12 avril 1989, Paris, Librairie Honoré Champion Editeur, 1991, 331 p.

NÉE (Patrick), « Sur La Couleur Locale : L'exemple de Théophile Gautier », dans *Romantisme* n°157, 2012/3, Paris, Armand Colin, pp. 23-32

#### **d) L'art pictural espagnol en France et les peintres français en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle**

AUGÉ (Jean-Louis), TRENC BALLESTER (Elisée) (dir.), *Les peintres français et l'Espagne, de Delacroix à Manet*, Catalogue de l'exposition au Musée Goya-castres du 11 juillet au 5 octobre 1997, Castres, Musée Goya, 1997, 180 p.

BATICLE (Jeanine), MARINAS (Cristina), *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, Ministère de la Culture-Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, 311 p.

HEMPEL LIPSCHUTZ (Ilse), *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, 407 p.

GONZÁLEZ (Carlos), MARTÍ (Montse), *Pintores españoles en París (1850 – 1900)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989, 297 p.

#### **e) Une vision orientaliste**

AURAIX-JONCHIERE (Pascale), LOUBINOUX (Gérard) (Études réunies par), *La Bohémienne, Figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, « Révolutions et Romantismes » n°8, Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise Pascal (Clermont Ferrand, 12, 13, 14 mars 2003), Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, 423 p.

ALBERA (Philippe), « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1066>

DIZY CASO (Eduardo), *Les Orientalistes de l'école espagnole*, Paris, ACR Édition, 1997, 288 p.

GILL (Hélène), *The Language of French Orientalist Painting*, Studies in Art History, United Kingdom, The Edwin Mellen Press, 2003, 191 p.

LEPAGE (Jean), *L'Orient fantasmé*, Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Paris, Somogy éditions d'art, 2011, 239 p.

LEMEUX-FRATIOT (Sidonie), *L'Orientalisme*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2015, 407 p.

PELTRE (Christine), AMIOT (Emanuelle), *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière*, Catalogue de l'Exposition Musée Marmottan Monet du 7 mars au 21 juillet 2019, Vanves, Éditions Hazan, 2019, 183 p.

THORTON (Lynne), *Les Orientalistes peintres voyageurs, 1828 – 1908*, Paris, ACR Édition, 2001, 300p.

VVAA, *Pintura orientalista española (1830/1930)*, Catálogo de la Exposición de la Fundación Banco Exterior del 8 de Junio al 22 de julio de 1988, Madrid, Julio Soto Impresor, 1988, 153 p.

## 6. L'imaginaire espagnol dans les arts de 1900 à 1930

### a) Ouvrages généraux

GONZÁLEZ (Ángel), G. ROMERO (Pedro), LABANYI (Jo), GARCÍA (Miguel Ángel), BLAKE (Jody), DIDI-HUBERMAN (Georges), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865 – 1936* [Catalogue de l'exposition], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, 400p.

RIO, (Gaëlle), *La nuit espagnole : flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936* [catalogue publié à l'occasion de l'exposition « la nuit espagnole: flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936 », Petit-Palais, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, 5 juillet-31 août 2008], Paris, Paris-musées, 2008.

VIGNERON (Denis), *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Éditions Publibook, 2009, 634 p.

### b) L'art pictural

BALDASSARI (Anne), *Picasso – Carmen*, (Catalogue de l'exposition ayant lieu du 31 mars au 24 juin 2007 au Musée Picasso de Paris), Flammarion/RMN, 2007, 190 p.

BERNADAC (Marie-Laure), LEAL (Brigitte), OCAÑA (Maria Teresa), *Picasso, Toros y toreros*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition tenue du 6 avril au 18 juin 1993 au Musée Picasso, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, 255 p.

HAUPTMAN (Paul), *El modernismo. De Sorolla a Picasso, 1880-1918*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition conçue par la Fondation de l'Hermitage à Lausanne présentée du 28 janvier au 29 mai 2011, Paris, Fondation de l'Hermitage, 2011, 160 p.

LOPEZ FERNANDEZ (María), *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, La bolsa de la medusa, 2006, 400 p.

LOPEZ FERNÁNDEZ (María) (Edición), *Arte y estética de fin de siglo (1890-1914), Las palabras del pasado*, Madrid, Instituto de Cultura/Fundación Mapfre, 2008, 277 p.

LOMBA SERRANO, (Concha), « Castizas fatales: la maja perversa en la pintura española (1885-1930) » in CABAÑAS BRAVO (Miguel), RINCON GARCIA (Wifredo), *Imaginario en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte/Consejo Superior de Investigaciones científicas, pp. 205-220

OCAÑA (María Teresa), *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona, Àmbits Servicios Editoriales, 1996, p. 118 – 127

RINCON GARCIA, (Wifredo), « Goya y los toros. En el bicentenario de su Tauromaquia » in CABAÑAS BRAVO (Miguel), RINCON GARCIA (Wifredo), *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte/Consejo Superior de Investigaciones científicas, pp. 19-37

RODRIGUEZ SAMANIEGO (Cristina), « Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920 », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 14 juillet 2011, consulté le 04 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceec/2711> ; DOI : 10.4000/ceec.2711

ROGLAN (Mark), BARON (Javier), *Prelude to Spanish Modernism, Fortuny to Picasso/Preludio al modernismo español, De Fortuny a Picasso*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition conçue par The Albuquerque Museum of Art and History à Albuquerque en 2001, Albuquerque, Albuquerque Museum, 2005, 362 p.

VIAL (Marie-Paule), [Coord.], *L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso*, Catalogue édité à l'occasion de l'exposition « L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso » au Musée de l'Orangerie du 7 octobre 2011 au 9 janvier 2012, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 2011, 159p.

*Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española 1880-1930*, Catalogue de l'Exposition à la Fundación Mapfre du 11 novembre 2005 au 15 janvier 2006, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2005, 211p.

### **c) Monographies d'artistes**

BORRAS (Maria Lluïsa), *Picabia*, Paris, Albin Michel, 1985, 549 p.

BOZAL (Valeriano), MORENO RUIZ DE EGUINO (Iñaki), SAN NICOLAS (Juan), *Darío de Regollos (1857-1913)*, catalogue d'exposition, 6 novembre 2002-6 janvier 2003, Fundación cultural Mapfre Vidal, 2002, 265 p.

CALTÉ (Pierre), *Francis Picabia, catalogue raisonné, volume II, 1915-1927*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2016.

CALVO SERRALLER (Francisco), "Sorolla y Zuloaga: Luz y sombra de drama moderno de España" dans *Dos visiones para el cambio de siglo*, Catalogue de l'Exposition, Madrid 8 avril – 28 juin 1998, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 1998, p. 25-64.

DE LA BEAUMELLE (Agnès) (Sous la direction de), *Joan Miró 1917 – 1934* (Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présenté au Centre Pompidou du 3 mars au 28 juin 2004), Paris, Centre Georges Pompidou, 2004, 419 p.

DE LA BAUMELLE (Agnès), LEBEL (Jean-Jacques), *Francis Picabia, Galerie Dalmau, 1922*, (Catalogue de l'Exposition présenté di 7 mai au 1<sup>er</sup> juillet 1996 au Centre Georges Pompidou de Paris), Paris, Cabinet d'Art Graphique – Centre National d'Art Moderne Georges Pompidou, 1996, 96 p.

DUPIN (Jaques) et LELONG-MAINAUD (Ariane), *Joan Miró, Catalogue raisonné. Paintings. Volume I : 1908-1930*, Paris, Daniel Lelong/Successió Miró, 1999, 247 p.



DUPIN (Jaques) et LELONG-MAINAUD (Ariane), *Joan Miró, Catalogue raisonné. Drawings. Volume II : 1908-1937*, Paris, Daniel Lelong/Successió Miró, 2008, 388 p.

DUPIN (Jaques) et LELONG-MAINAUD (Ariane), *Joan Miró, Catalogue raisonné. Sculptures. Volume III : 1928-1982*, Paris, Daniel Lelong/Successió Miró, 2006, 389 p.

GIMFERRER (Pere), *Las raíces de Miró*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A, 1993, 435 p.

LANCHNER (Carolyn), *Joan Miró*, New York, The Musuem of Modern Art, 1993, 484 p.

JARAUTA Francisco, VILLAFRANCA Maria del Mar, *Matisse et l'Alhambra 1910-2010*, catalogue de l'exposition ayant lieu à L'Alhambra, Palais de Charles Quint, 15 octobre 2010-28 février 2011. Édité par el Patronato de la Alhambra y el Generalife, Grenade, 2010, 251 p.

Francis Picabia, *Classique et merveilleux*, Catalogue de l'Exposition tenue à la Galerie Beaubourg-Château de Notre Dame des Fleurs à Vence, juillet-octobre 1998, Édition La Différence, 1998, 227p.

Sorolla-Zuloaga, *Dos visiones para el cambio de siglo*, Catalogue de l'Exposition, Madrid 8 avril – 28 juin 1998, Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 1998, 253 p.

#### **d) La danse**

BENNAHUM (Ninotchka Devorah), *Antonia Mercé "La Argentina", Flamenco and the Spanish Avant-garde*, London, Wesleyan University Press, 2000, 248 p.

BENNAHUM (Ninotchka Devorah), Antonia Mercè, *El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rythm, 2009, 275 p.

BERNARD (Robert), BRIANCHON (Marurice), BRILLANT (Maurice), CHAMPIGNEULLE (Bernard), CHARENSOL (Gerorges), DEGAS (Edgar), DUMESNIL (René), GAXOTTE (Pierre), GEORGE (Waldemar), GUTH (Paul), LEVINSON (André), MERLIN (Olivier), MICHAUT (Pierre), MORAND (Paul), NOAILLES (Anna De), QUENEAU (Raymond), ROUCHÉ (Jacques), VILLEBOEUF (André), WILD (Roger), *L'Art du Ballet des origines à nos jours* par 20 Écrivains et Critiques de la danse, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1952, 338 p.

FRISON (Hélène), *La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929)*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014. Français. NNT : 2014PA030128

LE RID (Georges) (Préface de), *Diaghilev. Les Ballets Russes* (Catalogue de l'Exposition présenté à la Bibliothèque National de France du 17 mai au 29 juillet 1979), Paris, Bibliothèque Nationale, 1979, 167 p.

LEVINSON (André), *La Argentina*, Paris, Éditions des Chroniques du jour, 1928, 89 p.

MURGA CASTRO, (Idoia), « La danza en el imaginario de lo español: Estereotipo, representación e institucionalización » in CABAÑAS BRAVO (Miguel), RINCON GARCIA (Wifredo), *Imaginarios en conflicto: Lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte/Consejo Superior de Investigaciones científicas, pp. 19-37.

SUQUET (Annie), *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Histoires, Centre national de la danse, 2012, 960 p.

WARMOES (Jean), Emile Verhaeren *El flamenco español, Études, textes, lettres inédites, peintures, dessins, bois de Darío de Regoyos*, Bruxelles, Europalia, 1985, 133 p.

WILD (Nicole), *Diaghilev : les ballets russes*, [exposition, Paris], Bibliothèque nationale, [17 mai-29 juillet] 1979 / [catalogue par Nicole Wild et Jean-Michel Nectoux] ; [préface de Georges Le Rider]. 1979.

#### **e) La musique**

LESURE (François), dans « Debussy et le syndrome de Grenade », *Revue de Musicologie*, T. 68, No. 1/2, Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner (1982), pp. 101-109.

#### **f) Le théâtre et la représentation scénique française de l'espagnol au XX<sup>e</sup> siècle**

Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA, Florence NAUGRETTE, (dir.), *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de l'Avant-Scène théâtre, 2008, 566 p.

LE DUC (Antoine), *La zarzuela, Voyage autour du théâtre lyrique national espagnol*, Paris, Éditions mare & martin, 2007, 737 p.

#### **g) Sur la tauromachie**

MAÏLLIS (Annie) (dir.), *Des femmes et des toros: petite anthologie bigarrée*, Pau, Éd. Cairn, 2003, 199 p.

### **7. Autres questions contextuelles**

BAUDRILLARD (Jean), *De la séduction*, Paris, Éditions Galilé/Folio Essais, 1979, 247 p.

KAGAN (Richard), *The Spanish Craze, The America's fascination with the Hispanic world 1779-1939*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, 612 p.

### III. Histoire, théorie et analyse du cinéma

#### 1. Dictionnaires, lexiques et instruments de travail

ALBERA (François) et GILI (Jean A.) (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, Paris, AFRHC/1895, n°33, juin 2001.

ABEL (Richard) (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres, Routledge, 2005, 789 p.

AUMONT (Jacques) et MARIE (Michel), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 (1<sup>e</sup> éd. 2001), 246 p.

GIRAUD (Jean), *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris, CNRS éditions, 1958, 263 p.

PASSEK (Jean-Loup) (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, 1995 (1<sup>e</sup> éd. 1986), 2391p.

JEANNE (René), *Histoire encyclopédique du Cinéma. 1, /Le cinéma Français, 1895-1929*, Paris, Laffont, 1965.

#### 2. Filmographies

AUBERT (Michel), SEGUIN (Jean Claude), *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris, Bibliothèque Française du Film, 555 p.

CHIRAT (Raymond), ICART (Roger), *Catalogue des films français de long métrage, Films de fiction, 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, 304 p.

CHIRAT (Raymond), *Catalogue des films français de long métrage, films sonores de fiction, 1929-1939*, Bruxelles, Cinémathèque Royale de Belgique, 1981, 319 p.

*Fons de nitrats de la Filmoteca. Volum I – Films de Ficció*. Filmoteca de Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2001. 367 p.

#### 3. Questions d'esthétique et d'analyse cinématographique

BELLOUR (Raymond), *L'analyse du film*, France, Calman-lévy, 1995, 317 p.

AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'analyse des films*, Lassay-les-Chateaux, Armand Colin Cinéma, 2004 (1<sup>ere</sup> édition : 1988), 234 p.

AUMONT (Jacques), *Le cinéma et la mise en scène*, Lassay-les-Chateaux, Armand Colin Cinéma, 2006, 188 p.

AUMONT (Jacques), BERGALA (Alain), MARIE (Michel), VERNET (Marc), *Esthétique du film* (3<sup>e</sup> édition), Lassay-les-Chateaux, Armand Colin Cinéma, 2012 (1<sup>ere</sup> édition Nathan : 1983), 244p.

#### 4. Sémiologie, linguistique et genre

- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2016 (Première édition russe: 1975 ; Traduction français : 1978), 488 p.
- BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 272 p.
- BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 270 p.
- BARTHES (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes* Paris, Éditions du Seuil, 1975, 191 p.
- BARTHES (Roland), *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile Gallimard, 1980, 193 p.
- BOURGET (Jean-Loup), « En relisant Panofsky », *Positif - Revue mensuelle de cinéma* ; Sep 1982; Music & Performing Arts Collection, p. 38.
- DUCROT (Oswald), TODOROV (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 470 p.
- DUCROT (Oswald) et SCHAEFFER (Jean-Marie), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 668 p.
- FÄRNLÖF (Hans), « Chronotope romanesque et perception du monde, A propos du Tour en quatre-vingt-jours », *Le Seuil – Poétique*, n° 152, 2007/4, pp. 439 - 456
- METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, 2 tomes, Paris, Klincksieck, 2003, 447 p.
- METZ (Christian), *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2002, 371 p.
- MITRY (Jean), *La sémiologie en question, langage et cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, 275 p.

#### 5. Sur les imaginaires cinématographiques

- AUMONT (Jacques), « Migrations », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 7, printemps 1995.
- BELTING (Hans), *Pour une anthropologie des images*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, 346 p.
- CADÉ (Michel), *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, 270 p.
- DE LA BRETÈQUE (François Amy), *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, 1276 p.
- DE LA BRETÈQUE François Amy, « Le regard du cinéma sur le Moyen Âge » dans LE GOFF, Jacques et LOBRICHON, Guy, *Le moyen âge aujourd'hui, Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Actes de la Rencontre de Cerisy-la-salle (juillet 1991), Paris, Le Léopard d'Or, 1997, 283-301 pp.
- DE LA BRETÈQUE, François, « Lion en mots, lion en images : Pour un statut transcodique du motif », *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 25, No. 2, Le motif : en sciences humaines (Avril-juin 1995), pp. 239-247 ; article en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40989727>

- LAGNY (Michèle), Marie-Claire ROPARS, Pierre SORLIN, « 4 - L'image, L'imaginaire – 4 », *Hors cadre (Le cinéma à travers champs disciplinaires)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1986, 213 p.
- LEIF (Joseph), *L'imagination créatrice, Créativité ou activité ?*, Paris, Librairie Delagrave, 1985, 104 p.
- MORIN (Edgar), *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, éditions de Minuit, 1978, 181 p.
- PLASSERAUD (Emmanuelle), *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 271 p.

## 6. Sur les genres cinématographiques

- MOINE (Raphaëlle), *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015 (2<sup>e</sup> édition ; Première édition, 2002), 204 p.
- MORIN (Edgar), *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 188 p.
- BOURGET (Jean-Loup), *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock-Ramsay Poche Cinéma, 1994 ( Première édition de 1985), 317 p.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 185 p.
- THOMASSEAU (Jean-Marie), *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France – Collection Que sais-je ?, 1984, 125 p.

## 7. Histoire du cinéma français

- ABEL (Richard), *French Cinema: the First Wave, 1915-1929*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1984, 672 p.
- ABEL (Richard), *French Film Theory and Criticism: A History-Anthology, 1907-1939*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, 1988, 452 p.
- ABEL (Richard), *The Cinema Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1998, 604 p.
- ALBERA (François), *Albatros, des russes à Paris, 1919-1929*, Paris, Cinémathèque Française, 1995, 181p.
- BARDECHE (Maurice) et BRASILLACH (Robert), *Histoire du cinéma, vol. 1, Le cinéma muet*, Fontenay-aux-Roses, Louis Bellenand et fils, 1935, 423 p.
- BARNIER (Martin), *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Cèfal, 2002, 255 p.
- BASTIDE (Bernard), « Aux sources des tournages en décors naturels. L'exemple de Louis Feuillade à la Cité de Carcassonne, en 1908 », *1895*, n° 55, juin 2008, pp. 99 – 277.
- BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, 7RT, Editions du cerf, 2008, 369 p.

- BORDWELL (David), *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*, New York, Arno Press, 1980, 309 p.
- BURCH (Noël), *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, 303p.
- BURCH (Noël) et FIESCHI (Jean-André), « La première vague », *Les Cahiers du cinéma*, n° 202, 1968, p. 20-25.
- CLAIR (René), *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, 372 p.
- COSANDEY (Roland), ALBERA (François), *Cinéma sans frontières 1896-1918*, Images Across Borders, France, Editions Payot Lausanne/Nuit Blanche Éditeur, 1995, 383 p.
- DARRÉ (Yann), *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, 120 p.
- FORD (Charles) et JEANNE (René), *Histoire encyclopédique du cinéma : 1. Le Cinéma français, 1895-1929*, Paris, R. Laffont, 1947, 519 p.
- FORD (Charles) et JEANNE (René), *Histoire illustrée du cinéma. 1, Le cinéma muet, 1895- 1930*, Paris, Gérard et Cie, 1966, 320 p.
- GAUDREAULT (André), *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, 252 p.
- GAUDREAULT (André), RUSSELL (Catherine), VÉRONNEAU (Pierre), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, 2004, 398 p.
- GAUTHIER (Christophe), *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC, 1999, 392 p.
- GUIBBERT (Pierre) OMS (Marcel) [et. al.], *Les premiers ans du cinéma français*, Actes du V<sup>e</sup> Colloque International de l'Institut Jean Vigo, Perpignan, France, Institut Jean Vigo, 1985, 319 p.
- GUNNING (Tom), « The whole world within reach: Travel images without borders » dans COSANDEY (Roland), ALBERA (François), *Cinéma sans frontières 1896-1918*, Images Across Borders, France, Editions Payot Lausanne/Nuit Blanche Éditeur, 1995, pp. 21 – 36
- LACASSIN (Francis), *Pour une contre-histoire du cinéma*, Arles, Actes Sud, 1994, 354 p.
- LAGNY (Michèle), LEFEBVRE (Thierry) et MARIE (Michel), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, PSN, 1996, 510 p.
- LAPIERRE (Marcel), *Les cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, 717 p.
- LEPROHON (Pierre), *Histoire du cinéma : 1895-1930*, Paris, Éd. du Cerf, 1961, 291 p.
- LHERMINIER (Pierre), *Annales du cinéma français : les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, 1136 p.
- HUGUES (Philippe d') et MARMIN (Michel), *Le Cinéma français : le muet*, Paris, Atlas, 1986, 175 p.
- ISHAGHPOUR (Youssef), *Historicité du cinéma*, Tours, Éditions Farrago, 2004, 221 p.

- MARIE (Michel), LEFEBVRE (Thierry) et MANNONI (Laurent) (dir.), *Cinéma des premiers temps : nouvelles contributions françaises*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996, 140 p.
- MEUSY (Jean-Jacques), *Écrans français de l'entre-deux-guerres*, 2 vol., Paris, AFRHC, 2017, 353, 258 p.
- MITRY (Jean), *Histoire du cinéma, Art et Industrie, vol. 2, 1915-1925*, Paris, Éditions Universitaires, 1987, 519 p.
- MITRY (Jean), *Histoire du cinéma, Art et Industrie, vol. 3, 1923-1930*, Paris, Éditions Universitaires, 1973, 630 p.
- MOUSSINAC (Leon), *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1983 (Conforme au texte des Éditions J. Povolozky et Cie, Paris, 1925), 180 p.
- OMS (Marcel), « Le cinéma des années folles », *Revue d'Histoire du cinéma*, n° 33-34, Automne 1981, 248 p.
- SADOUL (Georges), *Le Cinéma français (1890-1962)*, Paris, Flammarion, 1981, 293 p.
- SADOUL (Georges), *Écrits 1, Chroniques du cinéma français, 1939-1967*, Paris, Union générale d'éditions, 1979, 413 p.
- SADOUL (Georges), *Histoire du cinéma, vol. 4. Le cinéma devient un art (La Première Guerre mondiale) 1909 – 1920*, Paris, Denoël, 1975, 589 p.
- SADOUL (Georges), *Histoire du cinéma, vol. 5. L'art muet (L'après-guerre en Europe) 1919 – 1929*, Paris, Denoël, 1975, 568 p.
- SADOUL (Georges), *Histoire du cinéma, vol. 6. L'art muet (Hollywood – la fin du muet) 1919 – 1929*, Paris, Denoël, 1975, 586 p.
- SEGUIN (Jean-Claude) [et.al.], *L'aventure du cinématographe*, Actes du Congrès mondial Lumière, Lyon, Aleas, 1999, 371 p.
- TOULET (Emmanuelle), *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années 20 et 30*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, 221 p.
- VEZYROGLOU (Dimitri), *Le cinéma en France à la veille du parlant : un essai d'histoire culturelle*, CNRS, 2011, 380 p.
- Le cinéma français muet dans le monde : influences réciproques*, FIAF Symposium, Toulouse-Perpignan, Cinémathèque de Toulouse/Institut Jean Vigo, 1989, 285 p.

## 8. Histoire du cinéma espagnol

- BENET (Vicente J.), *El Cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, 495 p.
- BROTONS CAPÓ (Maria Magdalena), *El cine en Francia, 1895 – 1914, El reflejo de la cultura visual de una época*, Santander, Genuève Ediciones, 2014, 310 p.

CABERO, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española 1896-1949*, Madrid, Graficas Cinema, 708 p.

CÁNOVAS BELCHI (Joaquin), “*El cine en Madrid (1919-1930) Hacia la búsqueda de una identidad nacional*”, Thèse soutenue à l’Universidad de Murcia, Facultad de Letras, sous la direction de M. Angel Luis Hueso, Murcia, Julio de 1987, 3 volumes, 1075 p.

CASTRO DE PAZ (José Luis), CASTRO DE PAS (David) (dir.), *Cine + Guerra Civil, Nuevos hallazgos, Aproximaciones analíticas e historiográficas*, Coruña, Universidade da Coruña, 2009, 264 p.

CERDÁN (Josetxo), « Silencios y ruidos en torno a la llegada del sonoro a España », *Archivos de la Filmoteca*, oct 1997, p 74.

CLAVER (José Maria), *Lucas y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896 – 1939)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centros de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012, 581 p.

DEL REY REGUILLO (Antonia), « *Modos de representación en el cine español de los años veinte. Cuatro ejemplos significativos* », Thèse soutenue à l’Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, sous la direction de M. Jenaro Talens Carmona, Valencia, 1997.

ENRIQUE RUIZ (Luis), *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao, Mensajero, 2004, 471 p.

FEENSTRA (Pietsie), SANCHEZ BIOSCA (Vicente), *Le cinéma espagnol, Histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, 220 p.

FERNANDEZ CUENCA (Carlos), *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Madrid, Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, 1959, 45 p.

GARCÍA FERNÁNDEZ (Emilio C.), *El Cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía, y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002.

GUBERN (Roman), MONTERDE (José Enrique), PEREZ PERUCHA (Julio), RIAMBAU (Esteve), TORREIRO (Casimiro), *Historia del cine español (7e edition)*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2010 (première édition: 1995), 652 p.

GUBERN (Roman), *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 2003, 572p.

GUBERN (Roman), *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, 505 p.

GUBERN (Roman), *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Actas del congreso de la A.E.H.C, Madrid, Editorial Complutense, 374 p.

LAHOZ RODRIGO (Juan Ignacio) [Coord.], *A propósito de Cuesta, Escritos sobre los comienzos del cine español 1896 – 1920*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010, 636 p.

MENDEZ-LEITE (Fernando), *Historia del cine español (I et II)*, Rialp, Madrid, 1965, 581 p. et 880p.

MINGUET BATLLORI, (Joan M.), *Paisaje(s) del cine mudo en España*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2008, 156 p.

MINGUET BATLLORI (Joan M.), “Early Spanish Cinéma and the problem of modernity”, *Film-History*, n° 16, 2004, pp 92 – 107.



PEREZ PERUCHA (Julio), *Mestizajes : Realizadores españoles en el cine español 1913-1973*, Valencia, Fundación municipal de cine, 1990, 104 p.

PEREZ PERUCHA (Julio), PALACIO (Manuel), *Historia general del cine, vol. V, Europa y Asia 1918 – 1930*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1997, 376 p.

POYATO SÁNCHEZ (Pedro) (dir.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba, Plurabelle, 2005, 207 p.

POZO, Santiago, *La industria del cine en España*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1984, 238 p.

POZO ARENAS (Santiago), *“La industria cinematográfica española (1896-1970) Legislación y aspectos económicos”*, Thèse soutenue à l’Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, sous la direction de M. Jose María Caparrós Lera, Madrid, Noviembre 1979 – septiembre 1989.

QUINTANA (Àngel), PONS (Joan) (dir.), *La construcción de l’actualitat en el cinema dels orígens*, Girona, Museu de Cinema, 2012, 333 p.

QUINTANA (Àngel), PONS (Joan) (dir.), *Objectivitat i efectes de veritat, El cinema dels primers temps i la tradició realista*, Girona, Museu de Cinema, 2015, 273 p.

RIAMBAU (Esteve), *El paisatge abans de la batalla, el cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona, Quaderns de Comunicació, Llibres de l’index, 1994, 121 p.

TARENS (Jenaro), ZUNZUNEGUI (Santos), *Historia general del cine, vol. III, Europa 1908 – 1918*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1998, 343 p.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR (Antonio), *Historia de la política de fomento del cine español*, Ediciones Textos de Fimoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, 257 p.

YRAOLA (Aitor) (dir.), *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, 148 p.

*El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Congreso de la asociación española de historiadores del cine et asociación española de historiadores del cine, Madrid, Editorial Complutense, 1994, 374 p.

## 9. Cinéma, culture et société du début du XXe siècle

BARTHES (Roland), « En sortant du cinéma », Dans: *Communications*, 23, 1975, Psychanalyse et cinéma, pp. 104-107; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>; [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1353](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353)

BOU (Núria) et PEREZ (Xavier), « La destrucción de una sex symbol : Conchita Montenegro » dans Núria BOU et Xavier PEREZ (dir.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos*, España, Italia, Alemania (1939-1945). Ediciones Cátedra, Madrid, 2018, p. 41-53.

DE LA BRETÈQUE (François), SOURNIA (Christian), *Le taureau et l'homme, l'homme et le toro, dans le cinéma*, Actes du Colloque Cinéma et Histoire/Histoire et cinéma, Canet en Roussillon, Éditions Trabucaire, 2013, 129 p.

DUTHEIL DE LA ROCHERE (Anne-Elizabeth), *Les studios de la Victorine, 1919-1929*, Paris-Nice, AFRHC/Cinémathèque de Nice, 1998, 287 p.

GAUTHIER (Christophe), « Mensonge romantique et vérité cinématographique Abel Gance et le “langage du silence” », dans Laurent VÉRAY (dir.), *Abel Gance, nouveaux regards, 1895*, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 2000, p. 5-18.

GIGNAC (Mélissa), *Du « scénario » au film : la création du long métrage de fiction aux États-Unis et en France dans les années 1910*, thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la direction de Marc VERNET, Université Paris Diderot - Paris 7, 2014, 696 p.

LE FORESTIER (Laurent) et MORRISSEY (Priska) (dir.), *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895*, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 65, hiver 2011, p. 90-111.

PLASSERAUD (Emmanuel), *L'art des foules : théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France, 1908-1930*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, 336 p.

QUINTANA (Angel), PONS (Jordi), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema, 1895-1920*, Girona, Fundació Museu del Cinéma-Col·lecció Tomás Mallol, 2018, 394 p.

THOUVENEL (Éric), *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 335 p.

ASSOCIATION MUSIDORA, *Paroles, elles tournent !*, Paris, des Femmes, 1976, 245 p.

VERAY, Laurent, *La Grande Guerre au cinéma*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, 240 p.

### **a) Danse, rythme et cinéma**

BISMUTH (Laurent) et LEMOIGNE (Pierrette), « La danse dans les collections du CNC », *Images Secondes*. [En ligne], 01 | 2018, mis en ligne le 19 mai 2018,

URL:<http://imagessecondes.fr/index.php/2018/05/19/la-danse-dans-les-collections-du-cnc/>

CARROT (Marion), « Une idée du mouvement – Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *Screendance studies*, 2014. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/une-idee-du-mouvement-etude-de-quelques-figures-dansees-dans-la-filmographie-de-germaine-dulac/> [consulté le 23/05/2021]

GUIDO (Laurent), *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot, 2007, 544 p.

GUIDO (Laurent), « Un rythme irrésistible : attraction et mimétisme corporel aux sources du dispositif cinématographique », AFRHC, 1895, 2020/1, n° 90, pp. 10 – 39 ; article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-1895-2020-1-page-10.htm>

JANICAS (Barbara), « Évocations de la danse dans les théories de Germaine Dulac: Une théorie de la ciné-danse avant la lettre », *Images secondes*, [En ligne], 01 | 2018, mis en ligne le 10 mai 2018, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/05/10/evocations-de-la-danse-dans-les-theories-de-germaine-dulac/>

UFFREDUZZI (Elisa), « Danse et orientalisme dans le cinéma muet italien », *Images secondes, 01 Danse & cinéma, la recherche en mouvement*, 2008. [En ligne], 01 | 2018, mis en ligne le 28 juin 2018, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/28/danse-et-orientalisme-dans-le-cinema-muet-italien>

## **b) Photogénie**

CHALLINE (Éléonore), GAUTHIER (Christophe), « La photogénie, pensée magique ? », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 418-437.

## **10. Sur la représentation de l'Espagne au cinéma**

ANGOUSTURES (Aline), « Les espagnols dans le cinéma français (1945 – 1965) », dans *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 14, n°1, 1998. *La ville déstabilisée ? Faits et représentations*, sous la direction de Sophie BODY-GENDROT et Michelle GUILLON, p. 221-252.

BARRIENTOS (Monica), «Pathé Frères en Sevilla. Filmes exhibidos durante la primera etapa de la compañía», *Archivos de la Filmoteca* 72, octubre 2013, pp. 3-13.

BENET, Vicente J., « Spanish archetypes in transnational cinema: a comparative study of iconography », *Journal of Spanish Cultural studies*, 2015, Vol. 16, N°1, 9-27.

BROTONS CAPÓ (Magdalena), «La imatge tòpica d'Espanya als films de Pathé i Gaumont » dans QUINTANA (Àngel); PONS (Joan) [Ed.], *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*, Girona, Museu del cinema, 2012, 333 p.

CÁNOVAS BELCHÍ (Joaquín), «Folklore y tipismo en el cine mudo español: la controvertida imagen de España », *Image et Hispanité*, GRIM, Université Lumière Lyon-2, 1998, p. 279-284.

CÁNOVAS BELCHÍ (Joaquín), « Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte » dans BERTHIER (Nancy) et SEGUIN (Jean-Claude) (dir.), *Cine nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa Velazquez, 2007, 343 p.

CÁNOVAS BELCHÍ (Joaquín), « Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo. A propósito de la adaptación cinematográfica de La verbena de la Paloma (Jose Buchs, 1921) », *Quintana*, n° 10, 2011, p. 65-87.

CÁNOVAS BELCHÍ (Joaquín), « Modernidad y tradición en el cine español de los años veinte: cuestiones identitarias en la obra de José Buchs, Florian Rey y Benito Perojo » dans CABAÑAS BRAVO (Miguel), RINCON GARCIA (Wifredo), *Imaginario en conflicto: Lo español en los siglos XIX*

y XX, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte/Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2017, pp. 220-236.

CANOVAS BELCHI (Joaquin), « Murcia en el imaginario filmico Frances. Adaptaciones cinematográficas de María del Carmen (Feliu y Codina, 1896) en la industria gala: Aux jardins de Murcie (1923 y 1936) », publication des actes du Colloque *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2016, pp. 303 – 324.

GRÑÁN DOBLAS (Francisco), « Stereotypes and archetypes in early Spanish cinema », *New Review of Film and Television Studies*, 14:4, 2016, pp. 487-503.

GUIBBERT (Pierre), « L’image de l’Espagne dans le cinéma français des années 20 », dans *Le Cinéma français dans le monde : influences réciproques*, Toulouse-Perpignan, Cinémathèque de Toulouse-Institut Jean Vigo, 1989, 285 p.

SEGUIN (Jean-Claude), « Les échanges cinématographiques Franco-Espagnols » (Années 1920) », dans *Littérature et Cinéma, Allers-Retours, Culture hispanique contemporaine*, Villeurbaine, Éditions Orbis Tertius – Hispanistica XX, 2014, pp. 21-41.

#### a) **La españolada**

BERTHIER (Nancy), « Espagne folklorique et Espagne éternelle : l’irrésistible ascension de l’*espagnolade* », Bulletin d’Histoire contemporaine de l’Espagne, n° 24, « Imaginaires et symboliques dans l’Espagne du franquisme » (Actes du colloque organisé par Carlos Serrano), Bordeaux, CNRS-Maison des Pays Ibériques, 1996, pp. 245-254.

GARCÍA CARRIÓN (Marta), *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2013, 347 p.

GARCIA CARRION (Marta), “Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte”, *Iberica*, n° 10, automne 2016, pp. 123- 135

MORENO LUZÓN (Javier) y NUÑEZ SEIXAS (Xosé M.) (dir.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, Serie Historia de España, 2013, 591 p.

NAVARRETE (Luis), “La españolada en el cine” dans POYATO (Pedro) (dir.), *Historia(s), motivos y formas en el cine español*, Plurabelle, Córdoba, 2005, 207 p.

NAVARRETE CARDERO (José Luis), *La españolada y Sevilla*, Cuadernos de EIHCEROA n° 4, Universidad de Sevilla, Padilla Libros (disponible en ligne), 2006, 69 p.

NAVARRETE CARDERO (José Luis), *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009, 300 p.

## 10. Auteurs, vedettes et films

- A. GILI (Jean), MARIE (Michel), *Jacques Feyder*, n° Hors serie, Paris, Octobre 1998, 255 p.
- AMENGUAL (Barthélemy), « Maurice Tourneur, l'Américain », *Positif*, n° 344, octobre 1989, pp. 42-45.
- AUMONT (Jacques) (dir.), *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, 336 p.
- BACHY (Victor), *Alice Guy Blanché (1873-1968), La première femme cinéaste du monde*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1993, 390 p.
- BASTIDE (Bernard) et DE LA BRETÈQUE (Bernard), (dir.), *Jacques de Baroncelli*, Lassay-les-Châteaux, Association Française sur l'Histoire du Cinéma/Les mistons productions, 2007, 271 p.
- BURCH (Noël), *Marcel L'Herbier par Noël Burch*, Paris, Éditions, Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, p.182.
- CAROU (Alain) et LE FORESTIER (Laurent) (dir.), *Louis Feuillade, retour aux sources : correspondance et archives*, Paris, AFRHC, 2007, 316 p.
- CAZALS (Patrick), *Musidora, La dixième muse*, Nancy, Henri Veyrier, 1978, 225 p.
- CHAMPREUX (Jacques) et CAROU (Alain) (dir.), *Louis Feuillade*, 1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, hors-série, octobre 2000, 391 p.
- DE LA BRETÈQUE (François), « Carmen », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49 été 1988, pp.15-18.
- DEL REY REGUILLO (Antonia), « Segundo de Chomón, un guía turístico de cine », *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, 2003, pp. 5-22.
- GIRAUDET (Françoise), *Musidora: un certain regard*, Rennes, F. Giraudet, 2012, 192 p.
- GUBERN (Roman), « Luis Buñuel et Benito Perojo. Maillons perdus », *Positif*, n° 392, octobre 1993, pp. 77-78.
- FERNÁNDEZ CUENCA (Carlos) et CINE CLUB DEL CÍRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS (MADRID), *La obra de Benito Perojo*, Madrid, Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949.
- FOURREL DE FRETTES (Cécile), *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français, 1914-1918*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, 241 p.
- GUBERN (Roman), *Benito Perojo, Pionierismo y supervivencia*, Filmoteca española, Instituto de cinematografía y de las Artes Visuales, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, 487 p.
- GOMEZ RODRIGUEZ (Marién), « Restitution d'une séance de *La Tierra de los toros* (1921/2017) », AFRHC, 2021 (à paraître).
- GOMEZ RODRIGUEZ (Marién), « La tierra de los toros (1924) » publié dans *Musidora, pionnière et reine du cinéma (1916-1926)*, Cahiers Musidora n°3, mars 2019.

GOMEZ RODRIGUEZ (Marién), « Musidora, actrice et réalisatrice du cinéma muet » en UPOPI, Université Populaire des Images (<http://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/musidora-actrice-et-realisateur-du-cinema-muet>)

HAMERY (Roxane) et THOUVENEL (Éric) (dir.), *Jean Epstein : actualité et postérités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 317 p.

ICART (Roger), « Louis Feuillade et la “Nouvelle Vague” des années vingt », *Les cahiers de la cinémathèque*, no 48, 1988, p. 45-52.

LACASSIN (Francis) (dir.), *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, 205 p.

LACASSIN (Francis), *Louis Feuillade, maître des lions et des vampires*, Paris, Bordas et fils, 1995, 327 p.

LACASSIN (Francis). « Musidora » *Anthologie du cinéma* n° 59, Paris, novembre 1970, dans Supplément à l'Avant-Scène du cinéma n°108, 61 p.

LHERMINIER (Pierre), *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay Poche Cinema, 2008, 378 p.

LETEUX (Christine), *Maurice Tourneur : réalisateur sans frontières*, Grandvilliers, La Tour Verte, 2015, 520 p.

MANONI (Laurent), GIANATI (Maurice), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, United Kingdom, John Libbey Publishing Ltd, 2012, 256 p.

OMS (Marcel), *Don Luis Buñuel*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, 225p.

OMS (Marcel), “El Dorado”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 49 été 1988, pp. 11-14

SEGUIN (Jean Claude), « Alexandre Promio y las películas españolas Lumière », présenté lors du *VI Congreso de la Asociación española de historiadores del cine*, publié par Acadèmia de las Artes y la Ciencias Cinematograficas de España, Madrid, 1998, p. 11-33 [article disponible en ligne sur [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alexandre-promio-y-las-peliculas-espanolas-lumiere--0/html/ff8bfbfd6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alexandre-promio-y-las-peliculas-espanolas-lumiere--0/html/ff8bfbfd6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0_)]

VALMARY (Dominique), « Musidora, la vamp amoureuse de l'Espagne », ONCT, [http://www.culturestaurines.com/musidora\\_vamp\\_amoureuse\\_de\\_l%27espagne](http://www.culturestaurines.com/musidora_vamp_amoureuse_de_l%27espagne), consulté le 6 août 2014.

VÉRAY (Laurent) (dir.), *Abel Gance, nouveaux regards*, 1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, octobre 2000, n° 31, 355 p.

VÉRAY (Laurent) (dir.), *Marcel L'Herbier : L'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2008, 414 p.

VÉRAY (Laurent), *Abel Gance, le visionnaire contrarié*, [livret accompagnant le coffret DVD], Paris, Gaumont, 2017, 120 p.

VÉRAY (Laurent), « Écrire et agir pour aider le cinéma français à s'élever à la dignité d'art. Éléments pour comprendre le rôle de Léon Moussinac durant les années vingt », dans Valérie Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste*, avec la collaboration de François Albera, préface de Pascal Ory, Paris, AFRHC, 2014, pp. 83-108.

WILLIAMS (Tami), VERAY (Laurent), *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, Paris, AFRHC, 2006, 263 p.

WILLIAMS (Tami), *Germaine Dulac, A cinema of sensations*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2014, 314 p.

« Musidora, la vamp amoureuse de l'Espagne » par Dominique Valmary, [http://www.culturestaurines.com/musidora\\_vamp\\_amoureuse\\_de\\_l%27espagne](http://www.culturestaurines.com/musidora_vamp_amoureuse_de_l%27espagne), consulté le 6 mars 2014.

*Rose Lacau-Pansini, cinéaste des années vingt*, <http://www.lefestin.net/archive/article/rose-lacau-pansini-cin%C3%A9aste-des-ann%C3%A9es-vingt>, consulté le 6 septembre 2014.

#### IV. Thèses

BILLAUT (Manon), André Antoine, metteur en scène de la réalité, une expérimentation appliquée au cinéma (1915-1928), sous la direction de M. Laurent Véray, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 18 décembre 2017

CHAMPOMIER (Emmanuelle), *Étude comparée de la genèse et de l'évolution de douze revues de cinéma entre 1908 et 1940*, sous la direction de M. Laurent Véray, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 1<sup>er</sup> février 2018.

JUAN (Myriam), « *Aurons-nous un jour des stars ?* » : une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940), thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal ORY, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, 1028 p.

SERVEL (Charlotte), Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme. Les pratiques des surréalistes analysées au prisme des films burlesques pendant les années folles, sous la direction de Mme Nathalie Piegay et M. Laurent Le Forestier, Université Paris Diderot, soutenue le 29 février 2020.

VIERA DE MIGUEL (Manuel), *El imaginario visual de la nación española a través de las grandes exposiciones universales del siglo XIX: "postales", fotografías, reconstrucciones*, Thèse doctorale soutenue à l'Université Complutense de Madrid en 2016.





## **ANNEXES**



## Annexe 1 : Films français à sujet espagnol réalisés entre 1918 et 1932

*Ramuntcho* (Baroncelli, 1918)

*L'Étoile rouge* de Henri Vorins (1919)

*La Fête espagnole* de Germaine Dulac et Louis Delluc (1919) \*

*Le Chemin d'Ermoa* de Louis Delluc et René Coiffard (1921) \*

*Chichinette et Cie* Henri Desfontaines (1921) \*

*L'Infante à la rose* d'Henry Houry (1921)

*El Dorado* de Marcel L'Herbier (1921) \*

*Fille de rien* d'André Hugon (1921) aussi dite *La lumière sous la neige*.

*La Nuit de Saint Jean* de Robert Saindreau (1921) \*

*Pour Don Carlos* de Musidora (1921) \*

*La brèche d'enfer* d'Adrien Caillard (1922)

*Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (1922) \*

*Gachucha, fille basque* de Maurice Chaillot (1922)

*Milítona, la tragedia de un torero* de Herni Vorins (1922)

*Les Opprimés* de Henry Roussell (1922)

*Soleil et ombre* de Musidora (1922) \*

*Aux jardins de Murcie* de Mercanton et Hervil (1923)

*La Gitanilla* d'André Hugon (1923)

*La Sin ventura* d'E.B Donatien (1923) \*

*Violettes impériales* d'Henry Roussell (1923) \*

*La Galerie des monstres* de Jacque Catelain (1924) \*

*Pour toute la vie* de Benito Perojo (1924)

*La Réponse du destin* d'André Hugon (1924) \*

*La Tierra de los toros* de Musidora (1924) \*

*Pedrucho* de Henri Vorins (1925)

*Carmen* de Jacques Feyder (1926) \*

*Nocturna* de Marcel Silver (1926) \*

*Le Criminel* d'Alexander Ryder (1926) \*

*Flamenca la gitane* d'Henri Andreani (1926)

*La Comtesse Marie* de Benito Perojo (1927) \*

*Le Rayon dans la nuit* de Maurice Thery (1927)

*Danses espagnoles* de Germaine Dulac (1927) \*

*L'Aigle de la sierra* de Louis de Carbonnat (1928)

*La Femme et le Pantin* de Jacques de Baroncelli (1928) \*

*La Femme rêvée* (Jean Durand, 1928) \*

*Figaro* (Gaston Ravel, 1928) \*

*L'âge d'or* (Buñuel, 1930) \*

*Le chanteur de Séville* (Yvan Noé et Ramon Novarro, 1930)<sup>986</sup>

*La Bodega* (Benito Perojo, 1930) \*

*Le Chant du marin* (Carmine Galone, 1931)

*L'Enfermement de Séville* (Benito Perojo, 1931)

*La Maison de danses* (Maurice Tourneur, 1931) \*

*Nuit d'Espagne* (Henri de la Falaise, 1931)

*Don Quichotte* (Georg-Wilhelm Pabst, 1932) \*

*PAX* (Francisco A. Elías, 1932)

*Violettes impériales* (Henry Roussell, 1932) \*

*Le Picador* (Jaquelux, 1932- Supervisée par Germaine Dulac) \*

## PROJETS DE FILM

*Espagnolade d'exportation* de Germaine Dulac

*Nuits d'Espagne* de Louis Delluc (1919)

*Rose de Grenade* d'André Hugon (?)

(\*) : Films consultables

---

<sup>986</sup> Tourné aux EEUU mais production française

GITANES, MATADORS ET TORÉROS

## L'ESPAGNE PHOTOGÉNIQUE

I BÉRIA !... Espagne!... Terre consumée d'ardeur et de fièvre. Terre de soleil et d'horizons éclatants, de passions et de combats, de miracles quelquefois. Dans la lumière la plus vivante du monde, éclate magnifiquement sa frénésie passionnée.

Sensualité et mysticisme, ses deux pôles, ses deux paroxysmes. Entre la maison de danses, frénétique, et le cloître accroché au faite d'un rocher abrupt, toute sa vie est suspendue. En trois mots, un titre — celui d'un des plus beaux livres de Maurice Barrès — la définit toute: *Du sang, de la volupté et de la mort...* Parce qu'elle est au monde une des contrées qui ont le mieux su conserver les traditions d'un passé riche de gloires, elle exerce une séduction universelle et irrésistible sur les esprits. Rêveurs désabusés, qui de vous, pourtant, ne construisent ses châteaux en Espagne !...

Cette séduction, elle la justifie, cette admiration et cet enthousiasme, elle les mérite, elle qui est la contrée de tous les enthousiasmes et de tous les fanatismes. Riche de tous les vestiges d'une civilisation magnifique, Grenade et Séville, Cordoue et Tolède, Murcie et Salamanque attestent sa splendeur passée. L'Alhambra et la Cour des Lions, l'Alcazar, le Generalife et la cathédrale de Ségovie, belles images

lointaines qui exaltent le désir de nos imaginations. On ne peut prononcer le mot Espagne sans évoquer le souvenir de don Juan et de Carmen, de don Quichotte et du Cid Campéador, de don Carlos et de la Dolorès de Swinburne. Elle est la « terre

des toros », la patrie des toréadors intrépides et des gitanes passionnées. Elle a donné à l'art et à l'admiration du monde des écrivains comme Cervantes et Lope de Véga, Vicente Blasco-Ibanez et Miguel de Unamuno, des peintres comme Ribera, Velasquez et Goya, elle a inspiré Mérimée et Ch. Nodier, Th. Gautier et Pierre Louys, Ravel et Gustave Doré. Pour toujours, elle est parée de tous les prestiges.

\*\*\*

L'Espagne a toujours exercé

une influence profonde sur la sensibilité de Marcel L'Herbier. Il l'a toujours passionnément aimée. En 1914 déjà, dans *Au Jardin des Jeux secrets*, sa féerie verbale n'y trouve-t-elle pas l'apparence d'un thème : *Dans l'un de vos plus beaux jardins d'Espagne, ô Mémoire,*  
*Une source jaillit à l'écart,*  
*Qui parmi des orangers, l'or des genêts, les [ronces,*  
*A cet air émouvant d'être une musique en [disgrâce...*  
Aussi a-t-il composé les deux films qui



Dans El Dorado, MARCEL L'HERBIER sut « voir » et interpréter l'Espagne



RICARDO CORTEZ dans Matador

comptent parmi les plus beaux, les plus émouvants, les plus riches de matière photogénique, et les plus complets, que nous ayons eus jusqu'ici sur l'Espagne. Le premier, *El Dorado*, sur le thème mélodramatique de la maternité douloureuse d'une gitane, est une prodigieuse orchestration d'images, de lumières, de formes, de rythmes plastiques et photogéniques, qui nous donne l'impression enivrante, troublante, voluptueuse presque, d'un voyage d'exploration et de découverte. Faut-il rappeler les sommets de ce film magistral : le rythme enfiévré de la maison de danses, la procession aux foules grouillantes, la nuit dans les jardins de l'Alhambra, le grand mur oblique et flou de l'Alhambra où glisse la forme fantomatique de Sibilla poursuivant sa vengeance, ou la mort de cette dernière, qui reste un des plus extraordinaires morceaux de photogénie qu'il nous ait été donné de voir ?

Le second c'est *Don Juan et Faust*, mélodie d'images claires, pures, harmonieuses. Dans les plus beaux sites et les plus grandioses et tragiques, le héros de l'amour, le « tueur de cygnes » revivait sa vie d'aventures, de paroxysmes et de légendes. L'orage au cimetière, l'ultime orgie des adieux,

la confession publique avant l'entrée au couvent étaient de vraies « scènes » dramatiques et d'impressionnants tableaux.

*La Fête Espagnole* de Louis Delluc, réalisée par Germaine Dulac, était un drame simple, direct, rapide, violent, comme cet écrivain de race savait en composer. Deux hommes s'entretuaient pour une femme, un troisième larron survenait qui emportait la femme. Nuls mots ne sauraient traduire l'ironie amère, la violence âpre, le rythme vibrant de ces scènes de duel qui alternaient sans cesse avec les scènes joyeuses d'une fête espagnole... Tour à tour hiératique ou féline, perverse ou langoureuse, Eve Francis était cette étonnante Joconde espagnole, Soledad Magri, pour laquelle ces hommes mouraient. Et l'écran tragique s'éteignait sur la lueur de la fenêtre des amants, qui scintillait au loin... « comme une petite étoile » au-dessus des cadavres de Réal et de Miguélan.

Actuellement, Jacques Feyder tourne une œuvre qui, à elle seule, suffirait à populariser toute l'Espagne : *Carmen*, de Mérimée, aura pour interprète Raquel Meller, qui est une autre célébrité mondiale. Feyder est l'animateur de *Crainquebille*, de *Visages d'Enfants* et de *L'Image*. Est-ce que ces deux noms rapprochés sur l'é-



ESTELLE TAYLOR peut, quand elle le désire, être une bien belle Espagnole.

cran ne suffisent pas à nous donner l'espoir d'une œuvre maîtresse ? Attendons avec confiance et impatience que nous soit révélée cette nouvelle version de l'aventure de don José avec la tragique Carmen, que Lubitsch réalisa autrefois avec Pola Négri, et que Chaplin parodia dans *A burlesque on « Carmen »*, avec Edna Purviance.

On croit communément que le premier film de Raquel Meller est *Les Opprimés*. Longtemps avant, elle fit ses débuts à l'écran dans un film qu'il serait bien difficile de voir aujourd'hui, et qui s'intitulait *Arlequins de seya y oro* (*Arlequins de soie et d'or*). Cette production espagnole, un peu primitive, a été éditée en France sous le titre de *La Gitane Blanche*.

Musidora non plus ne sut pas résister à l'attrance ibérique et elle nous donna *Pour Don Carlos*, et *La Terre des Toros*, dont elle ne se contenta pas de jouer les rôles principaux, mais collabora également à la mise en scène avec Pierre Lasseyne. Henry-Houry filma *L'Infante à la Rose*, de Gabrielle Reval, où Denise Legeay et Gabrielle Dorziat surent admirablement s'hispaniser. Vorins transposa à l'écran la nouvelle de Théophile Gautier intitulée *Militona*, et en confia le principal rôle à Paulette Landais. Hervil et Mercanton nous rapportèrent de leur voyage dans la péninsule une remarquable version visuelle de *Aux Jardins de Murcie*, la pièce fameuse du répertoire du Théâtre Antoine. Jaque Catelain réalisa avec un sens très sûr de la

photogénie une *Galerie des Monstres* que les « Amis du Cinéma » vous présenteront naguère. Voilà, sauf omission, pour la France...

\*  
\*\*



Si WALLACE BEERY et LOUISE FAZENDA ne furent peut-être pas des Espagnols d'une rigoureuse vérité dans *Raymond ne veut plus de femmes*, ils surent se faire pardonner quelques invraisemblances grâce à leur étourdissante fantaisie.

En Amérique, de nombreux films espagnols ont été réalisés, mais avec plus ou moins d'exactitude dans leurs « ambiances », les cinéastes d'outre-Atlantique préférant tourner dans des reconstitutions que de faire le voyage. Pourtant il nous faut retenir comme parfaitement réussis : *Smiling Through* avec Norma Talmadge,

*Dolorès*, avec Géraldine Farrar — qui n'est autre qu'une première version de *Carmen*, réalisée par C.-B. de Mille — *Guerrita*, de Fred Niblo, et *Spanish Jade*, de John Robertson, ce dernier film tourné en Espagne.

Et aussi, *Rosita*, filmé par Ernst Lubitsch, qui permit à Mary Pickford une de ses plus intéressantes créations, et étalait un luxe de mise en scène que l'Espagne n'avait, certes, jamais connue au cinéma. Les mouvements de foule y étaient particulièrement bien animés.

Nous eûmes également *La Femme et le Pantin*, tiré du drame de Pierre Louys, par Jack C. Hawks, et filmé par Reginald Barker ; et le fameux *Sangre y Arena* (Arènes Sanglantes), de Vicente Blasco-Ibanez, filmé par Fred Niblo. Ce sont, avec *El Dorado*, les œuvres les plus profondément et réellement espagnoles, celles qui nous traduisent le plus fortement l'a-

me de la race, l'ambiance du pays, le rythme de sa vie. La première de ces bandes est une aventure d'amour qui présente de singulières ressemblances avec *Carmen*; elle fut jouée par Geraldine Farrar et Lou Tellegen. La seconde est l'histoire passionnée, aventureuse et tragique d'un toréador comme il en est mille; elle permit à Rudolph Valentino une de ses plus étonnantes créations.

*Arènes Sanglantes* avait déjà été filmé avant la guerre en Espagne.

Voilà pour l'Amérique.

Il reste l'Espagne, la principale intéressée. Mais elle produit peu et malheureusement nous ne voyons pour ainsi dire pas ses films. Pourtant nous lui devons des documentaires du plus haut intérêt, ainsi cette *Corrida Royale* avec Gallo et Belmonte, et *La Vie et la Mort d'El Gallito*, vie prodigieuse et mort tragique, imperturbablement filmée par un opérateur d'un extraordinaire sang-froid, du plus célèbre torero de tous les temps, tué à Talaveyra-de-la-Reyna, près Madrid, à l'âge de vingt-trois ans.

JUAN ARROY.



La mort du toréador...  
RUDOLPH VALENTINO dans *Arènes Sanglantes*

## Les projets de Marcel L'Herbier

Marcel L'Herbier a tout à fait terminé *Le Vertige*, qui est édité par la Société des Cinéromans et Pathé Consortium et qui sera présenté en séance de gala le 14 avril, à l'Empire.

Quoique Marcel L'Herbier se trouve actuellement très pris par la série de conférences qu'il va donner en Hollande et à Paris, au Vieux-Colombier, il se préoccupe énormément du film dont il doit commencer la réalisation dès le mois prochain.

Sera-ce l'achèvement de *Résurrection*, de Tolstoï, avec Emmy Lynn, dont *Le Vertige* va confirmer, une fois de plus, les étonnantes qualités? Sera-ce *Le Portrait de Dorian Gray*, avec Jaque Catelain, qui y serait remarquable? Marcel L'Herbier, que nous avons interrogé, ne peut en décider encore. Et il se pourrait même qu'un troi-

sième projet, particulièrement captivant, prit le pas sur ces deux-là.

De toute façon, il paraît certain que Cinégraphic réalise d'ici peu, avec le concours d'un jeune metteur en scène, un film très international sur un scénario d'un de nos meilleurs romanciers de l'école moderne.

Vendredi dernier, au théâtre du Vieux-Colombier, Marcel L'Herbier, dont on n'a pas oublié les succès de conférencier, notamment au Collège de France et aux Annales, a fait une causerie, accompagnée de projection de films, sur ce thème : *Le Cinématographe et l'Espace*.

Cette conférence précéda la projection de *Feu Mathias Pascal*, le film que Marcel L'Herbier a réalisé d'après Pirandello, avec Ivan Mosjoukine, film qui, pour la première fois à Paris, fut présenté en public dans sa version intégrale, seule version approuvée par son auteur.

M. P.



1927

8

Mon Ciné



## Les films d'inspiration espagnole

Le cirque de Séville et le cérémonial des corridas furent reconstitués par Hund Stromberg, pour son film, *La Danseuse de Séville*.

L'ESPAGNE est sans contredit le pays le plus photogénique du monde, si l'on en juge par le grand nombre de films qui s'inspirent de ses coutumes et de ses sites pittoresques. On conçoit qu'une nation possédant un passé si riche en souvenirs historiques et artistiques, fournisse des sujets aux réalisateurs cinématographiques, puisque déjà romanciers, poètes, peintres et musiciens ont puisé largement leur inspiration dans la vie espagnole.

L'antique Ibéria exerce sur les hommes du monde entier une influence étrange où il entre une large part de légende. Cette terre où le soleil ardent fait flamber les passions, est aussi l'asile du mysticisme. Elle a conservé ses vieilles habitudes et trouve moyen de concilier les exigences de la vie moderne avec les mœurs anciennes. Le touriste français ou américain qui visite l'Espagne, éprouve parfois une certaine désillusion, s'il n'est qu'un observateur superficiel. Il a tendance à voir la patrie de Cervantès à travers les récits plus ou moins colorés, ou encore les pièces de théâtre qui nous donnent parfois des idées un peu fausses.

Le pittoresque de l'Espagne n'est pourtant pas tué par le progrès et les habitants des grandes cités comme Madrid, Barcelone, Saint-Sébastien, ne sont pas eux-mêmes, malgré leurs allures modernes, des citadins absolument semblables à ceux de Paris, Londres ou Berlin. L'Espagnol diffère des autres Européens par mille nuances qu'il est aisé de remarquer lorsqu'on séjourne là-bas. Ce ne sont point pourtant ces nuances qu'il faut espérer découvrir dans les innombrables œuvres cinématographiques qui eurent pour théâtre le pays du Cid.



Douglas porte crânement la cape et la courte veste des nobles Espagnols.

Barbara La Marr fut une savoureuse Guerrita.

L'Espagne de l'écran est une Espagne que nous avons beaucoup de peine à retrouver quand nous franchissons les Pyrénées. C'est, disons-le très nettement, l'Espagne des légendes. Les fameuses maisons de danse qui donnent une note si piquante à bien des films, n'ont peut-être pas toute la poésie que nous leur prêtons. Mais qu'importe, puisque nous avons l'illusion qu'il existe dans le monde une région exactement semblable à celle qui nous est décrite. Nous aurions mauvaise grâce à essayer de nous rendre

compte des particularités qu'on ne juge pas utile de nous montrer. L'essentiel est que le goût des spectateurs soit satisfait. On peut aimer lire des contes de fées et ne pas croire à l'existence de l'Ogre et du Petit Poucet.

L'Espagne de la légende sera toujours plus belle que l'Espagne véritable, du moins pour une certaine catégorie de spectateurs et du moment que nous tirerons d'un film le maximum de jouissances artistiques, nous n'irons pas chercher la petite bête et reprocher au réalisateur d'avoir par trop poétisé et d'avoir obtenu des effets en sacrifiant un peu trop la réalité. En peinture

d'ailleurs dix artistes ne voient-ils pas le même paysage de dix façons différentes, sans qu'aucun d'eux puisse être accusé de mauvaise foi?

On pourrait faire un bel album qui aurait pour titre : « L'Espagne, telle que la voient les cinégraphistes. » Nous aurions là une occasion unique de regarder de belles photographies et notre imagination aurait ainsi la permission de se donner libre cours.

Passons en revue, si vous le voulez bien, quelques-uns des films qui seraient particulièrement qualifiés pour figurer dans cette sorte d'anthologie cinégraphique.

Les Américains raffolent de l'Espagne et sans produire d'une façon régulière des films d'inspiration espagnole, ils se laissent aller de temps en temps au plaisir d'évoquer pour nous des drames se déroulant dans le royaume ibérique. Bien que partisans des voyages, les animateurs américains n'ont pas toujours jugé nécessaire de transporter leurs appareils de prise de vues en Andalousie ou en Catalogne. Ils se fient souvent à des conseillers techniques espagnols et voilà pourquoi



Carmen (Raquel Meller) chante des chansons populaires pour distraire les officiers.



Lya de Putti, dans Malva, incarne une gitane agulchante.



toros pour créer une ambiance.

Vous vous rappelez certainement *Rosita* qui fut filmée par un Allemand, Ernst Lubitsch pour Mary Pickford? Les mouvements de foule de cette production réglés avec une réelle maîtrise contribuèrent à nous faire aimer cette jolie histoire. Fred Niblo, l'auteur du *Signe de Zorro*, tourna *Guerita* où Barbara la Marr, quelques mois avant sa mort, campa une silhouette d'Espagnole bien réussie. Le drame de Pierre Louys *La Femme et le Pantin* qui fut un gros succès du Théâtre Antoine avec Régina Badet, fut transposé à l'écran par Reginald Barker. Fred Niblo qui décidément affiche une prédilection pour les films espagnols, réalisa aussi *Arènes Sanglantes* avec Rudolph Valentino comme principal interprète. L'aventure qu'il nous conta est tragique à souhait et passionnante, on lui adressa le reproche de contenir des inexactitudes et dans le Midi de la France notamment où le sport taouromachique est très aimé, les aficionados ne furent pas précisément enthousiasmés par elle. Mais on ne saurait contenter tout le monde et les amateurs de courses de taureaux! Le roman de Blasco Ibañez *Sangre y Arena* d'où le film avait été tiré, avait déjà inspiré une œuvre cinégraphique en Espagne même, œuvre qui passa inaperçue et qui le méritait.

Une longue énumération de films américains relatifs à l'Espagne vous lasserait un peu et nous nous bornerons à vous signaler encore *La Danseuse Espagnole* où dansa Pola Negri avec pour partenaire Antonio Moreno (film tiré de *Don César de Bazan*, bon vieux mélo français) et *Don X, fils de Zorro* où

A gauche : Rudolph Valentino dans l'*Hacienda Rouge*.

Douglas Fairbanks se couvrit de gloire en maniant son fouet californien et son épée foudroyante.

Les cinématographistes français n'ont pas manqué de recourir à l'inspiration espagnole. Ils n'imitèrent pas leurs confrères américains et jugèrent indispensable, afin de donner à leurs productions la couleur locale, de faire des séjours prolongés de l'autre côté des Pyrénées. Dès les premiers temps du cinéma, Louis Feuillade braqua l'appareil de prise de vues sur des sites pittoresques.

Son exemple fut suivi et nous eûmes à l'infini des piazzas de toros, des calvaires, des habitations de Séville, des femmes à mantille, des matadors et picadors. Pourquoi songer à dissimuler que les titres de ces bandes sont aujourd'hui bien oubliés?

La première tentative vraiment sérieuse qui fut faite d'évoquer avec sincérité et intensité l'Espagne dont nous rêvons, pays du sang, de la volupté et de la mort, pour employer le titre d'un beau livre de Maurice Barrès, eut pour auteur Marcel L'Herbier et s'intitula *El Dorado*. Ce film n'a pas été réédité et c'est dommage, car nous sommes convaincus que le public lui ferait aujourd'hui le meilleur accueil. Marcel L'Herbier commençait déjà à affirmer la souplesse de son talent et cette symphonie lumineuse espagnole méritait d'être mieux appréciée.

Un peu plus tard, Marcel L'Herbier choisit encore le pays de Goya pour y situer l'action de *Don Juan et Faust*.

Germaine Dulac réalisa *La Fête Espagnole* dont Louis Delluc avait composé le scénario. Le rythme de cette production enthousiasma ceux qui rêvaient d'orienter le cinéma vers des voies nouvelles. Eve Francis, l'héroïne d'*El Dorado*, interprétait le rôle de Soledad Magri et fit une création étonnante de vigueur.

Nous revîmes l'Espagne dans *Pour Don Carlos*

(d'après le roman de Pierre Benoit) et dans *La Tierra des los Toros* deux films où Musidora tint le rôle principal. Puis il y eut *Militona*, d'après Théophile Gautier, avec Paulette Goddard, *Aux Jardins de Murcia*, de Louis Mercanton et René Hervil, *La Galerie des Monstres* de Jaque Catelain, *La Gitana* d'André Hugon.

Henry Roussel tourna en Espagne le début de *Violettes Impériales* où on assiste aux fiançailles d'Eugénie de Montijo avec Napoléon III. Les scènes de cette partie du film sont très couleur locale et l'animateur respecta soigneusement la vérité historique. Raquel Meller jouait, on s'en souvient, le rôle d'une petite bouquetière espagnole et à propos de cette artiste il est inexact de déclarer qu'elle fit ses débuts à l'écran dans *Les Opprimés* du même réalisateur. Elle avait en effet tourné déjà en Espagne un film qui n'était pas bien merveilleux *La Gitane Blanche* qui parut sur quelques écrans espagnols sous le titre *Arlequins de seda y oro* (*Arlequins de soie et d'or*) et qui fut édité en France sans aucun succès.

Raquel Meller devait d'ailleurs quelques années plus tard tourner le principal rôle de *Carmen* l'adaptation de la nouvelle de Prosper Mérimée qu'a réalisée Jacques Feyder. C'est somme toute le film d'inspiration espagnole le plus récent. L'auteur de *L'Atlantide* avec le souci de sincérité qui le caractérise, a tourné dans le pays même tous les extérieurs et a filmé des paysages tout à fait typiques. *Carmen*, en dehors de tout l'intérêt dramatique qu'il peut présenter, constitue donc un remarquable documentaire sur l'Espagne. Sa course de taureaux à elle seule est la plus belle qui ait été tournée depuis que le cinéma existe et donne une valeur particulière à l'œuvre qui par ailleurs offre également des tableaux d'une très impressionnante vérité.

JEAN FRICK.

## BUSTER KEATON, champion d'aviron



BUSTER KEATON est le héros d'un film intitulé en Amérique *B Collège* et dont l'action se déroule dans une université américaine. On sait que les Américains depuis quelques mois ont entrepris d'initier l'Europe aux mœurs très sportives de leurs étudiants. Nous ne pouvons que nous en réjouir, car la projection de ces œuvres en France contribuera peut-être à faciliter la tâche de ceux qui voudraient orienter

davantage la jeunesse française vers l'usage salutaire des sports. Donc, Buster Keaton, après avoir été un boxeur amateur dans *Le Dernier Round*, a dû apprendre tous les secrets de l'aviron pour interpréter son rôle avec le maximum de vérité. Il est représenté ici en compagnie de champions authentiques appartenant à diverses universités renommées des États-Unis.

### LE FILM COMPLET

Paraît trois fois par semaine

LE MARDI, LE JEUDI ET LE DIMANCHE

Le numéro : 0 fr. 30 centimes

Envoi franco de chaque numéro contre la somme de 0 fr. 35 (Étranger 0 fr. 40) adressée à l'Administration du FILM COMPLET, 3, rue de Rocroy, PARIS (X<sup>e</sup>). — AUJOUR ENVOI CONTRE REMBOURSEMENT

Aujourd'hui : L'HOMME DU RANCH

Par Jacques FILLIER. — (Film Erka-Prodisco.)

Dimanche prochain : LA SOIF DE VIVRE

par YVES MIROEL. — (Film Paramount.)

Mardi prochain : L'ÉTINCELLE DU FOYER

Par YVES MIROEL. — (Film Paramount.)

Envoi franco de chaque numéro contre la somme de 0 fr. 35 (Étranger 0 fr. 40) adressée à l'Administration du FILM COMPLET, 3, rue de Rocroy, PARIS (X<sup>e</sup>). — AUJOUR ENVOI CONTRE REMBOURSEMENT



## **Annexe 4 : Films de la Société Pathé concernant l'Espagne extraits du catalogue Henri Bousquet en ligne sur le site de la Fondation Jérôme Seydoux Pathé.**

### **Le muet : Les débuts d'un empire (1896-1909) par Henri Bousquet :**

#### **1897-1899**

*Courses de taureaux en Espagne : L'Entrée de la cuadrille* (Pathé Frères, 1897) – Vue générale – scène de genre (20m ; 65,6 f.)

*Courses de taureaux en Espagne : Les banderilles* (Pathé Frères, 1897) – Vue générale – scène de genre (20m ; 65,6 f.)

*Jeu de la pelote à Madrid* (Pathé Frères, 1897) - Vue générale – scène de genre (20m ; 65,6 f.)

*Vu prise en Espagne : 1<sup>er</sup> panorama à l'arrière d'un train, pris en Espagne* (Pathé Frères, 1897) – Vue panoramique et de plein air (20m ; 65,6 f.)

*Vu prise en Espagne : 2<sup>e</sup> panorama à l'arrière d'un train, pris en Espagne* (Pathé Frères, 1897) – Vue panoramique et de plein air (20m ; 65,6 f.)

*Une confession en Espagne* (Pathé Frères, 1897) – Scène comique (20m ; 65,6 f.)

*Danse du tambourin* (Pathé Frères, 1897) – Danse (20m)

*Boléro espagnol* (Pathé Frères, 1897) – Danse (15m ; 65,6 f.)

*Danse espagnole (la belle Otéro) ; Danse espagnole (genre belle Otéro)* (Pathé frères, 1897) – Danse (20m ; 65,6 f.)

#### **1900**

*Courses de taureaux, arènes de Fontarabie : La Cuadrilla entre l'arène – Mort d'un cheval* (Pathé Frères, 1900) - Vue générale – scène de genre (35m ; 114,8 f.)

*Courses de taureaux, arènes de Fontarabie : La Cuadrilla entre l'arène* (Pathé Frères, 1900) - Vue générale – scène de genre (50m ; 65,6 f.)

*Courses de taureaux, arènes de Fontarabie : Picadors et banderilleros* (Pathé Frères, 1900) - Vue générale – scène de genre (30 m ; 98,4 f.)

*Courses de taureaux, arènes de Fontarabie : Mort d'un taureau* (Pathé Frères, 1900) - Vue générale – scène de genre (35m ; 114,8 f.)

*Danse espagnole par la belle Otero* - 1900 - France - Court - Non-fiction - Muet - Noir et Blanc  
Réalisation : Inconnu - Production : Pathé Frères<sup>987</sup>

La danseuse espagnole surnommée la belle Otero exécute une danse de son pays avec des castagnettes, accompagnée d'un joueur de mandoline et d'un joueur de tambourin.



### 1901

*Duel au couteau en Espagne* (Pathé Frères, 1901) - Vue générale – scène de genre (15m ; 42,8 f.)

*Corrida espagnole* (Pathé Frères, 1901) - Vue générale – scène de genre (60 m ; 213,2 f.)

*Ascension du mont Serrat en Espagne* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1901) – Vue panoramique et de plein air (50m ; 164 f.)

*Descente du mont Serrat* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1901) – Vue panoramique et de plein air (50m ; 164 f.)

### 1902

*Promenade dans le port de Barcelone* (Ferdinand Zecca, Pathé Frères, 1902) - Vue générales- scènes de genre (Première liste) (25 m ; 82f.)

*Train dans les montagnes d'Asturies* (Pathé Frères, 1902) – Vue panoramique et de plein air (20m ; 65,6 f.)

*Le Couronnement du roi d'Espagne* (Pathé Frères, 1902) – Scène historique, politique et d'actualité (20m ; 65,6 f.)

*Ballet espagnol*<sup>988</sup> (Pathé Frères, 1902) – Danse- (20m, couleurs ; 65,6 f.)

*Boulevard de catalogne à Barcelone* (Ferdinand Zecca, Pathé Frères, 1902) - Vue générale – scène de genre (15m ; 49,2 f.)

*Course de taureaux à Barcelone*<sup>989</sup> (Ferdinand Zecca, Pathé Frères, 1902) - Vue générale – scène de genre (60m ; 196,8 f.)

*Scènes de village espagnol : Danse sévillane* (Pathé Frères, 1902) – Danse (20m ; 65,6 f.)

*Scènes de village espagnol : Danse catalane* (Pathé Frères, 1902) – Danse (15m ; 49,2 f.)

*Scènes de village espagnol : Danse galicienne* (Pathé Frères, 1902) – Danse (20m ; 65,6 f.)

### 1903

*Panorama de Thibidabo - Espagne* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1903) – Scène de plein air (1ere série) (40m ; 131,2 f.)

---

<sup>987</sup> Catalogue des films restaurés et numérisés des Archives Françaises du Film (AFF)

<sup>988</sup> Exécuté par le Ballet de l'Opéra de Paris.

<sup>989</sup> Avec le célèbre toréador Bombita.

*Panorama circulaire de Barcelone et ses environs* (Camille Legrand, Pathé Frères, 1903) – Scène de plein air (35 m)

*Un voyage en pays de brigands* (Pathé Frères, 1903) ? – Scène comique 2<sup>e</sup> série (70 m ; 229, 6 f.)

*Aventures de Don Quichotte* (Ferdinand Zecca/Lucien Nonguet, 1903) – Scène comique 2<sup>e</sup> série (130 m couleur ; 1410,46 f.)

*Exécutions capitales : Exécutions en Espagne*<sup>990</sup> (Pathé Frères, 1903) – Scène dramatique (20 m)

*Défilé en bataille*<sup>991</sup> (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1903) – Scène historique, politique et d'actualité (20m ; 65,6 f.)

*Soldats dansant pendant la pause*<sup>992</sup> (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1903) – Scène historique, politique et d'actualité (20m ; 65,6 f.)

*El Tango*<sup>993</sup> (Pathé frères, 1903) – Danses et Ballets (7<sup>e</sup> série) (25 m ; 82 f.)

*Fandango*<sup>994</sup> (Pathé frères, 1903) – Danses et Ballets (7<sup>e</sup> série) (25 m ; 82 f.)

*Course de taureaux aux arènes de Barcelone*<sup>995</sup> (Camille Legrand, Pathé Frères, 1903) – Scène de sport (4<sup>e</sup> série) (105 m ; 344,4 f.)

## 1904

*Don Juan* (Pathé Frères, 1904) – Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>e</sup> série) (225 m couleurs ; 738.0 f)

*Don Quichotte* (Pathé Frères, 1904) – Scènes comiques (2<sup>e</sup> série) (255 m ; 836.4 f)

*Christophe Colomb* (Vincent Lorant-Heilbronn, Pathé Frères, 1904) – Scène historique en 8 tableaux (5<sup>e</sup> série) (265 m ; 869.2 f.)

*Réception de sa Majesté Alphonse XIII à Barcelone* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1904) – Scène historique, politique et d'actualité Scène militaires (5<sup>e</sup> série) (40 m ; 131.2 f)

*Roi d'Espagne Alphonse XIII passant la revue à bord du Nautilus (Le)* (Pathé Frères, 1904) – Scène historique, politique et d'actualité Scène militaires (5<sup>e</sup> série) (20 m ; 65.6 f)

*Barcelone – Parc au crépuscule* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1904) – Scène de plein air (1<sup>ere</sup> série) (40m ; 131,2 f.)

## 1905

*Vendetta*<sup>996</sup> (Ferdinand Zecca, Pathé Frères, 1905) – Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>e</sup> série)

---

<sup>990</sup> Intègre la série “exécutions capitales” où nous trouvons également la France, l'Allemagne et l'Angleterre.

<sup>991</sup> Dans la série “Infanterie espagnole”

<sup>992</sup> Dans la série “Infanterie espagnole”

<sup>993</sup> Considéré une danse espagnole interprétée par Mlle Romero

<sup>994</sup> Interprétée par Mlle Romero

<sup>995</sup> Selon Susan Dalton cette course, laisse loin derrière elle toutes celles présentées jusqu'à ce jour, est la plus complète qui existe Le spectateur assiste tour à tour à toutes les péripéties de la course : entrée de la quadrille, picadors à cheval, pose de banderilles, estocade, mort et enlèvement du taureau (Indication du catalogue de la Fondation Seydoux-Pathé). Le toréador est Bombita.

<sup>996</sup> Magdalena BROTONS CAPÓ considère ce film comme étant « séduit par le folklore espagnol » grâce à l'affiche conservé aux Archives de Pathé Gaumont où nous voyons deux types d'allure espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle: un bandolier et un torero. Elle détaille qu'il s'agit d'un mélodrame de bandits et toreros où « à un moment précis l'action s'arrête, et comme si nous serions face à un musical moderne, un tableau de ballerines espagnoles apparaît représentant une danse plus conforme au *café-conc'* parisien qu'à un spectacle de flamenco » (Magdalena BROTONS CAPÓ, « La imatge tòpica d'Espanya als films de Pathé i Gaumont » dans àngel QUINTANA et Joan PONS, *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*, Girona, Museu del cinema, 2002, p. 136)

## 1906

*La dernière sorcière* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1906) ? – Fées et Contes en 6 tableaux (9<sup>e</sup> série) (145 m virés et coloriés ; 475.6 f)

*Course de taureaux* (Pathé Frères, 1906) ? – Scène de sport (90 m)

*Chiens contrebandiers* (Georges Hatot, Pathé Frères, 1906) - Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>ème</sup> Série) (185 m ; 606.8 f)

Dans un village d'Espagne, non loin de la frontière, habite Manuela. Elle et ses compagnes font de la dentelle que les hommes passent en contrebande. Manuela a un amoureux et celui-ci un rival, Antonio. Ses avances ont été repoussées et il jure de se venger. Au tableau suivant les contrebandiers sont réunis dans une caverne connue d'eux seuls. C'est là qu'à lieu l'équipement des chiens. Chargés chacun de petits ballots leur ceignant les reins, leur mission consiste à les porter en lieu sûr de l'autre côté de la frontière. Pendant ce temps, l'amoureux évincé a prévenu les douaniers ; et sous sa conduite, ils se mettent à la poursuite des chiens. C'est alors un curieux et émouvant spectacle de voir fuir les intelligentes bêtes, franchissant les collines, les bois, les taillis, se jetant à la nage, prenant à peine le temps de souffler, ne songeant qu'à leur précieux fardeau. Quelquefois un ballot tombe, mais il est aussitôt ramassé par le chien qui suit. Cependant les contrebandiers ont été avertis de la trahison d'un des leurs. Embusqués dans un bois, ils attendent les douaniers au passage. Des coups de feu sont échangés et de part et d'autre il y a des blessés. Mais cette diversion a permis aux chiens de prendre de l'avance. D'ailleurs la frontière est proche ; un dernier effort, ils franchissent le poteau et remettent à bon port la marchandise qu'on leur a confiée<sup>997</sup>.

*Douanier séduit*<sup>998</sup> (Pathé Frères, 1906) - Scène comique (2<sup>ème</sup> Série) (70 m ; 229.6 f.)<sup>999</sup>

Les contrebandiers vont passer la frontière ; un dernier défilé à franchir et ils sont hors d'atteinte ; mais en haut d'un monticule, une sentinelle se dresse. Impossible d'échapper à sa vue. Déjà un fusil s'abaisse, elle va rouler dans le ravin ; pas encore, Carmen est là. Sans esclandre, elle va sauver la troupe qu'un coup de feu signalerait aux douaniers. Elle s'avance et bientôt le soldat, séduit par sa grâce, oublie la consigne en son aimable compagnie. Les contrebandiers sont passés et Carmen s'esquive en riant au nez du galant douanier. Mais ce n'est pas là la seule mésaventure qui l'attend, car son chef, l'ayant aperçu en conversation avec la belle, survient inopinément et le rappelle aux rigueurs de la consigne en lui infligeant une sévère punition<sup>1000</sup>.

*Fêtes en l'honneur de S.M. Alphonse XIII à l'occasion de son mariage : Mariage du Roi d'Espagne*<sup>1001</sup> –(Segundo de Chomón et d'autres opérateurs de la maison Pathé, Pathé Frères, 1906) - Scènes historiques, politiques et d'actualité (5<sup>ème</sup> Série) (165 m ; 541.2 f.)

*Fêtes en l'honneur de S.M. Alphonse XIII à l'occasion de son mariage : Courses royales*<sup>1002</sup> –(Segundo de Chomón et d'autres opérateurs de la maison Pathé, Pathé Frères, 1906) - Scènes historiques, politiques et d'actualité (5<sup>ème</sup> Série) (135 m ; 442,8 f.)

*Fêtes en l'honneur de S.M. Alphonse XIII à l'occasion de son mariage Grande revue*<sup>1003</sup> –(Segundo de Chomón et d'autres opérateurs de la maison Pathé, Pathé Frères, 1906) - Scènes historiques, politiques et d'actualité (5<sup>ème</sup> Série) (145 m ; 475.6 f.)

---

<sup>997</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé

<sup>998</sup> Il se passe à la frontière. Avec un personnage nommé Carmen.

<sup>999</sup> Selon Emmanuelle Champomier, ce film appartient à Alice Guy et aurait été produit par Gaumont : N°1135 : Douaniers et contrebandiers (1905), attribué à Alice Guy, 77 m

<sup>1000</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6186-douanier-seduit>.

<sup>1001</sup> Dans la série «Fêtes en l'honneur de S.M. Alphonse XII à l'occasion de son mariage ».

<sup>1002</sup> *Idem*.

<sup>1003</sup> *Idem*.



## 1907

*Danses cosmopolites* (Pathé Frères, janvier 1907) – Danses & Ballets (7<sup>e</sup> série) (85 m en partie en couleurs ; 278.8 f.)

*Semaine sante à Séville* (Pathé Frères, juin 1907) – (180 m ; 590.4 f.)

*Carmen* (Pathé Frères, juin 1907) – Scène ciné-phonographique (55 m ; 180.4 f.)

*Les œufs de pâques* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, juillet 1907) – Scènes à trucs (3<sup>ème</sup> Série) (75 m couleurs ; 246.0 f.)

Inclut une danse espagnole.

*Combat de coqs à Séville* (Pathé Frères, juillet 1907) – Sports - Acrobaties (4<sup>ème</sup> Série) (120 m ; 393.6 f.)

*Vues d'Espagne en carte postale* (Pathé Frères, juillet 1907) – Scènes de plein air (1<sup>ère</sup> Série) (140 m ; 459,2 f.)

Types comiques, vues pittoresques, “calles” étroites et tortueuses qui longent le Guadalquivir, Grenade et la Sierra Nevada, l'Alhambra, cette merveille d'une couleur à enchanter et à désespérer tous les peintres, le panorama du parc de Barcelone, etc., défilent en scènes rapides, animées, pittoresques, d'une amusante couleur locale et originalement présentées en cartes postales dans une boutique de l'Alhambra.

*À Séville* (Pathé Frères, juillet 1907) – (175 m ; 574.0 f.)

*Un drame à Séville* (Pathé Frères, aout 1907) – Scénario : André Heuze ; Interprète : Max Linder - Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>me</sup> Série) (155 m ; 508.4 f.)

C'est l'histoire d'un matador dont la maîtresse est quelque peu volage. Il la trouve un jour dans un restaurant avec un autre homme. Il a une querelle avec celui-ci. Ils se retrouvent peu après pour un duel à la manière espagnole avec dague et poignard. Le matador blesse son rival qui repart avec la jeune femme. Le matador retourne aux arènes d'où il écrit à la jeune femme une lettre de reproches dans laquelle il lui dit que le prochain combat sera le dernier. La jeune femme déchire la lettre et avec son amoureux va aux arènes voir la corrida. Les scènes suivantes nous montrent, tantôt la jeune femme et son compagnon regardant la corrida, tantôt les scènes dans l'arène : l'arrivée du taureau, les jeux de capes, les picadors, les banderilleros, etc.... Le matador, héros de l'histoire, est mortellement blessé au moment où il va estoquer la bête. Il expire peu après en présence de la jeune femme repentante<sup>1004</sup>.

*Danses andalouses* (Pathé Frères, septembre 1907) – (105m ; 344.4 f.)

*Manœuvres des pompiers à Madrid* (Pathé Frères, septembre 1907) – Scènes actualités (160m ; 524,8f.)

*Course de taureaux à Séville* (Pathé Frères, décembre 1907) – (210 m ; 688.8 f.)

## 1908

*Don Juan* (Albert Capellani, Pathé Frères, 1908) – Scène dramatique (330 m dont 200 en couleurs ; 1082.4 f.)

*L'armée espagnole* (Pathé Frères, 1908) - Scènes militaires (Sixième Liste) (135 m ; 442.8 f.)

*Sang espagnol* (Pathé Frères, 1908) - Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>me</sup> Série) ( 85 m dont 82 en couleurs ; 278,8 f.)

---

<sup>1004</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/835-un-drame-a-seville>.

La belle Carmen est courtisée par deux amoureux. Elle préfère l'homme marié. Le prétendant évincé va tout raconter à l'épouse qui n'a plus qu'un désir : tuer sa rivale. Le duel a lieu mais c'est Carmen qui sort vainqueur du combat. Elle s'en va au bras de son amant<sup>1005</sup>.

**résumé** : Dans une petite ville espagnole, une conquête amoureuse provoque la jalousie et se termine par une bagarre violente entre les deux prétendantes. Autour de la fontaine du quartier, une femme, venue avec son seau pour chercher de l'eau, repousse les avances d'un homme vêtu en costume folklorique. Invitée par un autre homme, qui vient de quitter sa bien-aimée au seuil de la maison de celle-ci, elle finit par l'accompagner à une promenade en barque sur la rivière traversant la ville. L'homme repoussé, jaloux et avide de vengeance, se rend chez la femme ainsi trompée et lui relate les faits. Furieuse, celle-ci rejoint le couple en train de danser et de trinquer en compagnie d'autres hommes. Son arrivée donne lieu à un combat au couteau entre les deux concurrentes pendant lequel elle est définitivement vaincue et remplacée par sa rivale.<sup>1006</sup>

### 1909

*La gitana*<sup>1007</sup> (Pathé Frères, 1909) - Scènes dramatiques ( 140 m dont 120 en couleurs ; 459.2 f.)

La fière et gracieuse gitana, rudoyée au campement des siens, accepte l'offre d'un séducteur. Elle est aimée, riche, heureuse... mais le souvenir de sa vie libre et imprévue, mêle un regret à son bonheur. Un jour, elle tressaille au son d'un accordéon : c'est son père et sa mère, vieillis par le chagrin qui parcourent le monde en la cherchant. Son amant la retient dans son élan vers eux et chasse les importuns. Alors la gitana, cédant à ses instincts empoigne un couteau et frappe l'obstacle qui l'empêche de courir vers la liberté des grands chemins<sup>1008</sup>

*La danse à travers le monde* (Pathé Frères, 1909) – Danse & Ballets (7<sup>e</sup> série) ( 150m ; 492.0 f.)

Inclut : L'oisive Espagne a le boléro et le fandango au son joyeux des guitares et des castagnettes<sup>1009</sup>

*La vendetta* (Pathé Frères, 1909) - Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>me</sup> Série) (170 m dont 160 en couleurs ; 557.6 f)

Manuela la jolie cigarière est la reine de la fête villageoise. Pietro Servaro et Antonio Carlos se disputent ses faveurs, mais la jolie espagnole laisse percer sa préférence pour Pietro, le contrebandier. Antonio jaloux et furieux provoque son heureux rival. Une rixe sanglante s'engage et Antonio tombe mortellement blessé. Une chasse à l'homme s'organise. Pietro réussit à gagner la demeure de Manuela dans laquelle il se barricade. Les alguazils montent à l'assaut. Enfin, acculé, Pietro se soustrait dans la mort à la justice<sup>1010</sup>.

*L'infidèle* (Pathé Frères, 1909) - Scènes dramatiques et réalistes (8<sup>me</sup> Série) (120 m dont 112 en couleurs ; 393.6 f)

À Grenade, un joueur de mandoline donne une sérénade à sa belle. Celle-ci le rejoint. Elle rentre à la maison paternelle, charge sur sa tête un panier de fruits et se met en route. Au détour du chemin, elle surprend son amant en flagrant délit d'infidélité. Entrée chez elle, son chagrin éclate. Puis elle prend un couteau et peu après poignarde l'infidèle<sup>1011</sup>.

---

<sup>1005</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2163-sang-espagnol>.

<sup>1006</sup> Catalogue des films restaurés et numérisés des Archives Françaises du Film (AFF)

<sup>1007</sup> Nous imaginons qu'il évoque l'Espagne par cette espagnolisation du titre.

<sup>1008</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2537-gitana-la>.

<sup>1009</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2585-danse-a-travers-le-monde-la>.

<sup>1010</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2847-vendetta-la>.

<sup>1011</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2851-infidele-l>.

*Mariage à l'espagnole* (Michel Carré, Pathé Frères, 1909) - Scène comiques (2me Série) (175 m ; 574.0f)

Dans un hôtel cosmopolite, une troupe d'hidalgos aventuriers sont en quête d'une proie. Mercédès cause amoureusement avec Pépito son fiancé. L'arrivée d'un élégant Français, en qui elle flaire la "proie" la fait changer d'attitude. Elle provoque le jeune homme, se fait coquette tant et si bien que le jeune homme demande au père la main de sa fille. Le soir des noces, à travers la cloison, Mercédès crie à son mari : "Oune petite minoute, y attend quelqu'un..." Pépito arrive, on soupe ensemble mais le marié se fâche. Pépito tire son couteau et un combat burlesque s'engage. Le domestique du Français appelé à la rescousse jette par la fenêtre nos joyeux hidalgos<sup>1012</sup>.

*Moines et guerriers* (Le Film d'Art, 1909) - Scènes historiques, politiques et d'actualité Scènes militaires (5me Série) - Episode du siège de Saragosse en 1808

Un petit tambour français, surpris par un féroce hidalgo est assassiné par lui et, deux espagnols, l'homme et la femme, surpris apitoyés sur son cadavre, sont présumés être ses assassins. L'homme a beau crier son innocence, il est fusillé sous les yeux de sa compagne. Celle-ci jure de le venger et, avec la complicité des moines d'un couvent, tend au général qui tua son mari un piège dans lequel il tombe. Nous assistons alors à une scène de tortures inouïes, sous lesquelles succombe héroïquement le malheureux officier qui paie ainsi de sa vie le crime inconscient qu'il a commis<sup>1013</sup>.

*Valse espagnole* (Andalucía) (Pathé Frères, 1909)

## **Le muet : Pathé frères face à la crise et à la guerre (1910-1918)**

### **1910**

*Inès de Castro* (Pathé Frères, 1909) - Scènes historiques, politiques et d'actualité Scènes militaires (5me Série) ( 200m ;656.0 f)

Inès de Castro, fille de Pedro Fernandez de Castro, noble Castillan, accompagne au Portugal dona Constanza, mariée à l'infant don Pedro. L'infant s'éprend d'elle et en fait sa maîtresse. L'Infante, apprenant la trahison de son mari, meurt de chagrin. Le roi Alphonse IV, ayant surpris le secret des coupables pour venger dona Constanza fait arrêter les deux coupables et les fait assassiner<sup>1014</sup>.

*Le barbier de Séville* (Série d'Art Pathé Frères, 1910) – Comédie (240m ; 787,2 f.)

*La Rocadora* (Henri Andreani 1910) – Scènes dramatiques (150 m dont 129 en coul. ; 492.0 f)

La belle Rocadora est courtisée par Morenito et Antonio. Elle accorde ses faveurs à Antonio. Une nuit au bal, sa préférence pour Antonio excite la jalousie de Morenito qui provoque son rival. Un duel a lieu dont Antonio sort victorieux. Rocadora et Antonio se fiancent au milieu des félicitations de leurs amis<sup>1015</sup>.

*Pépita* (Pathé Frères, 1910) - Scènes dramatiques (150 m dont 131 en couleurs ; 492.0 f)

---

<sup>1012</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2859-mariage-a-l-espagnole>.

<sup>1013</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/3360-moines-et-guerriers>

<sup>1014</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/7138-ines-de-castro>.

<sup>1015</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/7999-rocadora-la>

Don Ramon un riche et noble espagnol voit Pepita, la fille d'un contrebandier et en tombe amoureux. Pepita cependant a donné son cœur à Pedro et méprise les avances de son riche admirateur. Son père est pris et mis en prison. Pepita, très affectée va prier la Vierge. On lui remet une lettre de Don Ramon qui lui écrit qu'il peut sauver son père mais à la condition qu'elle vienne chez lui. Pepita se rend donc chez Don Ramon mais elle a appris entre-temps que son père était mort. Elle est introduite chez Don Ramon. Celui-ci prétend pouvoir obtenir le pardon et, prenant avantage de sa gratitude, il plaide pour son amour. Elle le repousse mais il la soumet à ses caresses. Cependant, Pedro, qui a trouvé la lettre s'est précipité pour sauver Pepita. Il saisit Don Ramon à la gorge et ne relâche son étreinte que lorsque le noble reste sans mouvements. Alors, les deux jeunes gens s'enfuient.<sup>1016</sup>

*L'orgueil* (Pathé Frères, 1910) – Scène dramatique (210 m dont 160 en couleurs)

Murillo le fameux peintre espagnol est sollicité par Dom Miguel pour peindre un autel. L'inspiration cependant lui fait défaut lorsque Satan lui apparaît et lui propose d'échanger une esquisse contre son âme. Murillo va voir Dom Miguel pour une aide spirituelle. Le digne moine écoute gravement son histoire et ensuite lui remet une relique sacrée qui doit le garantir contre les machinations du Démon. Puis il l'invite à poursuivre son œuvre et lui dit qu'il doit se méfier d'une seule chose : le péché d'orgueil. Cette nuit-là, Satan se rend dans la demeure de Murillo. Celui-ci grâce à la relique le force à lui abandonner l'esquisse. Il peut ainsi terminer de peindre l'autel. Il invite les moines à venir voir son travail déclarant orgueilleusement que cette œuvre est de lui. Immédiatement le Démon apparaît et triomphant montre du doigt le mot ORGUEIL écrit sous le panneau central. Murillo chancelle et les moines pour lesquels Satan est invisible le quittent pour qu'il puisse se remettre. Le Démon revient pour réclamer sa victime mais Murillo implore l'aide céleste. À ce moment un personnage peint sort du tableau l'épée nue et touche l'indésirable visiteur qui disparaît<sup>1017</sup>.

*Le Charme des fleurs* (Gaston Velle, Pathé Frères, 1910) – Ballet pantomime (160 m dont 142 en couleurs)

La corrida vient de se terminer sur la victoire de Pedro. Sa fiancée, une danseuse nommée Carmen, apprend qu'il est victorieux et part à sa recherche. Ils dansent ensemble mais Pedro, courroucé parce qu'elle a accepté une fleur d'un admirateur quitte le café. Carmen va dans un jardin plein de fleurs. Elle se met à danser puis s'endort. Les fleurs se changent en danseuses et une très jolie danse est exécutée par elles aux côtés de la jeune femme. À peine ont-elles fini que Carmen se réveille et voit devant elle Pedro, les bras chargés de fleurs et sollicitant son pardon. Le film se clôt sur la reprise de la danse.<sup>1018</sup>

*Madame de Langeais* (André Calmettes, Le film d'Art, Pathé Frères, 1910) – Scènes dramatiques et réalistes (8me Série) (215 m ; 705.2 f)

## 1911

*La Gypsy* (Pathé Frères, 1911) – Ballet pantomime<sup>1019</sup> (100 m dont 99 en couleurs)

*La favorite* (Il Film d'Arte Italiana / Série d'Art Pathé frères -SAPF-, 1911) – Scène dramatique (350 m dont 300 en couleurs)

L'action de cette émouvante et célèbre tragédie se passe dans le royaume de Castille, en 1340. Un jeune seigneur, Fernand, est épris de la belle Eléonore de Guzman qui, ce qu'il ignore, est la favorite du roi Alphonse XI. Eléonore répond à son amour et, pour mériter sa main, Fernand rend, à la

<sup>1016</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8003-pepita>

<sup>1017</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8073-orgueil-l>

<sup>1018</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/17220-charme-des-fleurs-le>

<sup>1019</sup> Danses interprétées par Carmen Fernádes et Senka Malatsoff.

guerre, des signales services au prince à qui il demande la main de celle qu'il aime. Alphonse, un peu étonné, la lui accorde. Mais les courtisans, ne pouvant supposer que Fernand ignore le déshonneur de la favorite du roi, lui manifestent leur mépris. Désabusé et irrité du rôle que le roi lui fait jouer, Fernand brise son épée et la jette à ses pieds, renonce à ses titres et va cacher sa douleur dans un cloître. Eléonore, costumée en pèlerin, l'y rejoint et se justifie de l'action infâme qui lui a été attribuée. Mais, épuisée par la route, écrasée de honte et de douleur, elle succombe dans les bras de Fernand.<sup>1020</sup>

*Corrida mouvementée* (Roméo Bossetti, Pathé Frères, 1911) – Scène comique (125m)

Toros! Toros! La cuadrilla défile sous le gai soleil, invitant Navarrais, Mores et Castellans au sport national. Les voici dans l'arène. L'animal de combat, contre lequel luttera glorieusement le torero favori, fait une entrée sensationnelle, en labourant le sol de ses cornes. Les banderilleros excitent sa fureur. Le picador se dresse, serrant entre ses jambes bardées de lourdes bottes son cheval Rossinante. Après un combat épique, l'heure vient où le torero artiste, après avoir agité sa cape pourpre devant son adversaire "estoque" d'un coup droit de son épée, l'animal vaincu qu'un premier plan nous présente sous forme d'un superbe mouton!<sup>1021</sup>

*Jacintha la cabaretière* (Albert Capellani, Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres -SCAGL-, 1911) – Scènes dramatiques (260m)

Une prime de mille pesetas<sup>1022</sup> est offerte à qui délivrera la contrée du terrible bandit Alonzio. Landry, amoureux de Jacintha, la jolie cabaretière, se propose de gagner la prime qui l'aidera à conquérir la main de la jeune fille. Sur ces entrefaites, Alonzio, fidèle à ses habitudes de violence, enlève Jacintha dont il est également épris et contraint un prêtre à les unir. La malheureuse, séquestrée, découvre une issue et parvient à s'échapper. Dans sa fuite, le hasard lui révèle la vie de brigandage du misérable qui la courtisait ; mais le destin se déclare contre elle et elle est sur le point de retomber entre les mains de son ravisseur. Landry, prévenu par le prêtre qui a consacré le mariage, arrive à temps pour sauver sa fiancée. Délivrée de son persécuteur, qui est tué dans le combat, Jacintha épousera son libérateur.<sup>1023</sup>

*Deux filles d'Espagne* (Albert Capellani, Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres -SCAGL-, 1911) - Scènes dramatiques (195m)

Une ressemblance extraordinaire marque deux filles d'Espagne, la senorita Mercédès et Conchita, la cigarière. Par une coïncidence fortuite, Mateo, fiancé à Mercédès, rencontre à la porte de celle-ci, Fernando, l'amant de la Conchita. La jalousie du fiancé s'éveille et une fleur que Mercédès porte à son corsage, en confirmant ses soupçons, fait éclater sa colère. En rentrant chez lui, Mateo croit reconnaître sa fiancée dans les bras de Fernando. Une rixe sanglante éclate entre les deux hommes dans une posada où la cigarière vient de danser un boléro endiablé. Mercédès, apprenant que son fiancé se bat pour une femme qu'elle croit être sa rivale, accourt et se trouve face à face avec son incroyable sosie. Tout s'explique et une heureuse réconciliation termine l'aventure au moment où elle allait tourner au tragique.<sup>1024</sup>

*Chutes d'eau du Monasterio de piedra* (Pathé Frères, 1911) – Scènes de plein air (85 m dont 77 en couleurs)

1912

---

<sup>1020</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/9041-favorite-la>

<sup>1021</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/9110-corrida-mouvementee>

<sup>1022</sup> Ancienne monnaie espagnole d'où la conclusion qu'il est placé en territoire espagnol.

<sup>1023</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/9118-jacintha-la-cabaretiere>

<sup>1024</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/9267-deux-filles-d-espagne>

*L'Antique Tolède*<sup>1025</sup> (Segundo de Chomon, Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de plein air (110 m dont 88 en couleurs)

*Les escapades de Pepita* (Pathé Frères, 1912) – Scène comique (155 m)

Pepita, la belle Andalouse, est une nature ardente. Au son des castagnettes et des tambourins, elle danse un boléro échevelé dont la séduction violente enflamme d'un brûlant amour le cœur incandescent de deux Hidalgos. Et les sérénades montent en accents passionnés dans les nuits embaumées d'Espagne jusqu'aux fenêtres de la belle. Le prosaïque phonographe a remplacé, il est vrai, la traditionnelle guitare. Mais c'est par l'antique échelle de corde dont usèrent tous les Roméo pour rejoindre leur Juliette, que Fortunio, le toréador, pénètre chez sa bien-aimée. Carli, le rival malheureux, vient troubler leur duo d'amour. Nos deux Hidalgos tirent leur couteau catalan et Carli étend son rival raide mort. Pépita, devenue veuve, va chercher une malle pour ensevelir son bienaimé. Puis elle danse autour de son corps un fandango endiablé, capable de réveiller un mort. En effet, Fortunio soulève le couvercle de sa malle-cercueil et renaît à la vie plus amoureux que jamais. Cependant, il faut que l'un des rivaux disparaisse et un duel désignera celui que le sort aura choisi. Pépita apparaît au moment critique et c'est elle qui reçoit la double décharge, heureusement dans une partie charnue où aucun organe essentiel ne se trouve atteint. Elle se vengera sur ses deux amoureux de toute la vigueur de ses poings.<sup>1026</sup>

*Le collier de la danseuse* (René Leprince, Pathé Frères, 1912) – Scène d'aventures policières (585m)

La danseuse étant « La Carmencita » nous supposons des danses espagnoles au sein du film<sup>1027</sup>

*Gérone, la Venise espagnole*<sup>1028</sup> (Segundo de Chomon, Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de plein air (85 m dont 68 en couleurs)

*Superstition andalouse*<sup>1029</sup> (Segundo de Chomon, Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de conte (250 m dont 221 en couleurs)

La jolie et superstitieuse Mercédès craint les gitanes. Elle éloigne une tireuse de cartes à qui Pedro, son fiancé, veut faire l'aumône. La mauvaise s'éloigne en lui jetant un mauvais regard. Restée seule, Mercédès voit en songe la gitane se venger d'elle cruellement et attirer Pedro dans un guet-apens où il devient le jouet des hallucinations les plus folles. Réveillée de son affreux cauchemar, la jolie Andalouse s'empresse de se concilier les bonnes grâces de la gitane qu'elle redoute.<sup>1030</sup>

*La Catalogne pittoresque*<sup>1031</sup> (Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de plein air (140m)

*Excursion à l'île de Majorque*<sup>1032</sup> (Segundo de Chomon, Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de plein air (85 m dont 68 en couleurs)

*Barcelone principale ville de la Catalogne*<sup>1033</sup> (Segundo de Chomon, Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912<sup>1034</sup>) - Scène de plein air (90 m dont 70 en couleurs)

*Armée espagnole, école d'équitation militaire*<sup>1035</sup> (Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène militaire (120m)

---

<sup>1025</sup> Production espagnole vendu à Pathé Frères

<sup>1026</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/10162-escapades-de-pepita-les>

<sup>1027</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/10547-collier-de-la-danseuse>

<sup>1028</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1029</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendu à Pathé Frères

<sup>1030</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/10836-superstition-andalouse>

<sup>1031</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1032</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1033</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1034</sup> Tourné en 1911 (Catalogue des films restaurées du CNC)

<sup>1035</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

*Bilbao, capitale de la province de Biscaye*<sup>1036</sup> (Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de plein air (90m)

*Course de taureaux en Espagne*<sup>1037</sup> (Camille Legrand, Iberico Films, Edition : Pathé Frères, 1912) - Scène de sport (400m)

Le drame sanglant va commencer sous la féerie du soleil qui inonde l'arène de ses rayons. La foule magnifique des Espagnoles s'épanouit dans les loges, dans les tribunes et sur les gradins, avide d'applaudir et aussi d'être admirée. En tête de la cuadrilla, les matadors Fuentès et Florès, Vicente Pastor et Gaillito font leur entrée sous les applaudissements frénétiques du public. Une cérémonie séculaire ouvre les courses en Espagne : les alguazils se présentent devant la loge occupée par le président de la course qui, de sa place, leur jette la clé enrubannée du toril. Le jeu de la cape est le premier acte du drame acharné. Excité par les cris de la foule, le taureau fonce, tête baissée sur les toreros et ne rencontre que la cape rouge, affolante et insaisissable. On porte sa rage au comble en le piquant de banderilles dont la pointe recourbée s'enfonce et s'accroche dans sa chair. Puis vient le dernier acte : l'estocade. Les adversaires sont en présence, s'observant du regard. Sa courte épée à la main, le torero attend la minute où la bête exaspérée, baissant la tête pour foncer, offrira sa nuque au coup mortel. Il est des taureaux d'une bravoure épique et qui vendent chèrement leur vie. Et, sur le sable rougi, leur sang se mêle à celui des chevaux et des toreros qui ont osé les affronter. Nous verrons ici l'accident de Florès qui, le jarret fendu, eut le courage de terminer la course.<sup>1038</sup>

### 1913

*Excursion à Montserrat*<sup>1039</sup> (Camille Legrand/Segundo de Chomón, Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1912) - Scène de plein air (125m dont 111 en couleur)

*Don Quichotte* (Camille de Morlhon, Pathé Frères/Films Valetta, 1913) – Comédie (1150 m dont 995 en couleurs)

Un vieil hidalgo, confiné dans son castel de la Manche, où il passe son temps à lire des romans de chevalerie, en a la tête tellement tournée, que bientôt, il veut absolument jouer le rôle de ses héros, délivrer les princesses opprimées, châtier les félons et remplir toute la terre du bruit de ses exploits. Monté sur son étique cheval, la fameuse Rossinante, coiffé d'un plat à barbe, qu'il prend pour le casque enchanté du roi maure Mambrun et vêtu d'une armure, il s'échappe de chez lui et va courir les aventures, accompagné de son bon écuyer Sancho, dont le bon sens lui épargnera des aventures trop désastreuses<sup>1040</sup>

*Une noce au Pays Basque*<sup>1041</sup> (Pathé Frères, 1913) – Scènes de plein air (160 m)

*Une des plus vieilles citées espagnoles, l'héroïque Saragosse*<sup>1042</sup> (Segundo de Chomón, Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 19123) - Scène de plein air (82m) Documentaire

*Excursion dans les Pyrénées espagnoles*<sup>1043</sup> (Segundo de Chomón, Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1913) - Scène de plein air (115m)

*Quelque jolis sites des bas Pyrénées*<sup>1044</sup> (Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1913) - Scène de plein air (130m)

*Max toréador* (Max Linder, Pathé Frères, 1913) – Scène comique (580 m)

---

<sup>1036</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1037</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1038</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/14205-course-de-taureaux-en-espagne>

<sup>1039</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1040</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/11871-don-quichotte>

<sup>1041</sup> Non précisé géographiquement. Pourtant il inclut une danse fandango.

<sup>1042</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1043</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

<sup>1044</sup> Production espagnole, d'Iberico Films, vendue à Pathé Frères

Max assiste à une course de taureaux en France. Complètement emballé par ce spectacle sauvage et coloré, notre ami, non content de ses succès d'artiste et de mondain, veut devenir toréador. Il n'hésite pas, pour s'exercer, à introduire une vache dans son appartement du quai d'Orsay. Cette vache est débonnaire. Max a beau réitérer les passes de cape, elle reste impassible et se contente de "fumer" les fleurs du tapis. Justement, on organise à Barcelone une course de taureaux au profit des pauvres de cette ville. Max, très populaire en Espagne, est invité à prêter son concours. Toreros et toréadors viennent prendre Max, nommé directeur de la course. De jeunes Espagnoles, à l'allure cadencée, charmantes sous leurs mantilles, semblant échappées d'une œuvre de Zuloaga, président la fête. Max descend dans l'arène et une inénarrable parodie se déroule alors. Max déclaré vainqueur après la pose des banderilles et la mise à mort, est porté en triomphe.<sup>1045</sup>

*Les côtes pittoresques de la Catalogne* (Pathé Frères, 1913) - Scène de plein air (120m dont 101 en couleurs)

### 1914

*Sur les pentes du Montseny* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (115m dont 89 en couleurs)

*Séville* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (120m)

*Les côtes d'Espagne entre Almeria et Malaga* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (métrage inconnu)

*Paysages andalous* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (métrage inconnu)

*Sur les côtes catalanes, le Golf de Roses* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (140m)

*Tolède* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (130m)

*L'Alhambra de Grenade* (Pathé Frères<sup>1046</sup>, 1914) - Scène de plein air (130m)

*L'Andalousie pittoresque* (Pathé Frères<sup>1047</sup>, 1914) - Scène de plein air (145m)

*Deux vieilles cités espagnoles*<sup>1048</sup> (Pathé Frères<sup>1049</sup>, 1914) - Scène de plein air (130 m)

*Visite à Grenade* (Pathé Frères, 1914) - Scène de plein air (150 m)

### 1915

*Excursion dans la Sierra Nevada*<sup>1050</sup> (Pathé Frères<sup>1051</sup>, 1914) - Scène de plein air (138 m)

*Excursion en Catalogne* (Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1915) - Scène de plein air (125 m)

### 1916

*Costumes et danses espagnoles* (Pathé Frères, 1916) - Scène de plein air (98 m dont 78 en couleur)

*Hiver dans les Pyrénées* (Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1916) - Scène de plein air (135 m)

*Les Pyrénées catalanes* (Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1916) - Scène de plein air (inconnu)

*Ça et là en Espagne* (Pathé Frères, 1916) - Scène de plein air (120 m)

---

<sup>1045</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/14651-max-toreador>

<sup>1046</sup> Edition : Eclectic Films

<sup>1047</sup> Edition : Eclectic Films

<sup>1048</sup> Cordue et Cadix

<sup>1049</sup> Edition : Eclectic Films

<sup>1050</sup> Cordue et Cadix

<sup>1051</sup> Edition : Eclectic Films



Nous entrons tout d'abord dans Madrid la capitale et nous admirons ses magnifiques maisons, ses parcs, etc. Vagabondant le long de la rivière qui traverse la capitale, nous passons quelques petites chutes d'eau qui sont une des attractions des touristes. Puis nous avons une vue panoramique de Séville. Cette ville est bien connue pour ses magnifiques carillons de cloches manipulées par des sonneurs expérimentés. Nous admirons le Palais des Beaux-Arts, bâti dans le style mauresque. Enfin, nous allons faire un tour dans les jardins de l'Alcazar.<sup>1052</sup>

*La Catalogne pittoresque* (Iberico Films, Edition: Pathé Frères, 1916) - Scène de plein air (110 m dont 84 en couleurs)

*La Danse à Séville* (Pathé Frères, 1916) - Scène de plein air (110 m)

### 1917

*Por el amor de la señora* (Henri Gambart, Pathé Frères, aout 1917) – Scène comique (315m)

Le peintre Octave, amoureux fou de la belle danseuse andalouse, Serana, se fait un ennemi mortel du fringant torero, Fernando qui, chaque soir, aux Folies-Chonnades, exécute avec elle un brillant fandango. Fernando, en proie à une sombre jalousie, abandonne les planches et la Señora, au grand désespoir de celle-ci qui, manquant de partenaire voit son numéro disparaître de l'affiche. Mais Octave apprend l'art des boléros et autres danses et évolue avec la belle andalouse. Malheureusement, Octave a du recourir à la générosité de son oncle qui, découvrant la vie de bâton de chaise de son neveu, le déshérite. Plus d'argent, plus de danseuse ! En revanche, Octave retrouve le fatal Fernando qui prend sur lui une sévère revanche.<sup>1053</sup>

### 1918

*Burgos* (Pathé Frères, 1918) - Scène de plein air (130 m dont 98 en couleurs)<sup>1054</sup>

### 1919

*Ramuntcho* (Jaques de Baroncelli, Le Film d'Art, 1919)

Production : Le Film d'Art

Édition : Frères Pathé

Réalisation : Jaques de Baroncelli

Interprètes : René Lory (Ramuntcho), Jacques Roussel, Yvonne Anny (Gracieuse), Jeanne Brindeau (Dolorès)

Scénario : Jacques de Baroncelli d'après le roman de Pierre Loti (1897)

Genre : Scène dramatique ( 830m )

Résumé : Ramuntcho, jeune contrebandier, aime Gracieuse et les deux jeunes gens voudraient se marier, mais Dolorès la mère de Gracieuse se refuse à lui donner sa fille. Ramuntcho alors part au service militaire afin de se libérer puis il décide de partir pour l'Amérique pour y faire fortune. A son retour, Ramuntcho apprend que

---

<sup>1052</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/17483-ca-et-l-en-espagne>

<sup>1053</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/17808-pour-l-amour-de-la-se-ora>

<sup>1054</sup> Ce film est daté en 1911 par le catalogue en ligne de Pathé Gaumont Archives.

Gracieuse, poussée par sa mère, a pris le voile. Il décide de l'enlever mais lorsqu'il voit la jeune fille agenouillée, il y renonce et s'éloigne.<sup>1055</sup>

*Séville pittoresque* (Pathé Frères, 1919) – Scènes de plein air (135 m dont 93 en couleurs)<sup>1056</sup>

*Mérida et ses environs – L'Espagne* (Pathé Frères, 1919) – Scènes de plein air (120 m dont 86 en couleurs)<sup>1057</sup>

*Ronda - Espagne* (Pathé Frères, 1919) – Scènes de plein air (120 m)<sup>1058</sup>

**Les sonneurs de la Giralda** dans « Pathé-revue n° 52 » (Pathé Frères, 1919) - 200 m en partie en couleurs

À la Giralda, la fameuse cathédrale de Malaga, les carillonneurs poursuivent les traditions ancestrales. Nous voyons les bonds acrobatiques que ces sonneurs font dans le vide, quand le carillon sonne à toute volée.<sup>1059</sup>

**Malaga** dans « Pathé-revue n° 24 » (Pathé Consortium Cinéma, 1921)

Coloris sur ce merveilleux port andalou, un des plus anciens de la côte d'Espagne, où la végétation a la luxuriance de la flore des pays chauds<sup>1060</sup>

**En Espagne - Séville** dans « Pathé-revue n° 40 » (Pathé Consortium Cinéma, 1921)

Un dicton espagnol dit : "Qui n'a pas vu Séville, n'a pas vu de merveilles". Ce coloris nous fait voir quelques-uns des plus beaux endroits et monuments de la capitale Andalouse.<sup>1061</sup>

1923

*Militona* (Herni Vorins, Principal Films, 1922)

Production : Principal Films

Édition : Pathé Consortium Cinéma

Réalisation : Henri Vorins

Interprètes : Paulette Landais (Militona), James Deveza (Juancho), José Bruguera (Salcedo)

Scénario : d'après le roman de Théophile Gauthier (1847) – Adaptation par Henri Vorins

Genre : Comédie dramatique ( 1825 m )

Résumé : Le célèbre toréador Juancho est amoureux de Militona une belle ouvrière. Un jour, aux courses, elle est placée à côté du jeune Andrés de Salcedo. Elle se laisse faire la cour. Juancho du coup rate son taureau et se fait huer. Il va faire une scène à Militona et la prévient qu'il frappera quiconque se mettrait entre elle et lui. Andrés se rend chez Militona et est frappé d'un coup de poignard par Juancho qui s'enfuit de Madrid. Mais Andrés n'est que blessé. Soigné tendrement par Militona, il guérit, rompt avec son ex fiancée et se marie avec la jeune ouvrière. Juancho qui n'a point quitté l'Espagne, retrouve un jour les deux jeunes mariés à Grenade. Mais lorsqu'il les voit si amoureux l'un de l'autre, le poignard lui tombe des mains. Le lendemain, à la corrida, il se fait tuer sous les yeux de Militona. Cette dernière comprend alors

<sup>1055</sup> Catalogue en ligne Fondation Seydoux Pathé : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18160-ramuntcho>

<sup>1056</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18206-seville-pittoresque>

<sup>1057</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18232-m-rida-et-ses-environs-espagne>

<sup>1058</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18366-ronda-espagne>

<sup>1059</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18401-path-revue-n-52>

<sup>1060</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18719-path-revue-n-24>

<sup>1061</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/18875-path-revue-n-40>

tout l'amour que lui portait le toréador et elle pleure ; alors Juancho peut mourir car une minute au moins, Militona l'a aimé.<sup>1062</sup>

**Grenade** dans « Pathé-revue n° 40 » (Pathé Consortium Cinéma, 1923)<sup>1063</sup>

Ses coutumes. Ses mœurs. Voyage à travers cette curieuse ville d'Espagne<sup>1064</sup>.

**L'Alhambra de Grenade** dans « Pathé-revue n° 40 » (Pathé Consortium Cinéma, 1923)

Histoire du plus précieux monument de l'art arabe<sup>1065</sup>.

**Danses espagnoles** dans « Pathé-revue n° 52 » (Pathé Consortium Cinéma, 1923)<sup>1066</sup>

1924

**Les Iles Baléares** dans « Pathé-revue n° 52 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)

Merveilleux coloris sur Majorque dont les côtes offrent de superbes découpures. La Baie de Palma, capitale de l'île.<sup>1067</sup>

**Dans le sud de l'Espagne** dans « Pathé-revue n° 5 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)

Une course de taureaux.<sup>1068</sup>

**En Espagne – Cordoue** dans « Pathé-revue n° 10 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)<sup>1069</sup>

*Gitanilla* (André Hugon, Film A. Hugon, 1924)

Production : Film A. Hugon

Édition : Pathé Consortium Cinéma

Réalisation : André Hugon

Interprètes : Ginette Maddie (la Gitanilla), Jeanne Bérangère (Dolorès), James Deveza (Andrés Caballero), Marie Louise (voisine), José Durany (Antonio), Léo Courtois (le Chef)

Scénario : d'après la nouvelle *Jitanilla* de Miguel de Cervantès Saavedra (1614/1615) (Traduction de Jacques Soldanelle 1892)

Genre : Comédie dramatique ( 1825 m )

Résumé : *Gitanilla* est une jeune fille qui a été volée jadis à de riches bourgeois par une tribu de gitans. Elle est devenue la mascotte de ces errants. Grandie au milieu d'eux, elle s'éprend bientôt d'un jeune noble qui, pour la suivre, accepte de renier un glorieux passé et de suivre l'existence ambulante de ses compagnons. Mais il est obligé de croiser le fer avec un officier de la garde qu'il tue. Il est condamné à être pendu. *Gitanilla* vient supplier l'alcade de la ville qui reconnaît en la jeune fille l'enfant qui lui fut volé mais il ne peut empêcher l'exécution. Heureusement la tribu délivre le malheureux qui pourra épouser *Gitanilla*<sup>1070</sup>.

<sup>1062</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/19241-militona>

<sup>1063</sup> Visible sur le catalogue de Pathé Gaumont Archives

<sup>1064</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22006-path-revue-n-46>

<sup>1065</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22006-path-revue-n-46>

<sup>1066</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22027-path-revue-n-52>

<sup>1067</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22095-path-revue-n-3>

<sup>1068</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22111-path-revue-n-5>

<sup>1069</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22131-path-revue-n-10>

<sup>1070</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22142-gitanilla>

**Fabrication de briques à Grenade (Espagne)** dans « Pathé-revue n° 20 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)<sup>1071</sup>

*En Espagne : Tolède ; Les bijoux de Tolède*<sup>1072</sup> dans « Pathé-revue n° 22 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)<sup>1073</sup>

**En Espagne : Tolède:** Bâtie au bord du Tage sur une colline de granit. Le marchand de poteries, les rues étroites et tortueuses de la ville, la Cathédrale, la Puerta del Sol, chef-d'œuvre d'architecture mauresque. **Tolède:** Une autre série de tableaux en couleurs de cette merveilleuse ville espagnole. **Les bijoux de Tolède:** La fabrication des bijoux est une des principales industries de Tolède. **Sur la Côte d'Azur:** La villa Sylvia sur la route de Beaulieu au Cap Ferrat.<sup>1074</sup>

**Les fêtes religieuses à Séville** dans « Pathé-revue n° 26 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)

La Procession de la Semaine Sainte à Séville est très caractéristique et n'a pas son égale dans toute l'Espagne.<sup>1075</sup>

*Le vert galant* (René Leprince, Société des Cinéromans/Pathé Consortium Cinéma, 1924) – Scène historique en huit chapitres

Henri III vient de mourir. L'héritier du trône Henri de Navarre, protestant, doit conquérir son royaume. Les Ligueurs font appel à l'Espagne pour le combattre. Pour sceller cette alliance, l'ambassadeur d'Espagne, le duc de Mendoza fiance sa fille Dolorès au comte Louis de Gonzague. Mais soudain, un courrier annonce la victoire d'Ivry. Non loin du camp du Béarnais, un carrosse se brise. Il emmenait à Paris Dolorès et sa duègne. Henri IV qui passait par là évite aux deux femmes outrage et pillage. Il les mène en son château de St Germain. Tout de suite il s'enflamme pour Dolorès. Sully lui annonce qu'elle est la fille de son ennemi mortel et la garde en otage. Henri cependant veut déclarer son amour à Dolorès qui, farouche, le frappe d'un coup de poignard.<sup>1076</sup>

**Les Huertas espagnoles et leur exploitation** dans « Pathé-revue n° 49 » (Pathé Consortium Cinéma, 1924)

1925

**Très jolies vues en couleurs d'une vieille cité espagnole** dans « Pathé-revue n° 49 » (Pathé Consortium Cinéma, 1925)

---

<sup>1071</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22172-path-revue-n-20>

<sup>1072</sup> Dans le catalogue Gaumont Pathé Archives il est indiqué en tant que *Fabrication de bijoux* (1924)

<sup>1073</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22186-path-revue-n-22>

<sup>1074</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22186-path-revue-n-22>

<sup>1075</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22198-path-revue-n-26>

<sup>1076</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22249-vert-galant-le-1er-chapitre-le-roi-sans-royaume;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22250-vert-galant-le-2-me-chapitre-le-miroir-magique;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22251-vert-galant-le-3-me-chapitre-les-gants-empoisonnes;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22268-vert-galant-le-4-me-chapitre-l-inquisiteur-et-le-sorcier;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22269-vert-galant-le-5-me-chapitre-le-message-d-amour;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22270-vert-galant-le-6-me-chapitre-l-envolement;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22271-vert-galant-le-7-me-chapitre-au-secours-de-l-ennemi;>  
<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22286-vert-galant-le-8-me-chapitre-le-triomphe-du-b-arnais>

Ronda, construite sur un plateau et séparée en deux par une entaille de 160 m de profondeur.<sup>1077</sup>

***Les plus beaux monuments de Séville***, *cette merveilleuse et pittoresque ville espagnole* dans « Pathé-revue n° 31 » (Pathé Consortium Cinéma, 1925)<sup>1078</sup>

***Un voyage à Madrid*** dans « Pathé-revue n° 38 » (Pathé Consortium Cinéma, 1925)<sup>1079</sup>

Vue de l'antique pont de Tolède sur le Mançanarez [*.sic*]<sup>1080</sup>

1926

***Course de taureaux dans le sud de l'Espagne*** dans « Pathé-revue n° 13 » (Pathé Consortium Cinéma, 1926)<sup>1081</sup>

***En Espagne - l'Alcazar de Séville (coloris)*** dans « Pathé-revue n° 21 » (Pathé Consortium Cinéma, 1926)

L'Alcazar, ancienne résidence des rois Maures, fut construit en grande partie sous le règne de Pierre le Cruel (1369)<sup>1082</sup>.

---

<sup>1077</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22363-path-revue-n-19>

<sup>1078</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22393-path-revue-n-31>

<sup>1079</sup> Probablement correspondant au même film indiqué comme *Madrid, capitale de l'Espagne* (1926) dans le catalogue Gaumont Pathé Archives.

<sup>1080</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22432-path-revue-n-38>

<sup>1081</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22527-path-revue-n-13>

<sup>1082</sup> <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/22548-path-revue-n-21>



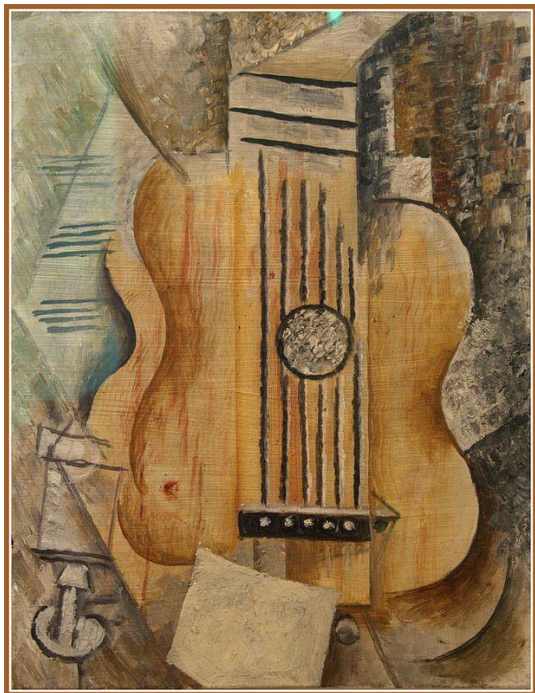
## Annexe 5 : Les avant-gardes machinent l'Espagne



Pablo Picasso, *Le guitariste*, 1910  
(RMN-Grand Palais)



Pablo Picasso, *L'homme à la guitare*, vers 1911-1912  
(RMN-Grand Palais)



Pablo Picasso, *Guitare « j'aime Eva »*, 1912  
(Conservée au Musée Picasso Paris)



Pablo Picasso, *Guitare*, 1912  
(Conservée au Musée Picasso)



Pablo Picasso, *Guitare*, 1912  
(RMN-Grand Palais Conservée au Musée  
Picasso)



Pablo Picasso, *Guitare*, 1912  
(Conservée au Musée Picasso)





Juan Gris, *La guitare*, 1912



Juan Gris, *La guitare*, 1913  
(RMN-Grand Palais)



Juan Gris, *La guitare et le tuyaux*, 1913  
(Musée d'Art de Dallas)



Juan Gris, *Guitare sur une table*, 1915



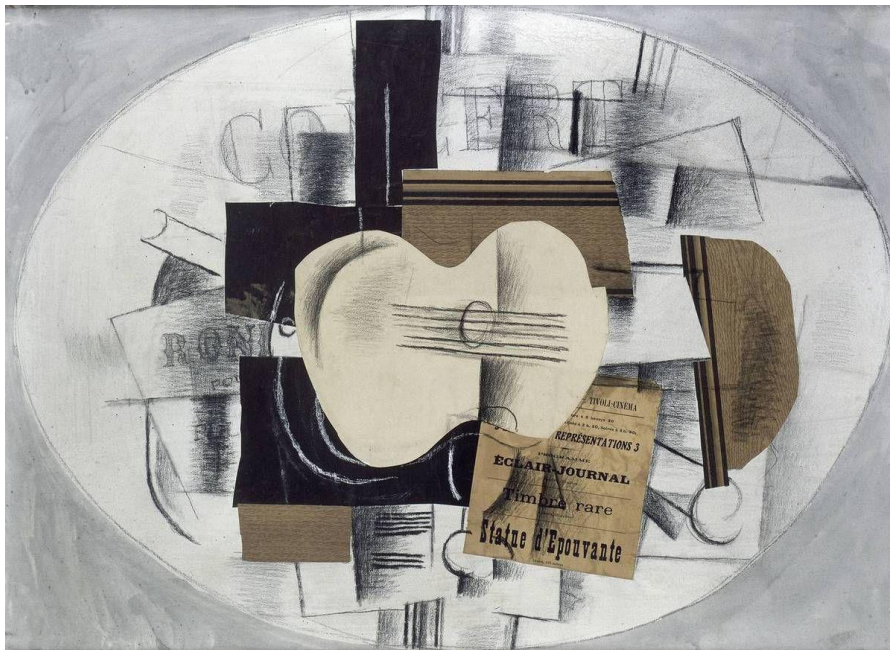
Juan Gris, *La guitare*, 1918  
(Musée Reina Sofia)



Juan Gris, *Guitarra y periodico*, 1925  
(Museo Reina Sofia)



Juan Gris, *La guitare devant la mer*, 1925  
(Museo Reina Sofia)



Georges Braque, *La guitare statue épouvante*, 1913

Georges Braque, *Femme à guitare*, 1913



Henri Laurens, *La guitare*, 1914-1918



Henri Laurens, *Danseuse espagnole*, 1915  
(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)



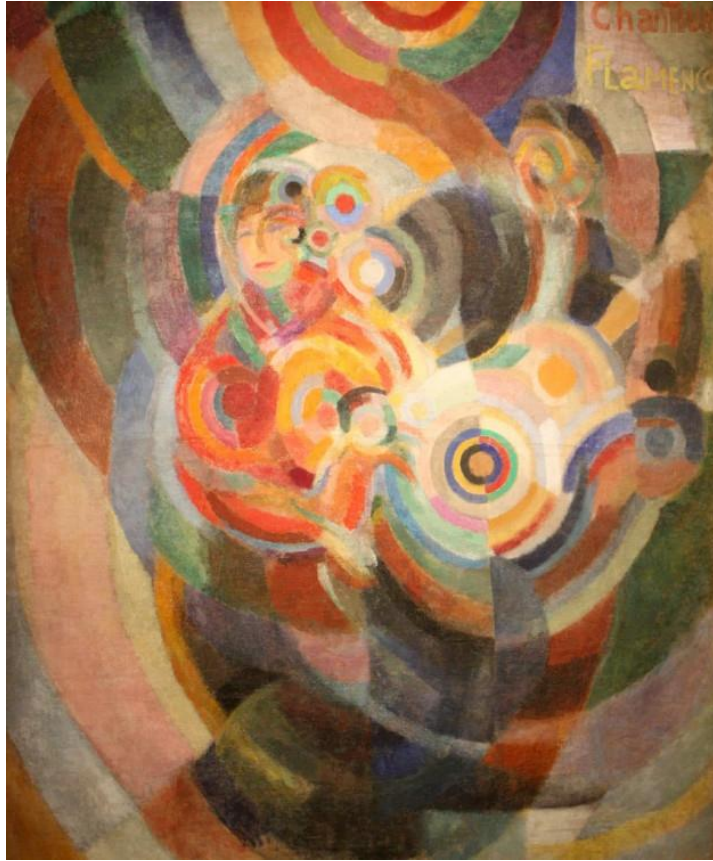
Henri Laurens, *Femme à l'éventail*, 1919  
(Source : Museo Reina Sofia)

« La plus belle époque de ma vie, les grandes vacances... parce que j'ai pu travailler dans les conditions qu'un peintre puisse rêver : la luminosité violente de ce pays, l'animation de la rue qui me rappelait la Russie de mon enfance, les fêtes, les marchés, les chants, les danses populaires »

(Sonia DELAUNAY, *Nous irons jusqu'au soleil*, avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection À jeu découvert, 1978, p. 71-81)



Danseuse de flamenco, 1916



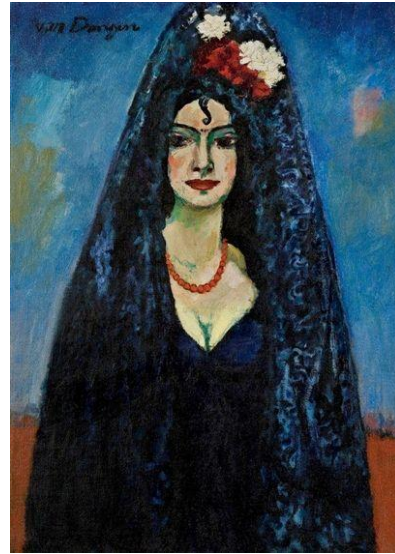
*Chanteurs de flamenco (dit Grand Flamenco)*, Sonia Delaunay, 1915-1916.  
(Source: Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, Portugal)



*Chanteurs de flamenco (Petit Flamenco)*, Sonia Delaunay, 1915  
(Source : Musée d'Art Moderne)



Kees van Dongen



Albert Gleizes, *Danseuse espagnole*, 1916  
(Collection privée)



Albert Gleizes, *Danseuse espagnole*, 1916  
(Collection privée)





Albert Gleizes, *Espagnole à l'éventail*, 1916  
(Collection privée)



Albert Gleizes, *Espagnoles à l'éventail*, 1916  
(Collection privée)



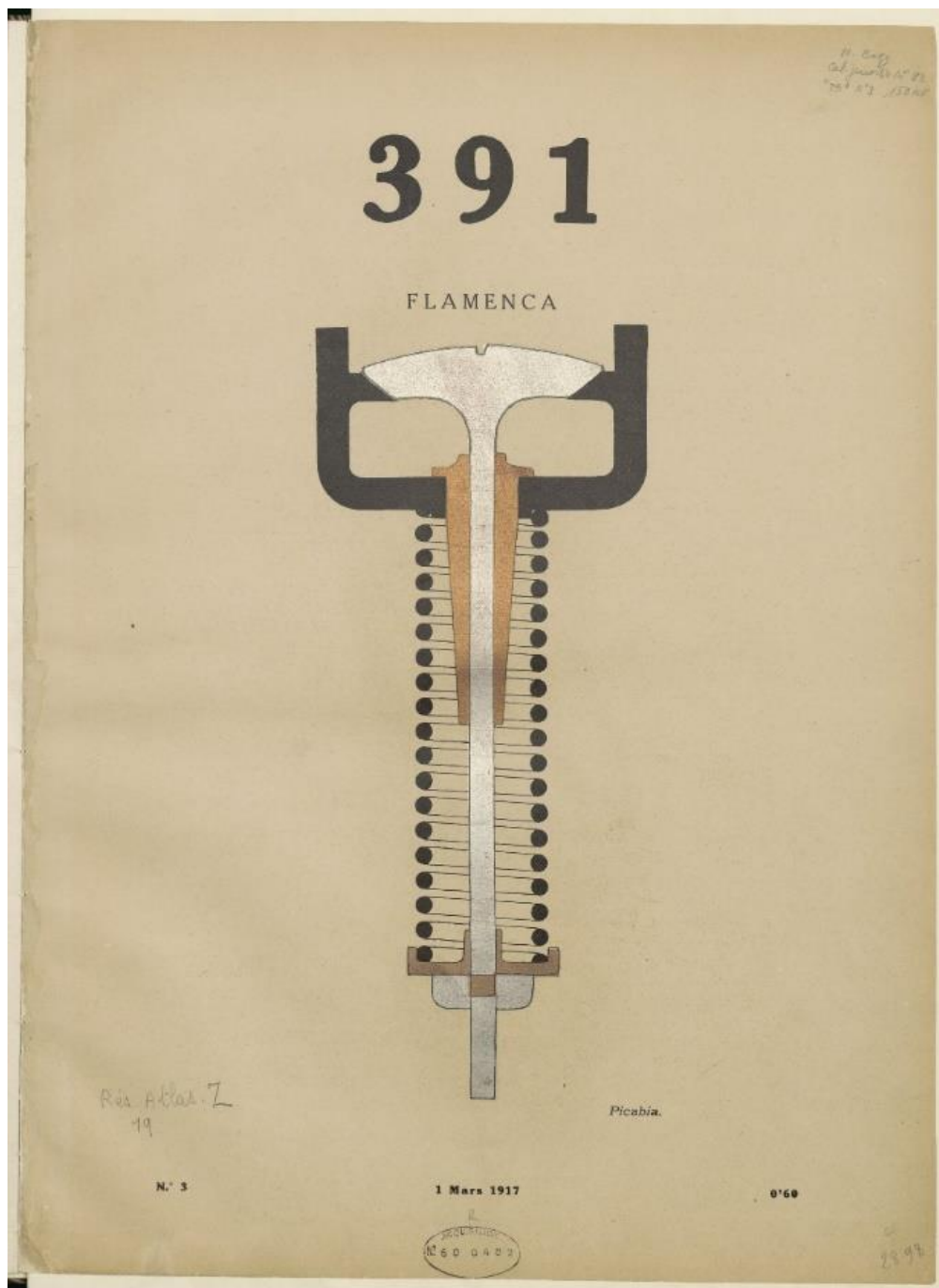
Albert Gleizes, *Danseuse espagnole*, 1916  
(Fondation Gleizes)



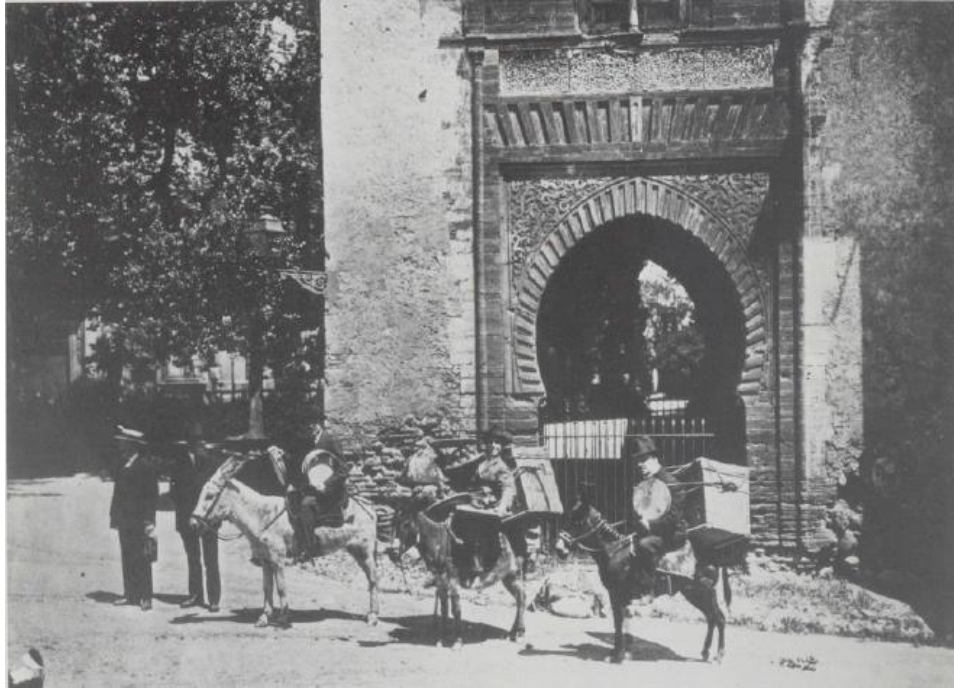
Albert Gleizes, *Ecuylère*, 1920-23  
(Centre Georges Pompidou)



Marie Laurencin, *Danseuse espagnole*, Date ?  
(Collection privée)



« Flamenca », Francis PICABIA, couverture du n°3 de la revue 391, 1<sup>er</sup> mars 1917.



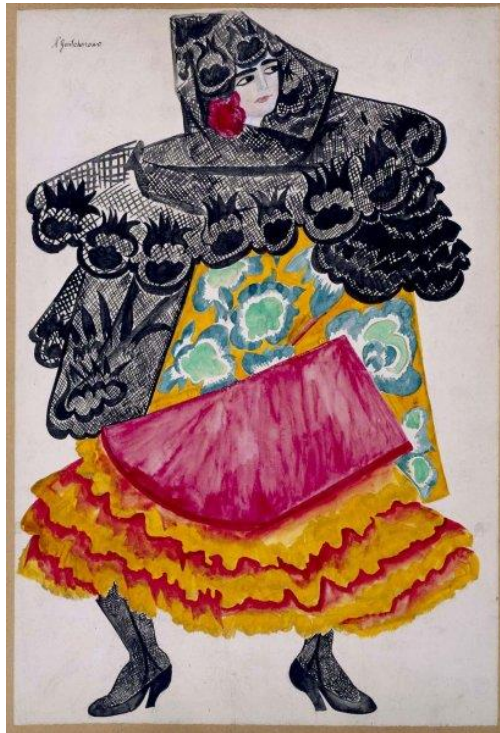
Serge DIAGHILEV et Léonide MASSIDE, Grenade, 1917, BNF Opéra (Source Gallica)

« Durant un voyage que j'avais fait en Andalousie avec Falla et Massine, nous nous étions déjà imprégnés de l'atmosphère musicale et chorégraphique du *Tricorne*.

Nous fûmes surtout impressionnés par le côté non encore vulgarisé de ce pays, le côté populaire et que seul pouvait nous montrer un Andalou comme Falla, travaillant à chaque minute au cours de ce voyage, notant des thèmes ici et là »<sup>1083</sup>.

---

<sup>1083</sup> Serge DIAGHILEV, « Mes collaborateurs », Comoedia 22 janvier 1920 (Source : Gallica).



*Costumes espagnols (Spanish costumes)*, Natalia Gontcharova, 1916 (Source : Museo Reina Sofia)



Natalia Gontcharova, *Danseuse espagnole*, 1916

## Annexe 6 : L'imaginaire espagnol dans la mode française des années vingt

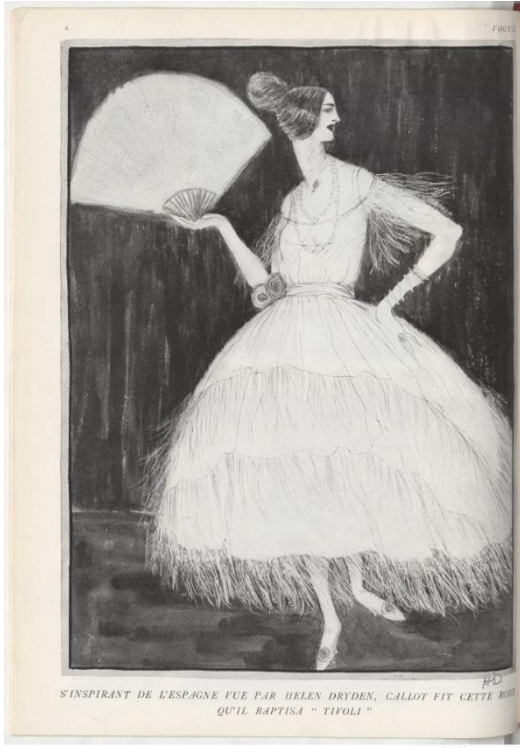


*Vogue*, 1 octobre 1920

« Ni gitane, ni andalouse, mais une jolie parisienne que Lewis a coiffé à l'espagnole. Un grand peigne de velours, à la nuque ; devant, une toque emboitant bien la tête et le tout voilé d'une sorte de mantille, qui ombre le regard. L'Espagne avait déjà inspiré quelques coiffures de théâtre la saison dernière »<sup>1084</sup>.

---

<sup>1084</sup> *Vogue*, 1 octobre 1920.



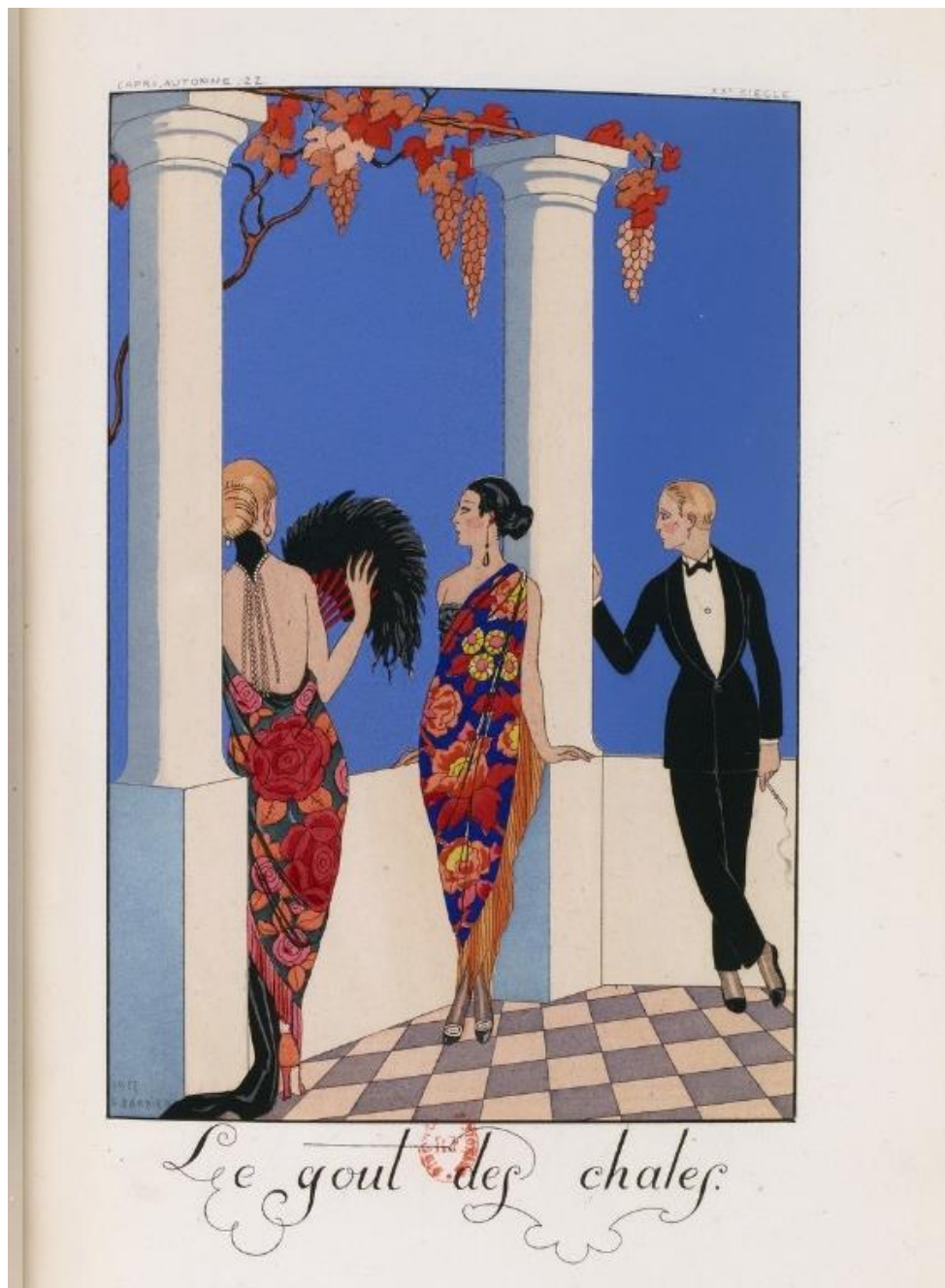
Vogue, 1 juin 1921 (Gallica)



Vogue, 1<sup>er</sup> mars 1921 (Gallica)







G. BARBIER, « Le goût des châles », *Falbalas et fanfreluches : almanach des modes présentes, passées et futures*, pour 1923, Paris, Mynial Éditeur (Source : Gallica).

259 728

XLIX<sup>e</sup> ANNÉE N° 28

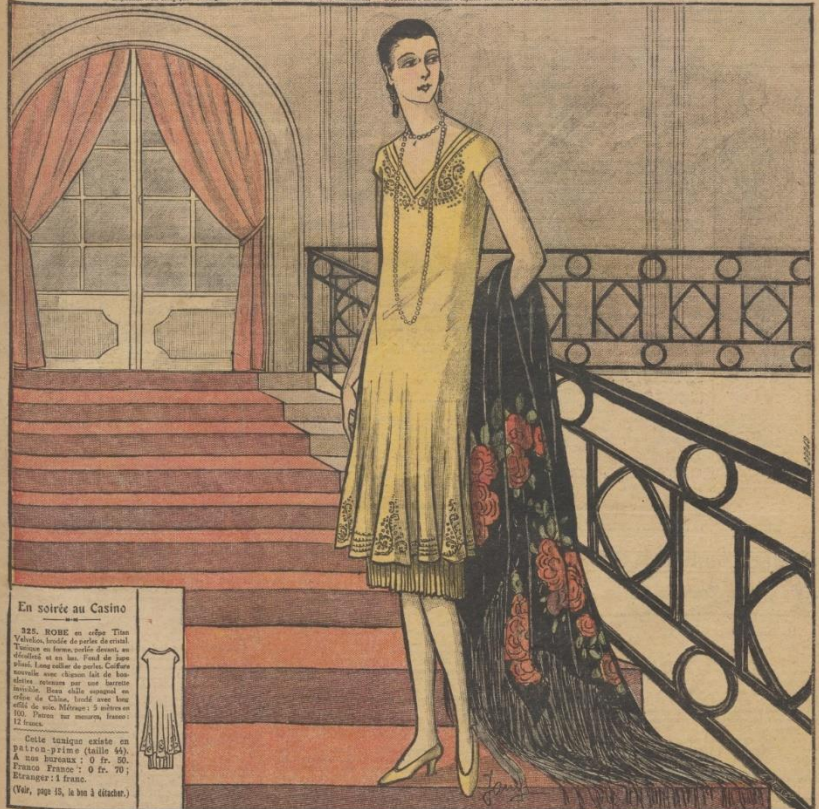
# Le Petit Echo de la Mode

HEBDOMADAIRE

32 PAGES (incl. 16 en grand format)

Dimanche 10 Juillet 1927.

BUREAUX 1, rue Cassa, PARIS (XIV<sup>e</sup>). — R. C. Seine 51873.  
 Téléphone : Gobelines 13-53 et 27-51. — Adresse télégraphique : Econmode-Paris 101.  
 Abonnement d'un an : France, 18 fr. 50.  
 Belgique, 30 fr. belges. Lignes postales, 30 fr. Suisse, 7 fr. 50 suisses. Autres pays, 50 fr.  
 Distributeurs en Belgique : Messageries de la Presse, 25, rue de l'Écluse, Bruxelles. — Distributeurs en Suisse : Appas NAYLIER, 5 et 7, rue Lenthin, Genève.



En soirée au Casino

225. ROBE en soie Tina Valentin, bordée de perles de crin. Tunique en soie, bordée devant, en écharpe, et en bas. Front de jupe plissé. Long collier de perles. Coiffure nouvelle, avec cheveux liés de haut. Robe terminée par une laceration verticale. Trous de côté coupés en style de Chloé. Bordé avec bord perlé de soie. Métrage : 2 mètres en 100. Passes sur mesure, laines : 12 francs.

Cette tunique existe en lainon-primé (taille 64).  
 À nos bureaux : 0 fr. 50.  
 Franco France : 0 fr. 70 ;  
 Étranger : 1 franc.

(Voir, page 15, le bon à détacher.)

Enquies partout les LAINES et les SOIES "Le Fil Enchanté" (marque déposé) des Établissements WELCOMME MORO

Source gallica.bnf.fr / Ville de Paris / Bibliothèque Forney

Le Petit Écho de la Mode, 10 juillet 1927



## Annexe 7 : L'espagnolade scénique



Image de la pièce de théâtre *La maison de danses*. *Comoedia*, 14 novembre 1909 (Source : Gallica)

AU MOULIN-ROUGE

**L'AMOUR EN ESPAGNE**  
Opérette franco-espagnole, en deux actes et six tableaux  
de M.M. Alévy, Jouillot et Mareil  
Musique de Valverde.

C'est, encore une fois, la vieille et joyeuse Espagne de Don Quichotte de Gil Blas et de Carmen, une Espagne folle et enfiévrée, où flambent tous les feux de la joie humaine, où les hommes et les femmes ne vivent que pour aimer, se griser de manzanilla, de sérénades, de danses et de baisers. Un brave alcade d'Anda-

vibrante et les emballements amoureux qui caractérisent la petite étoile de Pézenas. Mme Mary Heit a composé, avec un art charmant, l'image de la Conchita, gâtée, déléguée, galante et tumultueuse. Mme Bert Angère est une Dolores fort agréable, tour à tour grave et réservée, puis déchaînée et folle de son corps

M. DUTARD (Photo E. Brod). — Mlle ORYAN (Phot. E. Brod). — M. BRUNW. (H. Manuel, phot.)



Mlle ARGENTINA (H. Manuel, phot.) Mlle WENDLING (Phot. E. Brod, Plaques Guilleminot) Mme Edmée LESCOT M. Antonio de BILBAO (Photo Bert, Paris.)

lousié, Don Corniflor, a fait venir, dans sa ville, la cuadrilla du fameux toréador Finalama et un duo de chanteurs français, le ténor Cassoulade et Mimi Plaisance, du théâtre de Pézenas; il veut distraire la jeune et jolie Dolores, sa femme; depuis quelque temps, elle est devenue soucieuse, nerveuse, mélancolique; mais ce n'est pas le spleen qui lui donne ces airs penchés et ces langueurs, c'est l'amour dont elle pratique fanatiquement les rites, sous la direction de Pablo, secrétaire de Corniflor.

Séduite par la réputation galante de Finalama, Dolores laisse comprendre au toréador qu'elle accueillera volontiers ses hommages, puis elle lui donne la clef de sa chambre. A la suite d'aventures compliquées, et dont il serait puéril de chercher les fils, Ruffiano, un joueur de guitare, qui a toutes les allures et le langage d'un hidalgo de la place Pigalle, se substitue au matador, connaît les délices de l'ardente Dolores, et s'échappe de la chambre d'amour, en laissant le fond de sa culotte dans les mains de Corniflor.

Le pauvre mari et le secrétaire, trompés du même coup, se mettent à la recherche de leur rival, croient le reconnaître successivement, en Cassoulade, puis en Finalama. Il faut dire que leur erreur est favorisée par les combinaisons et les mélanges amoureux les plus variés: Mimi Plaisance s'unit à Ruffiano, Cassoulade à Conchita; d'autres encore imitent ces exemples. Deux alguazils se chargent, en outre, de tout embrouiller; leur naïveté colossale disperse, à chaque instant, de la démeure et de l'escalafement à travers les amours.

Mais ce qui donne à toutes ces aventures un attrait véritable, c'est le décor, la lumière, l'atmosphère rutilante de joie où s'agitent les parsonnages: la place publique ensoleillée et fleurie; la maison de danses, où de nombreuses gitanes et la reine des castagnettes font jaillir de leurs corps toutes les fièvres de la volupté; la piazza de toros, où se meuvent des foules frémissantes d'étudiants, de mánolais, de toréadors...

Fille du Midi, avec ses yeux de braise, son authentique et gracieux accent de Toulouse, Mme Jane Oryan a donné à Mimi Plaisance la gâté

qu'elle livre avec furie à tous les rythmes des danses sévillanes. Mme Edmée Lescot s'évertue à nous réjouir dans un type captivatoire de gitane complaisante, qui offre sa nièce à tous les étrangers, mais ne tolère pas que la petite se donne pour le plaisir. Mme Wendling est cette proie, vouée aux fêtes galantes, figurine jolée, rose et filiale, de miniature.

M. Tauffenberger, c'est un peu de l'opéra-comique d'autant égaré parmi les clameurs et les débauches d'une fête. M. Dutard, avec sa fougue, sa gaieté massive, sa voix tonnante, peint bien le Ruffiano, mi-espagnol et mi-apache qu'on trouve fréquemment dans les Espagnes de music-hall. M. Danvers est un Corniflor amusant. MM. Portal, Lacerpète, Brunw, Garnier, Niomel et Mme Ida Luys, Sollio Lerida, Verka, méritent des mentions et des fleurs.

Mais le gros succès, l'enthousiasme, l'adoration des spectateurs accueillent surtout cette petite danseuse, qui débutait, si je ne me trompe, hier soir, sur une scène parisienne. Menue, souple, vive comme une couleuvre, cette merveilleuse Argentina sera demain une de nos idoles. Ses mouvements ont une grâce, une douceur, une luxure étranges, fascinantes, incomparables. Elle a conquis, tout de suite, sa place parmi les reines de l'eurythmie, à côté de l'exquise Regina Badet, de la troublante Napierkowska. Tandis que son corps s'entroule et se déroule, que ses bras ont des gestes tentaculaires pour étreindre doucement et mortellement quelque invisible victime, des claquements savants de castagnettes accompagnant cette voluptueuse chorégraphie, lui donnent un caractère bizarre, ensorcelant. Deux danseurs gitanes, Antonio de Bilbao et Mojyondo, ont récolté également d'innombrables applaudissements.

EMERY.

**SÉDUCTION**  
PARFUM NOUVEAU  
GELLE FRÈRES

## Petite Chronique du Music-Hall

Vive l'Espagne ! — A l'Olympia : Amalia Molina ; le trio Gomez. — Aux Folies-Bergère : Nati la Bilbainita. — Des « claquettes » au « Zapateado ».

Paris, comme un phare à feux touronnants, éclaire tour à tour du rayonnement de son grand cœur les nations du monde et les époques de l'histoire. Ses engouements sont déterminés par mille causes subtiles qu'il ne serait pas impossible de découvrir, en serrant la question d'un peu près. Avant la guerre, la Russie, l'Angleterre, l'Espagne, le Japon, les Balkans, l'Italie, l'Allemagne même, avec le wagnérisme esotérique de 1885 et les innovations munichoises de 1910, avaient eu chez nous leurs heures de vogue, inspirant les spectacles et la mode, dirigeant les snobismes, marquant même leur influence momentanée sur les œuvres de l'esprit. Pendant la guerre, toutes les nations alliées ont été à l'honneur. Leurs drapeaux, déployés à tout propos, avec une ostentation un peu naïve, ont fait si souvent chatoyer leurs couleurs sur les planches de nos music-halls que, la paix revenue, nos yeux ont demandé instinctivement autre chose. Notre inconstance naturelle, aidée par les événements, nous a fait chercher autour de nous quelque nation amie à qui nous puissions offrir un peu de cet enthousiasme que le départ des Américains, après deux ans de manifestations bruyantes, laissait un peu désarmé. Voici, je vous le dis, que nous sommes en train, une fois de plus, de découvrir l'Espagne. Entre les deux apparitions triomphantes de Raquel Meller à l'Olympia — août 1912 et janvier 1920 — deux beaux spectacles, *Aux Jardins de Murcie*, chez Gémier, et les *Goyescas*, à l'Opéra, avaient ramené notre attention sur les danses et la musique d'outre-Pyrénées. En même temps, la mode féminine, après avoir reçu ses inspirations de l'Orient légendaire, de la Grèce antique et du Directoire, semble se rapprocher, par les jupes à volants, les robes à franges et le retour de faveur que connaît la crinoline, de l'époque plus proche où l'Espagne, régnant sur Paris et sur Compiègne, faisait danser la France, épuisée par trois révolutions, sur un rythme vif de séguedille dont elle faillit mourir. Après la victoire, comme avant le désastre, une fureur de fêtes et de danses nous agite : le tango argentin, à tout prendre, nous ramène encore d'Amérique en Espagne, par le Sud. Ces rencontres sont trop harmonieuses pour être le fait du hasard. Tout porte à penser que le charme de l'Espagne va nous ressaisir. Et le music-hall, si sensible toujours aux variations de l'esprit public, si habile à prendre le vent, le music-hall qui nous fit connaître l'Espagne émuovante de Raquel Meller, propose cette semaine à nos applaudissements, à l'Olympia et aux Folies-Bergère, une brillante série de danses espagnoles que je signale avec le plus grand plaisir.

Amalia Molina avait paru sur la scène de l'Opéra, au deuxième tableau des *Goyescas*, qui représente un bal populaire aux lanternes. On avait remarqué la grâce précise de ses danses, qui se détachaient d'un ensemble grouillant et coloré, mais au cours de cette rapide apparition, on n'avait pu juger de l'originalité de cette artiste, que sa réputation avait précédée parmi nous. A l'Olympia, Amalia Molina présente une série de danses et de chansons, ou plutôt de danses chantées, qui ne nous apportent rien d'absolument nouveau, mais qui forment un excellent numéro de music-hall. Annoncée, il me semble, avec un peu trop de solennité, Amalia

Molina, malgré ses brillants costumes, son autorité, sa virtuosité technique, m'a, je l'avoue, un peu déçu. Elle a plus de science que d'instinct. Cette Espagnole authentique donne je ne sais quelle impression d'artifice ; ses costumes eux-mêmes jettent trop de feux ; sa voix traînante et nasillarde a l'air de s'efforcer d'imiter la diction populaire, en chargeant un peu ; tout cela est théâtre, mise en scène, talent d'actrice, procédés... On applaudit, certes, et on a raison d'applaudir ; on admire, mais on n'est pas ému... Peut-être, il est vrai, le souvenir trop proche de l'art si touchant de Raquel Meller, m'a-t-il empêché de goûter pleinement le talent d'Amalia Molina...

Tout de suite après elle, et dans le même décor, paraît le trio Gomez, que le programme appelle « les typiques danseurs de Saragosse ». Ceux-ci sont au contraire purement instinctifs. Vêtus de costumes pittoresques et gracieux, ils s'agitent avec une fougue qui rappelle par moments la frénésie des danses populaires russes. La femme est charmante : un beau visage, grave et fin, des yeux d'une douceur exquise, le teint chaud et les cheveux en bandeaux unis. Un châle à franges est croisé sur sa poitrine et sa jupe d'indienne, dans l'animation de la danse, se soulève comme une crinoline autour de ses jambes agiles. Elle sourit à peine, mais tout son corps, emporté dans une sorte d'ivresse rythmique d'un mouvement forcené, exprime une joie animale tellement intense que l'on est soulevé d'admiration comme devant les beaux spectacles de la nature...

Aux Folies-Bergère, dans la deuxième partie de la somptueuse revue *Paris-Vertige*, qui poursuit la plus heureuse carrière, paraît depuis quelques jours, présentée par quelques mots du compère, une danseuse espagnole qui porte un nom un peu difficile : Nati la Bilbainita. Qu'une publicité bruyante et toujours un peu suspecte ne vous décourage pas d'aller la voir. C'est une merveilleuse artiste. J'ai vu bien des danseuses espagnoles et quelques-unes étaient admirables. La danse espagnole a fourni aux music-halls parisiens, il y a quelque vingt ans, une série d'étoiles de première grandeur dont le souvenir est encore présent à mon esprit. Otero, Guerrero, la Cavalieri, la Tortojada, et dix autres, sans oublier l'étonnante Anita de la Feria, que nous révéla l'Exposition universelle, nous avaient fait connaître à peu près tout ce qui est susceptible d'exportation en fait de danses ibériques ; Nati la Bilbainita est égale aux meilleures de ces danseuses et ne ressemble à aucune d'elles.

Sur quelques mots du compère arrive une très jolie femme, dont la robe d'or voilée de dentelle noire s'évase comme une corolle, dont l'intérieur est d'un rose délicat ; une mantille jetée sur le haut peigne de nuque complète l'allure caractéristique de la *maja*. Plus tard, nous la verrons en robe rose et tête nue ; puis en fille du peuple, jupe à volants à fleurs roses et vertes, un petit fichu à pointes jeté sur ses épaules... Elle danse avec une distinction exquise des danses qui ne nous sont pas inconnues, en s'accompagnant avec des castagnettes qui, suivant le mouvement et le caractère de la danse, modulent curieusement des appels, des rires, des murmures, des supplications, des sanglots passionnés... Jamais je ne m'étais douté, jusqu'à ce jour, que les castagnettes fussent capa-

bles d'atteindre à ce degré d'expression. Quand elle mime, sur l'admirable musique d'Albéniz, le poème de *Granada*, les beaux cheveux tordus sur sa nuque s'éroulent en un flot sombre...

Mais la Bilbainita, quelle que soit la force pathétique de son interprétation de cette élégie douloureuse, respire sur tout la gaité, la jeunesse, l'ardeur amoureuse, la joie de vivre ; sa bouche sourit parfois avec un charme infini, mais ses yeux rient sans cesse, comme malgré eux... Le sombrero sur le front, les poings sur les hanches, relevant à demi, sous le châle aux beaux plis, la longue jupe de blanche mousseline où flottent des rubans bleu ciel, elle danse enfin avec une étourdissante virtuosité le zapateado, danse caractéristique, sorte de « sabotière », presque immobile, où les petits talons battant le plancher exécutent un roulement de plus en plus rapide, tantôt violent, tantôt assourdi, et merveilleusement nuancé. Cette danse si délicate dans sa fantaisie, comparez-la aux *claquettes*, ces tremoussements de nègres en folie que l'Amérique nous envoya naguère, et vous apercevrez sans peine quelques-unes des raisons de notre renouvellement d'affection pour la vieille Espagne...

Gustave Fréjaville.

## ENSEIGNEMENT

### Externement des répétiteurs

M. Barabant, député, avait demandé récemment au ministre de l'Instruction Publique s'il avait l'intention de séparer, dans les lycées de garçons, les services d'internat et d'externat, confier les uns à des surveillants, les autres à des répétiteurs, ainsi que cela se pratique dans les lycées de garçons et dans les collèges et lycées de jeunes filles.

M. Honnorat vient de répondre au député de la Côte-d'Or :

« La question de l'externement des répétiteurs de collège doit être rapidement résolue. Mais l'institution des surveillants d'internat dans les lycées a donné de si médiocres résultats, la difficulté de recruter ces surveillants est devenue telle, partout ailleurs que dans les chefs-lieux d'académie, qu'il convient de chercher la solution du problème dans une réforme du répétitiorat. Les recteurs de toutes les académies que je viens de consulter sont unanimes sur ce point. Seule cette réforme permettra de donner satisfaction aux intéressés sans compromettre la prospérité et même l'existence de ces internats ».

### Examens pour démobilisés

Une session spéciale d'examen pour l'obtention de brevets de capacité de l'enseignement primaire s'ouvrira à Paris et dans tous les départements, y compris d'Algérie, le lundi 29 mars 1920.

Elle sera exclusivement réservée aux candidats démobilisés.

Les inscriptions seront reçues jusqu'au 15 mars 1920 inclus, au chef-lieu de chaque inspection académique.

Les recteurs sont autorisés à ouvrir à la même époque une session spéciale du brevet d'enseignement primaire supérieur, réservée aux candidats démobilisés qui se destinent aux études dentaires.

### Contre la grippe

M. Autrand, préfet de la Seine, vient d'adresser aux maires de Paris et des communes du département de la Seine, aux médecins inspecteurs des écoles et au personnel enseignant des instructions relatives aux mesures préventives à prendre contre la grippe.

Il est recommandé, notamment, de faire procéder à des enquêtes sur les motifs d'absence des élèves et de prévenir d'urgence l'inspection médicale des écoles, rue Lobau, 2, lorsqu'il s'agira de grippe ou d'une autre maladie épidémique. Lors de la visite quotidienne de propreté, tout enfant présentant des symptômes d'indisposition devra être reconduit à sa famille à laquelle il sera conseillé de recourir sans retard à un médecin.

Les lavages fréquents des parquets et des tables de classe par un désinfectant sont également prescrits, ainsi que l'observation des règles relatives à l'interdiction du balayage à sec et de l'époussetage et à l'aération des classes.

Exemple du traitement dans la presse de la publicité « La revue espagnole », zarzuela représentée au Théâtre des Champs Élysées en mars 1926 :

CONCERTS ET SPECTACLES

**CE QUE SERA  
LA REVUE  
ESPAGNOLE**  
qui sera présentée Vendredi  
aux CHAMPS-ÉLYSÉES  
MUSIC-HALL

Un mélange de revue, d'opérette, de danses, de chants populaires — ce qu'en Espagne on appelle ZARZUELA — qui fera revivre la personnalité de chaque pays avec ses types, sa musique, ses coutumes : CADIX, « la petite tasse d'argent » ; SALAMANQUE, l'Heidelberg espagnol, ses étudiants et ses mandolines ; MURCIE et ses jardins ; VALENCE, pays des fleurs, des orangers, pays d'amour ; la GALICIE et ses gaitas ; SARAGOSSE, pays de la JOTA, berceau de toutes les chansons de l'Espagne ; MALAGA, ses rires et les accords de ses guitares.

L'Espagne de Goya, l'Espagne de la querilla, de la souffrance. Puis GRENADE dernière citadelle des Maures, la patrie des gitanes aux yeux de feu ; TOLEDE, l'Espagne romantique, les contrebandiers, et SEVILLE, patrie de la tauromachie, sa Tour d'Or, le Guadalquivir...

C'est toutes ces Espagnes que José Padilla fera défiler avec leurs décors colorés, leurs musiques variées et l'âpre poésie qui se dégage de toutes ces provinces qui ont gardé pures et splendides leurs traditions séculaires.

40 ARTISTES PARMIS LES PLUS CÉLÈBRES EN ESPAGNE (danseurs, danseuses, guitaristes, chanteurs, chanteuses, comiques) interpréteront cette ZARZUELA dont les couplets sont dus au fameux librettiste MANUEL F. PALOMERO, dont les décors sont de GARCIA Y ROS, les costumes de PERIS HERMANOS, et qui constituera un SPECTACLE PUREMENT ESPAGNOL, de cette Espagne qui, selon le proverbe, est l'envie de l'humanité parce qu'en elle il y a :

LA JOIE,

LE SOLEIL,

LES FLEURS,

LES OISEAUX,

LES FEMMES,

... ET L'AMOUR.

A côté des vieux airs populaires d'Espagnes, on entendra toute une partition nouvelle de JOSE PADILLA dont les morceaux seront demain aussi populaires que l'ont été la « Violetera », « El Relicario », « Valencia ». Quant aux artistes, ils sont actuellement aussi inconnus à Paris que l'était Joséphine Baker avant la REVUE NEGRE. Demain, tout Paris prononcera leurs noms et connaîtra

le baryton Uribarri,  
la chanteuse Torrès,  
les comiques Campoamor et Aguila,  
le guitariste Relampago,  
les trois sœurs Soldevilla,  
les danseurs Maria et Marco,  
et la célèbre danseuse gitane LA JOSELITO, qui fait courir tout Séville.

La location pour LA REVUE ESPAGNOLE est ouverte, 15, av. Montaigne, dans les agences et les hôtels.

« Un mélange de revue, d'opérette et de danses, de chants populaires — ce qu'en Espagne on appelle ZARZUELA — qui fera revivre la personnalité de chaque pays avec ses types, sa musique, ses coutumes : CADIX, " la petite tasse d'argent " ; SALAMANQUE, l'Heidelberg espagnol, ses étudiants et ses mandolines ; MURCIE et ses jardins ; VALENCE, pays des fleurs, des orangers, pays d'amour ; la GALICIE et ses gaitas ; SARAGOSSE, pays de la JOTA, berceau de toutes les chansons de l'Espagne ; MALAGA, ses rires et les accords de ses guitares.

L'Espagne de Goya, l'Espagne de la guerilla [sic], de la souffrance. Puis GRENADE dernière citadelle des Maures, la patrie des gitanes aux yeux de feu ; TOLEDE, l'Espagne romantique, les contrebandiers, et SEVILLE, patrie de la tauromachie, sa Tour d'Or, le Guadalquivir...

C'est toutes les Espagnes que José Padilla fera défiler avec leurs décors colorés, leurs musiques variées et l'âpre poésie qui se dégage de toutes ces provinces qui ont gardé pures et splendides leurs traditions séculaires.

40 ARTISTES PARMIS LES PLUS CÉLÈBRES EN ESPAGNE (Danseurs, danseuses, guitaristes, chanteurs, chanteuses, comiques) interpréteront cette ZARZUELA, dont les couplets sont dus au fameux librettiste MANUEL F. PALOMERO, dont les décors sont de GARCIA Y ROS, les costumes de PERIS HERMANOS, et qui constituera un SPECTACLE PUREMENT ESPAGNOL, de cette Espagne qui, selon le proverbe, est l'envie de l'humanité parce qu'en elle y a

LA JOIE

LE SOLEIL

LES FLEURS

LES OISEAUX

LES FEMMES

... ET L'AMOUR

À côté des vieux airs populaires d'Espagnes, on entendra toute une partition nouvelle de Jose PADILLA dont les morceaux seront demain aussi populaires que l'ont été la "Violetera", " El Relicario ", " Valencia ". Quant aux artistes, ils sont actuellement aussi inconnus à Paris que l'était Joséphine Baker avant de la REVUE NEGRE. Demain, tout Paris prononcera leurs noms et connaîtra

le baryton Uribarri

la chanteuse Torrès

les comiques Campoamor et Aguila,

les guitariste Relampago,

les trois sœurs Soldevilla,

les danseurs Maria et Marci,

et la célèbre danseuse gitane LA JOSELITO, qui fait courir tout Séville »<sup>1085</sup>

<sup>1085</sup> Le Matin, 16 mars 1926.



Aux Champs-Élysées

## La Revue Espagnole " ZARZUELA "

Comme le titre l'indique c'est un ensemble espagnol où se mêlent le parlé, la danse et le chant que nous offre, ce soir, le music-hall des Champs-Élysées. MM. Rolf de Maré et Daven ont donné à ce music-hall une impulsion de jeunesse et de vie — un je ne sais quoi de nouveau qui correspond à notre époque. Après la Revue nègre qui fit courir tout Paris et révéla Joséphine Backer, voilà la Revue espagnole avec les plus brillantes gitanes de Séville, les plus belles voix d'Andalousie, les plus gracieuses danseuses de Castille.

— Nous avons fait venir un ensemble complet afin de présenter l'Espagne telle qu'elle est et non une Espagne parisianisée. Padilla a ramené de ce pays, décors, costumes... et interprètes. Et Paul Achard, le sympathique secrétaire général, d'ajouter : Paris va enfin connaître la véritable Espagne de Goya, des toréadors, de l'amour, de la passion, et aussi l'Espagne des contrebandiers...

Je me hasarde dans la salle en croisant un vieil Espagnol qui mange des oignons crus avec du pain et, ne sachant comment ne pas mettre les pieds, dans les corbeilles de mandarines et d'oranges. Padilla, le compositeur de *La Violetera* et de *Valencia*, fougueux et prenant, est au pupitre.

— C'est l'Espagne sous ses divers aspects que j'ai voulu réaliser.

Un berger revient des montagnes et chante la joie de revoir sa mère, dont il compare les cheveux blancs à la neige pure des montagnes de la Sierra Nevada : c'est *L'Espagne champêtre*. Les paysannes de Tolède chantent de vieux airs populaires et dansent : c'est *L'Espagne romantique*. Voilà *L'Espagne des contrebandiers* : à la nuit ils viennent jouer une sérénade à la fiancée de leur chef.

— Et l'Espagne de l'amour ?  
— C'est Valencia !  
— Votre célèbre succès ?  
— Il paraît.  
— Ne va-t-on pas assister à une sorte de course de taureaux ?  
— Peut-être.  
— Quel est donc ce comique extraordinaire que j'aperçois imitant un mauvais picador aux courses de taureaux ?  
— Estampipio.  
— Et cette jeune et jolie danseuse dans sa robe blanche de dentelles et son châle vert à la main ?  
— Joselito. Regardez-là. Accompagnée par le guitariste Ralanpago elle danse et c'est féérique... mais c'est fini et l'on se sent troublé.

C'est ainsi que dans la plaine  
Où le printemps peut fleurir  
Il n'est pas de pire peine  
Que de voir les fleurs mourir.

Enfin, sans transition... il y a de la gaieté dans l'air. On chante, on rit, on danse... — P. D.

*Comoedia* du 19 mars 1926 (Gallica) : La réclame publiée par *Comoedia* en 1926 en raison du même spectacle, attirera à son tour l'attention sur la convocation de « l'Espagne telle qu'elle est ». « L'Espagne champêtre », l'« Espagne romantique » et l'« Espagne des bandoliers » se retrouvent dans cette revue qui a ramené des gitanes de Séville ainsi que les plus beaux décors et costumes du pays.



Affiche de Paul Colin:



« L'Espagne de Goya

L'Espagne gitane

L'Espagne des contrebandiers

L'Espagne des toréadors

L'Espagne de l'amour

L'Espagne de la Passion »<sup>1086</sup>

Une stratégie similaire est utilisée dans *Le Petit Parisien* mais d'une façon encore plus schématique et plus directe.

<sup>1086</sup> *Le Petit Parisien*, 19 mars 1926

## Annexe 8 : Evènements à sujet espagnol dans le Paris des années vingt



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Cette photographie conservée dans le fonds de la Bibliothèque National de France disponible sur Gallica nous montre une très rare « danse espagnole » exécutée par des hommes habillés en toreros lors de la Fête de la Gymnastique célébrée au Champ de Mars le 1<sup>er</sup> juillet 1923. Elle devient un exemple flagrant de l'idée sur laquelle se fonde l'imaginaire espagnol populaire dans le Paris du début du siècle : un amalgame de motifs sans autre but que d'évoquer une représentation suivant le stéréotype espagnol figé dans l'imaginaire collectif. L'union de la danse et des toreros, une idée presque burlesque pour l'imaginaire espagnol, répond à la poursuite de l'exaltation du folklore le plus pittoresque.



Images illustrant un Bal espagnol en 1925. *Comoedia*, 26 décembre 1925 (Gallica)

A 10 heures du soir :

**Veglione Espagnol (Théâtre de l'Opéra)**  
Distribution de Bannières

Les costumes devront reproduire un des types reconnus comme spécialisant l'Espagne en général ou une de ses provinces, sans aucune prescription ni prohibition concernant leur nuance, mais les costumes aux couleurs de la Redoute ne pourront pas être primés.

Les Dames non costumées devront être en robe de soirée décolletée, appropriée au style adopté et accompagnée du châle de soie classique, avec coiffure espagnole, mantille ou autre. La mantille seule ne sera pas considérée comme un travestissement suffisant.

Le loup sera absolument de rigueur pour les Dames costumées ou non.

Quant aux Messieurs non costumés, ils seront tenus de revêtir l'habit noir, cravate blanche, recouvert de la cape espagnole de couleur ou noire doublée d'une autre couleur.

Les Dominos, pierrots, moines ou autres costumes n'affectant pas le caractère requis ne seront pas admis.

Tous les costumes devront être en soie, satin de soie ou velours de soie, au minimum de qualité imposée.

Loges (entrées non comprises) : Rez-de-chaussée, 150 fr. ; 1<sup>er</sup> rang, 250 fr. ; 2<sup>e</sup> rang, 80 fr. —  
Entrée : 20 fr. par personne.


Carnaval à sujet espagnol au Théâtre de l'Opéra en 1925.

*L'éclairer du dimanche*, 4 février 1923 (Source : Gallica)

·Espagne : une troupe de Zarzuelas ; le Théâtre Estava ; Mme Maria Barrientos dans un ouvrage musical ; *El Retablo*, de Manuel de Falla ; la compagnie Jaume Borrás, de Barcelone.

Programmation au Théâtre de l'Esplanade mis en place pour l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925.

*Comoedia*, 27 avril 1925 (Source : Gallica)

 **Le Courrier de Manneken-Pis.**

**OLÉ! OLÉ!**

— Tu remarques pas que depuis quelque temps l'Espagne est à la mode.

— Non, Jéf Castoche, moi je ne m'occupe pas de la mode.

— Eh bien ! moi bien... et j'ai remarqué que l'Espagne est à la mode. Alors, je me suis fait inscrire dans le Cercle des Amitiés espagnoles qui vient de se former.

— Toi ?

— Oui, moi !

— Tu te prends sans doute pour un toréador.

— Non ! Mais je veux toujours suivre la mode. L'année dernière, je m'étais fait inscrire dans le Cercle des Amitiés italiennes. Maintenant, je joue avec dans le Cercle des Amitiés espagnoles.

— Et à quoi ça l'avance ?

— Eh bien ! ça m'a en tous cas avancé à passer une bonne soirée.

— Quand ça ?

— Le soir de l'inauguration du cercle.

— Allez, raconte une fois.

— Eh bien ! j'avais reçu un petit mot comme quoi que j'étais invité à l'inauguration du cercle ; d'abord, je m'étais un peu étonné que ce petit mot n'était pas écrit en espagnol. Mais je m'étais dit : « C'est que l'imprimeur ne sait sans doute pas l'espagnol ». Et je m'étais préparé pour la soirée. J'ai chez moi des images qui représentent des Espagnols des deux sexes, et ils ont tous une petite veste tellement courte, qu'elle arrive à peine à leur

— 15 —

**VIELLE MODE  
ET JEUNE VISAGE**



**CANDIDE PEREZ**

Elle n'a rien perdu de sa grâce, cette vieille mode espagnole qui enjoint aux élégantes de porter dans leurs cheveux un haut et large peigne artistement ajouré comme une dentelle de haut prix. Candide Perez, la célèbre chanteuse, ne dédaigne pas, comme on le voit, cette coiffure nationale.

*Le journal amusant*, 21 octobre 1923

*Paris-Soir*, 30 mai 1928





GINETTE MADDIE dans *La Gitaniella*, d'André Hugon

#### LA BEAUTÉ PHOTOGÉNIQUE

## L'Exotisme dans le Cinéma français

DE tout temps les Français ont manifesté une très grande prédilection pour la littérature exotique. Des œuvres comme *Robinson Crusoé*, *Paul et Virginie*, *Atala*, ou *Les Natchez* ont atteint des tirages auprès desquels les multiples éditions des ouvrages de Victor Margueritte, d'Anatole France et de Claude Farrère sont le pur néant. De nos jours, certains romans de Pierre Loti, comme par exemple : *Aziyadé*, *Le Mariage de Loti*, *Madame Chrysanthème* ou *Le Roman d'un Spahi*, certaines œuvres comme *Le Jardin sur l'Oronte*, de Maurice Barrès, les romans des frères Tharaud et le récit des abracadabrantes aventures des « héroïnes en A » de Pierre Benoit — ont connu des tirages stupéfiants et leurs éditions ne se comptent plus. La raison primordiale de ces succès est, certainement, le charme fascinant qui émane de la description du cadre ambiant de ces œuvres et qui ensorcelle littéralement le lecteur, par l'inconnu, l'imprévu, l'originalité particulière, la suggestivité et, souvent, la profonde subjectivité que l'auteur veut bien y apporter.

Cette vogue se manifeste plus profondé-

ment encore au cinéma, car celui-ci a une supériorité incontestable sur la littérature : L'image montre réellement, objectivement, authentiquement, ce que le texte ne peut que décrire, suggérer, esquisser. D'où la grande vogue des films exotiques, des documentaires, des voyages d'exploration qui, en nous évitant les trépidations des trains, le roulis et le mal de mer, nous permettent de faire le tour du monde dans un fauteuil. Et c'est ainsi que des cinéastes, si divers d'intentions, de conceptions et de moyens, comme Gance, Mosjoukiné, Delluc, L'Herbier, Feyder, Poirier, Mercanton, Rous-sell, Donatien, du Fresnay, Violet, Le-prince, Baroncelli, Toussaint, Luitz-Morat et... tant d'autres, nous ont procuré des distractions inoubliables.

Le film le plus typiquement exotique est peut-être celui qui, renonçant à montrer ce qu'il ne pourrait montrer qu'imparfaitement, se contente de suggérer, mais suggère complètement, amplement, et propose des prolongements illimités. Ce film-là, c'est *Fièvre*, de Louis Delluc, dont l'action se déroule exclusivement dans un bar à matelots, carrefour des nostalgies mélan-

coliques qui se frôlent, se heurtent, se cherchent ou se fuient, dans leur errance perpétuelle autour du monde...

Les pays lointains, dont notre connaissance n'est qu'un mirage, n'ont pas été dédaignés ; ainsi la Chine encadre *Le Voile du Bonheur*, de Georges Clemenceau, et le Japon encadre *La Bataille*, de Claude Farrère, deux belles œuvres qu'Edouard E. Violet a délicatement enluminées.

*Narayana*, inspiré à Poirier par *La Peau de Chagrin*, amorçait aux Indes sa trame d'angoisse ; *Taô*, que Gaston Ravel tourna à l'Exposition coloniale marseillaise, et *Les Dieux Rouges*, de Jean d'Esme, et Jacques Feyder réalise en Autriche, déroulent leur péripéties dans les contrées fabuleuses du Tonkin et de l'Indo-Chine ; *Le Coffret de Jade*, de Léon Poirier, et *Le Lion des Mogols*, avec Mosjoukine, de Jean Epstein, se passent dans un monde irréel. En résumé, cinq beaux films où les pagodes et les temples dorés apportent leur note chaude, sensuelle et resplendissante.

*L'Homme qui assassina* — première version — se déroulait, sur la Corne d'Or, à coups de panoramique, de Stamboul à Péra et aux faubourgs de Galata.

On a été beaucoup plus loin, pour tourner *Paul et Virginie*, et si je ne me trompe, ce sont les paysages lumineux et photogéniques de l'Île Maurice qui feront les frais de la décoration.

Plus près de nous, la riante, mystérieuse et sauvage Corse a vu les troupes de René Leprince, René Carrère et Henry Krauss fouler son sol pour y tourner respectivement : *La Force de la Vie*, *Corsica* et *Les Trois Masques*. On a également cinégraphié la belle œuvre de Mérimée : *Colomba*, et, en ce moment, G. Dini fait un film avec le fameux bandit corse Romanetti.

Au Maroc, en Algérie, en Tunisie, on a tourné : *L'Atlantide*, de Pierre Benoit (Feyder) ; *Le Sang d'Allah* (Luitz-Morat) ; *In' ch' Allah* (Frantz-Toussaint) ; *Le Diamant Vert* (Marodon) ; *Sarati-terrible*, de Jean Vignaud (Hervil et Mercanton) ; *Visages Voilés... Ames closes* (Henry Roussell) ; *Les Hommes Nouveaux*, de Claude Farrère (Violet et Donatien) ; *L'Aventure* (Marco de Gastyne) ; *Marouf* (Roger Dessort).

Un peu plus au Sud, en Afrique Equatoriale, Pouctal a réalisé *Le Roman d'un Spahi*, là où Guy du Fresnay réalisera *Le Visage de la Brousse*, de Jean d'Esme.

L'Espagne enthousiaste, colorée et exhubérante a maintes fois fait connaissance avec les « cameras ». Ainsi Louis Delluc y tourna *La Fête Espagnole*, mouvementée, entraînante, pathétique ; Marcel L'Herbier — selon le néologisme de son invention — y visualisa *El Dorado* et *Don Juan et Faust*, et Jaque Catelain sa *Galerie des Monstres*. Encore espagnols de sujets et de cadres : *La Gitanilla* (Hugon) ; *Militona* (Vorins) ; *L'Infante à la Rose*, de Gabrielle Réval (Henry Houry) ; *Arènes Sanglantes* — première version — (Léonce Perret) ; *Aux Jardins de Murcie* (Hervil et Mercanton) ; *Pour don Carlos*, de Pierre Benoit, *Soleil et Ombre*, *La Terre des Toros*, tous trois avec Musidora.

Au Portugal, Roger Lion tourna *La Fontaine des Amours*, de Gabrielle Réval, *Les Yeux de l'Âme*, de Virginia de Castro, et *Le Fantôme d'Amour* ; ainsi que Mariaud, un film inédit, dont le titre n'est pas encore décidé.

En Italie, la contrée photogénique par excellence, Louis Delluc situa *La Femme de Nulle part* ; Maudru : *L'Inconnu*, et Roudès : *Prisca*. En gondole, sur les canaux de Venise, sur la lagune, s'animaient les scènes de *Stella Lucente*, de René d'Auchy ; de *Reine-Lumière*, de Keppens ; de *Frou-Frou*, de Du Fresnay, et *Les Mains flétries*, de Claude Farrère, réalisé par Donatien. En Sicile, parmi les rochers de Taormina, Van Daële incarnait le sombre d'Alonzo d'Ames *Siciliennes*, de René d'Auchy, sur les lieux où Mercanton réalisa *L'Appel du Sang*, d'après la dramatique nouvelle de Robert Hichens : *The Call of the Blood*.

A Trieste et aux alentours se déroulaient les épisodes mouvementés de *Mathias Sandorff*, filmé par Fescourt, d'après Jules Verne.

En Angleterre, Mosioukine alla chercher certains extérieurs de *Kean*, et Hervil saisit de bien pittoresques tableaux londoniens dans *Le Crime de Lord Arthur Savile*. Baroncelli tourna, en Belgique, deux films courts, mais pittoresques : *Amour* et *Le Carillon de Minuit*, et dans les Flandres, Henry Roussell situa *Les Opprimés*. En Suisse, Porchet tourna *L'Appel de la Montagne* et Donatien *La Princesse Lulu*, qui recèle de bien poétiques tableaux. Dans le Haut-Valais, Jacques Feyder réalisa *Visages d'Enfants*. En Pologne, L'Herbier trouvera, l'hiver prochain, les extérieurs





ELMIRE VAUTIER dans *Chiquita*, film de Armand Duplessy

que *Résurrection* exige, et c'est en ce même pays que Donatien tourna *La Chevauchée Blanche*.

Quant à *Kænigsmark*, de Léonce Perret, tourné sur les bords du Rhin ; *Phroso*, de Mercanton, tourné dans une île méditerranéenne ; *Narayana*, de Poirier ; *Le Lys de la Vie*, de Loïe Fuller et Gaby Sorrière, tourné en Italie ; *L'Île de la Mort*, de Donatien ; *L'Île sans Amour* et *Les Fleurs sur la Mer*, de Liabel ; *Robinson Crusôë*, de Monat, et *La Chaussée des Géants*, que Boudrioz va réaliser — c'est en des pays indéfinis qu'ils sont censés se passer.

Parmi les films que nous verrons plus tard, il en est trois qui se distingueront particulièrement du point de vue exotique. *Terre Promise*, de Henry Roussel, se passe un peu partout autour du monde ; *Napoléon*, d'Abel Gance, suivra l'Empereur, du siège de Toulon à Sainte-Hélène, dans toutes ses batailles, ses conquêtes, ses victoires ; et *La Fin du Monde*, du même réalisateur, comportera des scènes enregistrées dans tous les pays du monde.

Et, pour terminer, qu'il me soit permis de formuler un vœu : Il est un pays riche de vestiges de sa splendeur passée, au climat idéalement enchanteur, un pays qui est un miracle continu de beauté, un pays que les

cinéastes américains et allemands n'ont pas encore « découvert », un pays où il pourrait être fait de belles et grandes choses.

C'est l'Égypte...

Qu'on y pense.

JUAN ARROY.

### Berlin

— Ufa vient de présenter, au Tanentzia Palast, *La Bataille*, sous le titre *La Marquise Yoriska*. Ce beau film a trouvé auprès de la presse et du public un accueil chaleureux.

— Karl Grune, metteur en scène du Stern Film, tourne un nouveau film, *Les Comédiens*, avec Lia de Putti, Klopfer et Licho.

— Le consortium Emelka prépare un film astrologique, d'après le roman de Elsbeth Eberlin, qui paraîtra sous le titre *Mars dans la maison de la mort*. La mise en scène est confiée à M. Reiber. Les rôles principaux seront tenus par Maria Mizenti, Olga Juschakowa, Mylong-Müntz et Georg Schnell.

— Ufa prépare, sous la régie du Dr Robinson, *Pierre le Corsaire*. Un tartare authentique jouera dans cette œuvre un rôle important.

— Le Primus Palast a donné ces jours-ci *Doit et Avoir*, d'après le célèbre roman de Freytag. Malgré le jeu correct d'Ilka Gruning, de Tehechowa et de Bruno Kastner, ce film est loin de donner l'impression qui se dégage de la lecture du roman du grand écrivain allemand.

*Dernière heure.* — Jackie Coogan a passé par Berlin. Accueil enthousiaste, foule à la gare, foule à une petite réception qu'il a offert aux enfants à l'hôtel Adlon.

C. DE DANILOWICZ.



## Annexe 10: Articles Ricciotto Canudo publiés dans *Paris-Midi*

CHRONIQUE DU SEPTIEME ART

### ESPAGNE

par CANUDO

Si j'étais un pur Espagnol, tel mon arrière-grand-père, avant de s'embarquer pour l'Italie dans la suite militaire de Charles de Bourbon, je protesterais de toutes mes forces contre la présentation, par trop répétée au Cinéma, d'une Espagne terriblement conventionnelle. Dans l'essor contemporain des nations latines, dont le livre universel de l'écran enregistre chaque jour les grandes pages mouvantes historiques ou dramatiques, l'Espagne joue un rôle qui lui est certainement inférieur. L'imagination des évocateurs s'y montre d'une déconcertante pauvreté. Et l'on est habitué à voir une Espagne de corridas et de gitanes, à peu près comme pendant un demi-siècle on voyait l'Italie figurée par des brigands d'opérette et des joueurs de mandoline.

Il a fallu tout de même bien des sursauts et des bonds, pour que l'on voie l'Italie contemporaine, capable de donner au monde un poète comme Gabriel d'Annunzio ou un savant comme Marconi, pour ne citer que ces deux-là, autrement que sous la lumière bienheureuse des sérénades. Il faut que l'Espagne des écrivains modernes, des grands peintres vivants de Zuloaga à Picasso, des grands musiciens modernes, d'Albeniz à Falla, et de tant d'autres énergies bien contemporaines, apparaisse enfin sous d'autres aspects que sous le costume barloché du toréador, et avec les castagnettes des danseuses. L'Espagne, tourmentée toujours par sa double essence latine et sarrasine, toujours en élaboration commune, doit sans doute jouer encore un rôle d'importance dans l'évolution du monde latin, et du monde tout court. Protestons donc contre tous les faiseurs, qui ne savent point imaginer un film espagnol sans une combinaison, plus ou moins savante, de « documentaires » de courses de taureaux. Il y a tout de même autre chose à saisir et à représenter au-delà des Pyrénées, que la mascarade où l'héroïsme des arènes plus ou moins sanglantes.

Cette *Gitane blanche* qu'on nous montre avec le visage de Mme Raquel Meller, n'a d'autres justifications, aux yeux du monde, que de nous montrer l'admirable artiste et d'être un film de fabrication espagnole, ce qui est extrêmement rare. Mais quel pénible spectacle ! La conception y est médiocre autant que le style général et la facture particulière des tableaux. Et combien intolérable, enfin, est cet abus du « documentaire » des corridas ! Voilà un film, dont le scénario sans envergure, sans psychologie, sans unité de développement, s'alourdit d'un manque total de rythme, c'est-à-dire de dosage émouvant de l'action. Au surplus, ce film espagnol ne nous présente même pas de beaux échantillons mâles d'une race qui pourtant en possède. Et si l'on sollicite notre curiosité en nous présentant des combats assez naïfs autour de Méjilla, on la fatigue avec les éternelles arènes, et l'on ne sait pas la rallumer avec de belles photographies des paysages.

Seule, de temps en temps, vit et vibre de sa lumière intense, fine et pensive, Mme Raquel Meller. Et si l'écraniste n'a pas su fixer les harmonies, cependant

2

très caractérisées, de son mélancolique visage, il a pu nous montrer l'héroïne dans des tons et des compositions photographiques d'une belle ou très curieuse ordonnance. Je ne sais si la présence ou les conseils de l'artiste ont contribué à donner aux tableaux où elle figure une autre allure, ou tout autre style que les autres. Mais quelques images, consacrées à sa représentation, détonnent dans l'ensemble et y font une heureuse tache lumineuse.

L'argument de la *Gitane blanche* peut porter une de ces milliers de signatures qui ornent les rez-de-chaussée des quotidiens populaires, et en assurent, affirme-t-on, la popularité. Un capitaine, assez noble et assez gras, aime une femme. La sœur de celle-ci reçoit pour elle les lettres de l'intrigue. Une de ces lettres tombe dans les mains indiscrettes du mari, lequel ignore l'amourette de sa belle-sœur, et furieux de se croire trompé, quitte le domicile conjugal après avoir, bien étrangement, livré ses deux enfants à une troupe de bohémiens. Les enfants sont séparés par la vie. Le jeune homme devient torero. La jeune fille, danseuse. Un jour ils se retrouvent et s'aiment. Mais une force fatale et inexplicable les empêche de se donner l'un à l'autre. Puis, lorsque après des péripéties et des rivalités déchaînées, ils se reconnaissent frère et sœur, ils ont retrouvé leur père, qui apprend en même temps l'innocence et la mort de leur mère, et refait avec ses enfants le foyer détruit...

Heureusement, on peut constater que les publics les plus divers commencent à se charger de faire leur propre police intellectuelle, pour empêcher de tels arguments de s'éterniser au Cinéma. Non pas que le feuilleton, adorable de stupidité foncière, soit sur le point de disparaître de l'écran. Il y restera, aussi nécessaire pour tout le monde que le gros opéra, le drame obèse du boulevard du Crime, ou l'éléphantique roman de colportage. Mais un revirement dans le goût général est évident. Et la comédie italienne où s'étire, féline, Mme Piera Menichelli, *l'Inconnue*, est de qualité populaire certes, mais aussi dépourvue de vulgarité que possible. Il y a une hiérarchie dans les mauvaises qualités de vin. *L'Inconnue* c'est du bon vin courant pour dimanches et fêtes.

Une femme est surprise, en compagnie de deux voleurs, dans la maison qui leur offrait une hospitalité campagnarde et généreuse. Blessée, elle avoue qu'elle fait le mal par la terreur que les autres lui inspirent. Elle est soignée dans la maison, où le jeune fils la veille et s'en enamoure. Ensuite, lorsque les deux jeunes gens veulent se marier, le vieux paysan, pour détourner de ce projet son enfant, menace la femme de la dénoncer à la justice, et obtient ainsi un rendez-vous qui doit témoigner au jeune homme la vénalité de celle qu'il aime. L'amoureux fou de jalousie tue la femme qu'il voit en compagnie de son père. Mais celui-ci, lorsque les magistrats arrivent, s'accuse du meurtre et sauve le malheureux garçon.

Un drame réaliste, traité photographiquement avec un réalisme sarraïgu, mais riche d'une émotion point excessivement banale. C'est moins drôle que *Son Altesse*, comédie de roi sentimental en goguette, à allures de *Veuve Joyeuse*. Et c'est moins conventionnel, faux, lourd, et bien fait, que cette *Fille de Malone*, comédie et drame de dancing américain pour les pauvres.

Canudo.

## Exotismes

par CANUDO

Un des rôles du Cinéma, et non des moindres, consiste dans la diffusion visuelle de la connaissance des peuples. Un rôle implique toujours une responsabilité qui incombe aux êtres chargés de le remplir. Le moment n'est pas encore venu pour tirer la somme des avantages que cette inter-connaissance visuelle a apporté à la compréhension du monde. Le Cinéma est trop jeune, trop indiscipliné encore, trop ignorant de ses véritables buts, autant qu'il est maladroit et enfantin dans l'emploi de ses moyens. Mais nous pouvons chercher déjà à découvrir, peu à peu, l'apport considérable de « l'exotisme » dans les mœurs des peuples différents, en suivant la production hebdomadaire qui s'attaque à la représentation de l'âme des peuples.

Ainsi, trois aspects humains collectifs nous apparaissent immédiatement comme offerts par l'écran, à l'évocation sinon à la précision des caractères de certaines parcelles d'humanité, de certains pays, de certaines contrées du monde définies par une manière toute particulière de vivre et de comprendre la vie. Le « moteur de la vie » n'y est pas le même. C'est la hantise de la richesse chez les uns ; les emprises de la tradition familiale ou de la passion individuelle chez les autres. Et voici les seules catégories de films qui nous aient vraiment enrichis d'une connaissance vigoureuse de la vie de trois agglomérations humaines distinctes, de trois peuples précis et éloignés : les Américains de l'Est, les nordiques Suédois et les Ibériques de la vieille Espagne.

Regrettons fortement, chaque fois que l'occasion se présente, l'inertie de la France et de l'Italie devant la nécessité esthétique de la création de véritables et authentiques « films latins ». Regrettons aussi le vagabondage allemand, et ensuite anglais, dans les domaines étonnants de la vision psychologique et historique ; nous préférons, même avec moins de romantisme et de génie que le Wagner, des Nibelungen, une évocation puissante de la poussée mythique de la race germanique. En attendant, le folk-lore d'Amérique, de Suède et d'Espagne a conquis les écrans. Et seul l'Espagnol a eu recours au talent étranger, et même trop souvent à la figuration, costumée et réalisée à l'Etranger, pour la grande expression visuelle de sa vie, passions et mœurs. Ce n'est pas toujours heureux ; c'est, au surplus, très rarement heureux, et fatiguant et inefficace à force de répétition de quelques aspects seulement d'un type humain, et de sa manière unique d'être un homme de vieux style dans le plus moderne des modes.

Le type humain espagnol est réduit à celui costumé, comme pailleté et bariolé par la volonté d'éblouir, raide de morgue, du toréro. Et d'une manière générale, le cri de révolte poussé ici même par un grand écrivain patriote, M. E. Gomez-Carillo, contre ces « espagnolades », demeure des plus justifiés, si l'on pense à la noble et fervente Espagne intellectuelle, savante et artiste, très digne du monde moderne, qu'elle aide à diriger autrement que par les coups de reins du toréro et les coups de hanches de la dame au châle chinois dit espagnol. Ce film des *Arènes Sanglantes*, du prodigieux remueur de foules Blasco-Ibanez, si racé, que montre-t-il de l'Espagne des grands peintres anciens et modernes, des grands savants du moyen âge et d'aujourd'hui, des grands écrivains qui infailliblement ont le théâtre européen du XVIII<sup>e</sup> siècle et se placent très haut sur la littérature, la politique et la sociologie contemporaines ? *Les Arènes Sanglantes*, dans le roman de Blasco-Ibanez, nous émouvaient comme le peut faire un récit chaud de passion, animé par des visions qui pour être désormais très familières ne manquent pas de rudes reliefs et de raccourcis haletants. Le film ne rend pas ces reliefs et ces raccourcis littéraires.

Le roman *Sangre y Arena*, traduit en français sous le titre *Arènes sanglantes*, a déjà connu une autre transposition cinématographique, en 1916. Elle fut réalisée sous la direction même de Blasco-Ibanez, et les scènes de plein air en furent « tournées » dans les endroits mêmes où évoluait le roman. L'acteur principal était un professionnel des courses, et toutes les scènes des arènes jusqu'à la fin, étaient réelles. Ce film, la maison Gaumont le répandit dans le monde entier, d'après ce que m'écrivit Blasco-Ibanez lui-même, sauf dans les pays anglo-saxons où il se heurta à l'opposition de la S.P.A. Mais le temps passe. Le roman, publié en langue anglaise sous le titre *Blood and Sand*, et transporté au théâtre par son propre succès, décida les éditeurs américains à tenter la chance d'un nouveau film. C'est ce que nous voyons sur nos écrans, sans pouvoir l'admirer, en faisant de grandes réserves, dont la principale porte sur le mauvais rythme du film, trop lent ou

trop rapide, et sur son excessive « théâtralité ».

A tout prendre, c'est un film d'atmosphère. On peut ne pas aimer cette atmosphère. On peut penser, je le répète, que l'Espagne est autre chose que cela, et que son âme libérée fleurit dans d'autres ambiances que celles créées par les castagnettes, les danses et les populaces en délire inutile. Tout un peuple y apparaît, vraiment, comme camouflé. Et nous ne savons pas jusqu'à quel point on peut en incriminer un écrivain, dont l'œuvre est passée, sans qu'il pût la surveiller, dans les mains d'un adaptateur américain ; et dont le film a subi en outre l'adaptation d'un Français, ainsi que l'annoncent les programmes.

Juan Gallardo, fils de cordonnier, devenu toréro en vogue, et disputé par la convoitise des femmes, la sienne qui l'aime et l'amante qui l'ensorcelle, finit par se faire tuer dans l'arène, où le taureau qu'il venait de blesser l'entraîna avec lui dans la mort. Les tableaux d'atmosphère espagnole sont très réussis, tels ceux des vieilles maisons de Séville, qui ont une âme humaine, et ces danses avec les alternances visuelles des couples dansants, des joueurs de violons, des têtes mouvantes des spectateurs, des mains qui marquent le rythme ; tout cela, et d'autres trouvailles semblables, n'ajoutent rien au jeu médiocre des acteurs, au réalisme sans style et sans géométrie des foules grouillantes, à l'absence de paysages et à la nullité des intérieurs. Enfin, il eût été préférable, sans contredit possible, que « l'adaptateur français » s'en tint pour les sous-titres au texte de l'auteur, afin de nous épargner des « je vais le lapider d'oranges », ou « la bête qui me tuera n'est pas encore née », ce qui, en refaisant un mot épique semble s'attacher au jeu de mots de l'*encorné*, assez drôle, si l'on veut, appliqué au taureau...

L'exotisme de ce film ne nous rapproche pas, plus que nous ne l'éloigne, de la superbe Espagne. Préférons-lui *Aux Jardins de Murcie*, adapté au Cinéma de la pièce que M. Carlos de Batlle a « adaptée » à son tour pour le public français d'après, enfin, la pièce originale *Maria del Carmen*, de Fédu y Codina. A travers tant d'adaptations, l'œuvre demeure, malgré tout, très touchante, comme un exemple excellent de ce qui est un théâtre de race, un échantillon de ce qui peut être un véritable film latin.

La fable triste de ces deux jeunes gens, qui après s'être battus pour une question de clan, se retrouvent face à face dans un amour pour la même femme, dans la Huerta de Murcie, est simple et touchante comme une histoire sicilienne de Verga. Parce que la haine des êtres leur vient d'abord, telle la vendetta, du milieu et non de leur cœur, et que le sentiment romantique de l'amour romanesque domine toute la jeunesse de ces pays de soleil et de traditions tenaces. Et lorsque, après des aventures où l'un des jeunes hommes, condamné à mort par la blessure reçue de l'autre, lui abandonne la femme aimée, les deux adversaires se donnent l'accolade du pardon, leur drame se dessine en hauteur et en profondeur d'âmes. Ennemis par le désir de la même femme, la mort que l'un a donné à l'autre détruit l'élément de la haine, et crée cet clan fraternel chaudement rendu par Mercanton et Hervil dans ce film où les scènes de folk-lore passionnel, comme celle du duel sous la lune, évoquent d'instinct les peintres les farouches peintres d'Espagne, ces maîtres du clair-obscur tragique.

Mais l'exotisme de ces films latins ne nous fait pas regarder avec indifférence celui, américain, àpre, moderne, puissamment charpenté, des *Condamnés* ; ni l'autre, juif et slave, des *Désolés*. Dans le premier, l'écraniste nous montre une poignée d'humanité isolée tout à coup du reste du monde, dans un sous-terrain menacé par le débordement du Mississippi. Dépouillés de tout égoïsme, devant la fin de chacun, ils se retrouveront hommes, loups pour l'homme selon la maxime antique, dès que le danger sera passé. Les scènes du souterrain et de la terreur constante sont photographiquement poignantes et d'un bon mouvement pathétique. Quant aux admirables *Désolés*, dont j'ai déjà entretenu mes lecteurs en juillet dernier, l'exotisme slave y couvre d'un manteau tragique l'âme juive, inquiète et universelle.

Canudo.

## Films latins

par CANUDO

Films latins ? Non. Ce n'est pas encore cela. Le vœu émis par le Congrès de la Presse latine, à Lyon, pour que les vingt-six nations latines du monde s'efforcent vers une représentation cinématographique très vaste de leur histoire et de leurs mœurs, n'est pas tout à fait près d'être réalisé. Je l'ai rappelé à propos de la *Légende de Sœur Béatrix* de M. Jacques de Baroncelli, un film assez voisin d'une réalisation « latine » d'esprit et de forme visuelle. Et j'ai voulu chercher dans la production actuelle italienne un autre film, qui servit d'appui à notre espérance.

Mme Soava Gallone, par son long séjour en Italie, aurait pu nous le donner. Mais, vraiment, *L'Aveu tardif*, de MM. Auguste Génina et Lucio d'Ambra, avec la plus intelligente et la plus fine interprète des films italiens, est aussi peu latin que possible. C'est un film qui rentre dans la conception la plus générale des choses de l'écran, et des réactions sentimentales que l'on se contente de demander au public de partout. Nous sommes loin de la « latinisation » de l'écran, que le génie latin inventa. Nous sommes, en France, autant qu'en Italie, très loin même de l'« européenisation », à caractère méditerranéen, rêvée par Nietzsche. Et nous ne sommes pas, il faut l'avouer, à notre louange, très « américanisés » non plus. C'est bien là tout le mal. La production cinématographique est partout la même, en soutien d'un principe vieux comme le monde qui veut que la banalité des idées et des choses soit, par définition, la plus généralisée. L'effort que nous montre *L'Aveu tardif*, les coins de beauté photographique et de sens visionnaire qu'il nous révèle par-ci par-là, sont la raison même des considérations mélancoliques ci-dessus.

Voici donc encore le vieux mélodrame, chassé de partout, auquel le cinéma assure enfin une nouvelle redoutable et déplorable jeunesse. Une histoire de marins, où l'état de marin sert de décor sentimental, autour d'un petit roman d'enfant de l'amour. Il est amusant parfois de raconter « l'action » comme on dit, de ces sortes d'ouvrages. On se sent immédiatement l'âme d'un feuilletonniste ou d'un rédacteur de faits divers, et ce n'est pas sans charme. Donc, le commandant Grandi adorait sa femme. Marin, héroïque, naturellement, il ne craignait au monde que de perdre son amour. Il avait adopté, à bord, un jeune marin qu'il chérissait comme un fils. Son ami, le docteur Marnier, protégeait le jeune homme et flattait l'affection du commandant. Eh bien ! ce docteur Marnier était au fond un imposteur qui sans atteindre l'étrangeté de son collègue Caligari, jouait un jeu bizarre. Car il avait lui-même assisté aux couches clandestines de la femme du commandant Grandi, quelques années auparavant, lors justement de la naissance du jeune aspirant. Celui-ci ignorait tout, comme son père. Et

il se trouva mêlé au drame de Mme Grandi, sa mère ignorée, se battit contre un prétendant brutal de la charmante dame, fut lui-même soupçonné par son chef d'être le rival, et finalement tout se dénoua dans l'aveu et la paix familiale.

De tels drames, on le voit, n'ont pas de patrie. On leur donne tous les regards et l'émotion d'une soirée, et l'on regrette ensuite d'avoir gâché ses yeux et les mouvements pathétiques dont on est capable. On en rapporte cette impression avilissante de « l'animal triste » après l'étreinte fugitive vénale. La marque d'origine ne suffit pas pour donner un nom de race à des vagabondages à travers le médiocre, et c'est d'autant plus navrant que Mme Soava Gallone a une sensibilité et une compréhension de la représentation plastique des sentiments qui mérite d'être mieux exploitée, et MM. Génina et d'Ambra sont d'excellents écrivains de la série d'outre-monts. Mais encore plus navrante est la riposte que la production française donne en ce moment à la production italienne. On ressuscite en effet ce *Comte de Monte-Cristo*, où le romanesque, qui est une attitude psychologique durable, se confond avec le romantique, qui n'est qu'une attitude littéraire déjà ancienne. Dumas méritait mieux, et son réalisme visionnaire qui est tout fait d'actions et de réactions sentimentales très latines, et profondes à force d'être vraies, n'est plus à l'écran que quelque chose comme un alanguissement de jeune veuve solitaire.

Evidemment, il n'est pas donné de préférer à tout cela un film plus hautement banal, comme cette *Brèche d'Enfer* qui porte, elle, loyalement, une marque bien connue de vulgarité implacable : Pierre Decourcelle. Ni de préférer les comédies sentimentales dont ce qu'on est convenu d'appeler « nos amis américains » abreuvent les inquiétudes pubères des midinettes intermondiales. *Ignorance*, jouée par Doris Eaton, ou *l'Infirmière*, avec Hélène Chadwick, ne sauraient nous satisfaire. Pas plus que ce *Débrouillard*, comédie sans drôlerie, que le sinistre Wallace Reid, mort par toxicomanie, nous envoie comme une carte de visite d'outre-tombe. Il s'agit là d'un paysan, quittant le village pour la ville, où le jour il exerce le métier de frotteur, et la nuit celui de danseur à bonnes aventures. Et l'Amérique aussi nous envoie cet identique *Repentir*, où le paysan est remplacé par une institutrice, venant aussi du village pour conquérir la grande ville, se retrouvant elle aussi dans les dancings de la grande noce, mais pour se retrouver bredouille et flétrie, dans son vide originnaire.

Vraiment, il faut ouvrir les fenêtres à un peu plus de lumière, lorsque tant de lumière a été mal asservie à notre émotion. Heureusement, nous pouvons nous évader. Et puisque les Latins et les Américains ne nous offrent que des visions pauvres, malgré le match Cricui-Kilbane, évadons-nous avec le prince royal de Suède dans les troublants domaines de la lumière, la plus éblouissante, et de la mort, la plus insidieuse, en *Afrique Equatoriale*. Des Nains, des gorilles, des fauves, des géants, la faune immense, les plantes farouches autant que les bêtes, et, sur toute chose, l'homme et son courage !

MEMENTO DE LA SEMAINE

Paris-Midi, 6 juin 1923

## Films latins ?

par CANUDO

Les idées sont des forces. Paul Adam avait raison de répandre, avec toute la vigueur de son génie d'écrivain, cette conception de la moderne philosophie. L'idée de la création — enfin ! — de quelques groupes d'œuvres cinématographiques sous le vocable immortel de la Latinité, agit visiblement sur les esprits créateurs des deux nations latines maîtresses du cinéma. On s'aperçoit que vraiment une œuvre d'art ne vit profondément que si elle puise sa sève dans les tréfonds de l'âme d'une race. Peu de races, comme la Latine, apparaissent aujourd'hui aussi magnifiquement précises dans les domaines de la culture, intellectuelle et sentimentale, autant que dans ses manifestations ethniques et éthiques. Voilà pourquoi la plus puissante et directe représentation de la vie des collectivités, le Cinéma, se doit de demander aux peuples latins une vision caractérisée de leurs manières d'être sur la terre, et de leur indiscutable beauté physique et morale.

Saluons, de toute notre émotion, ceux qui ont conçu et réalisé le film *Corsica*. Il torcera les écranistes français et italiens à mieux regarder autour d'eux, à mieux essayer de comprendre et de représenter les ondements psychologiques et poétiques de leur propre pays, enfin, de mieux étudier l'harmonie absolue qui existe entre tous paysages et les êtres qui le choisissent dans les siècles et y perpétuent leur race. Les Américains, du temps où ils étaient les maîtres incontestés de l'Ecran, car ils ont heureusement perdu leur éphémère souveraineté, nous ont bien montré cette harmonie. William Hart, par exemple, tellement s'identifie, visage et âme, avec les défilés rocheux et les plaines insidieuses de l'Ouest américain, que ces paysages nous paraissent maintenant animés par lui et l'animant. La vision des êtres humains et de la nature ambiante à travers les mœurs inspirées par celle-ci, est là si parfaite que tout naturellement nous ne pouvons pas imaginer William Hart et son milieu transportés dans une campagne française. Tandis que tous nos films avec leur désir insensé à être internationaux, pour que la vente marche, se peuvent transporter dans n'importe quel décor, changeant de costume, ne représentant plus rien, pour avoir voulu trop généraliser les aspects et les esprits.

*Corsica* n'est et ne saurait être que cela: la Corse. Un film corse. Un film latin. La mentalité et la passion y sont latines, de pure essence méditerranéenne, capables de résonnances psychiques en Provence, en Gascogne, en Sicile, à Naples, dans le Nord de l'Afrique latine. Un caractère de race, précis et superbe, d'une singulière pureté, domine cette fable sanglante et amoureuse, où l'idée éthique de l'honneur à défendre ou à venger joue le rôle du fatum et devient la suprême et inéluctable « Nécessité » des mouvements tragiques de notre littérature.

Le peintre René Carrère a été bien inspiré, et il a su faire du mélodrame de Mme Vanina Casalonga cette tragédie visuelle qui nous présente l'âme d'un peuple enfermé et puissant. L'anecdote du film, l'implacable vendetta, qui serpente à tra-

vers les cerveaux des générations et abat les corps, nous remémore les héros de l'île splendide et infortunés, et la vieille loi eschyléenne du sang qui appelle le sang, et le vieux précepte biblique de la dent pour dent. L'amour de deux êtres que le sang des familles séparait, triomphe par une curieuse fusion de la tradition antique et de l'histoire moderne. Le jeune homme a sauvé, à la guerre, le frère de la femme qu'il aime et que la haine séculaire des familles lui refusait. Le sang a lavé le sang et le couple, qui scelle la fin de la haine part pour son bonheur.

La beauté plastique, et aussi la sensibilité des artistes, qui sont, à une exception près, tous des Corses, ajoute à l'harmonieux choix des paysages. Et des scènes comme celle des pleureuses autour de l'homme blessé ont cette intimité poignante des peintres primitifs italiens ou hollandais. Toute l'île, si belle, a servi à l'écraniste, qui a pu ne pas confondre éclairage et lumière. Il a fait vivre, dans des décors d'une incomparable beauté, ses personnages, comme s'ils sortaient du cadre de la nature, tout en en faisant partie, inséparablement, telle la fleur qui sort du feuillage.

Il est à souhaiter que les amateurs du folklore « latin » s'inspirent des intentions de ce film pour donner au Cinéma une noblesse de race. En Italie, quelques jeunes artistes manifestent cette haute préoccupation. Dans le film *A la frontière de la Mort*, de M. Toddi, un des meilleurs maîtres du film moderne, et de Mme Vera d'Angara, si aristocratiquement belle et sensible, le sens ethnique italien de l'œuvre apparaît comme une promesse très consolante. Souhaitons que l'Espagne aussi nous donne la vision profonde que nous attendons d'elle. M. C. Tavano, dont on connaît l'importante fonction dans la maison Aubert, m'a fait le grand plaisir d'approuver les mélancoliques réflexions de ma dernière Chronique, au sujet, justement, d'un certain film espagnol. Il s'agissait de *La Gitane blanche*, où les tableaux d'un médiocre « documentaire », réalisés il y a plusieurs années, ont été cyniquement renouvelés par une intrusion en puzzle de quelques images récentes de Mme Raquel Meller. M. Tavano a raison de s'élever, avec toute la force de son enthousiasme pour un art dont il connaît bien les rouages, contre de telles profanations. Mais lorsque l'Espagne aussi cherchera la signification intense pour la représentation directe de son âme latine, le monde entier verra enfin sur l'écran le visage d'une des plus nobles et des plus vives races qui soient. Les écrivains, de leur côté, orienteront leurs inventions dans le même sens. On pourra demander à des littérateurs que l'écran appelle, tel M. Claude Farrère, dont on reprend *L'Homme qui assassina*, de cesser d'étirer leurs ficelles mélodramatiques à travers les décors d'un exotisme plus ou moins vieilli, et de commencer à étudier l'incomparable foisonnement du sol qui nourrit leur talent. Et nous verrons, peut-être fouiller dans nos propres trésors populaires, des artistes, tel l'admirable Ivan Mosjoukine, dont trois films vont être donnés cette même semaine, animés par le sang lumineux des paysages français.

Canudo.

# Ames Collectives

par CANUDO

C'est la grande voie ouverte à la puissance et à la gloire du cinéma. En attendant les poètes nouveaux de l'Ecran, prodigues d'intimités visuelles à la fois psychologiques et plastiques, les films d'ames collectives sont couvés pour l'avenir le plus radieux du Cinéma. Ce sont les plus difficiles, car ils apparaissent d'abord comme les plus faciles, lorsqu'on confond une véritable action d'âme collective et une série de mouvements de foules.

*Les Déshérités*, dû au talent fortement évocateur d'un écrivain suédois, C.-P. Breyer, composent une de ces fresques polyrythmiques que les artisans de l'Ecran se doivent de réaliser dans le plus prochain avenir. La représentation plastique du malheur juif dans la bouillonnante Russie est là, devant nous, parfaite et impressionnante. La construction du scénario, rappelle le fourmillement humain d'êtres, de convoitises, de peines et d'inquiétudes, de joies bonnes ou cruelles, de douleurs indéfinies et poignantes, auquel nous ont habitués la littérature et la musique du grand peuple jeune, ondoyant entre les marchés extrêmes de l'Europe et de l'Asie.

Le malheur juif ! Voilà le nom et l'esprit de la fresque. Qu'est-ce ? Rien d'autre que la malédiction originelle du Juif russe, apportant ses pierres, souvent précieuses, souvent très finement taillées à l'édifice slave, et que tout à coup le vent du pogrom enlève dans un tourbillon de feu et de sang. Je ne sais si les conditions des Juifs en Russie soviétique sont encore celles-là. Si non, le film *Les Déshérités*, en plus de sa magnifique « représentation d'âme et de corps », comme on eût dit au temps de la Renaissance, restera un témoin historique d'âme collective d'un état social disparu.

Malgré les trop visibles atteintes apportées au film par les Censures qui mutilent, ou par d'autres mains plus ou moins sacrilèges, l'œuvre est symphoniquement parfaite. Je veux dire que le « son des âmes », multiple, opulent, parfois même touffu, se compose avec mille détails, souvent fugitifs, en une seule et très large vision à la photographie la plus savante, y fixe des tableaux originaux et innombrables, qui tous concourent à laisser dans le spectateur une sorte d'admiration apitoyée, ou de pitié pleine d'admiration, pour les foules qui ont vécu prodigieusement devant ses yeux, malgré un dénouement trop hâtif.

La fable ? Cherche-t-on vraiment à raconter une fresque de Véronèse, à mesurer l'ordonnance des fleurs dans celles de Botticelli ? C.-P. Breyer a groupé des artistes russes épars dans tous les théâtres d'Europe, de Christiania ou de Copenhague aussi bien que de Moscou, et semble leur avoir demandé le meilleur de leur âme, pour le plus représentatif des films, où devait se montrer leur angoisse collective.

Autour du jeune paysan juif qui renie sa religion pour avoir le droit d'être un homme selon la loi intérieure, c'est-à-dire pour étudier dans les universités et y gagner son diplôme d'avocat, se nouent la haine misérable d'un agent de la police secrète, la brutalité d'un être primitif et vagabond, les malheurs d'une jeune fille et la violence aveugle et foudroyante de la foule, dans une atmosphère de troubles politiques et religieux. Ce qu'il y a de remarquable, c'est la suggestion totale qui

2

nous envahit, telle que l'écraniste voulait nous l'imposer. Par des procédés de détails plastiques, représentatifs des caractères et des volontés, et par la composition des tableaux d'ensemble, formes et lumières, *Les Déshérités* nous suivent comme des fantômes. Ils sont d'autant plus implacables que l'on reconnaît leur tourment comme un des plus profonds de notre temps, autour de nous et en nous.

Le drame de *L'ombre du Vatican*, fresque latine, celle-ci, est le miroir clair d'une autre, d'une toute autre « âme collective », vue à travers les feux, relativement récents, de l'histoire de Rome, de la Rome papale. Le mérite de M. Gaston Ravel, qui a longuement vécu en Italie, c'est d'en avoir saisi l'esprit antique, esprit en quelque sorte éternel, c'est-à-dire tel qu'on le peut retrouver perpétué dans la passion des individus et dans les répercussions qui leur viennent des collectivités ambiantes. Cette œuvre, quoique tirée d'un roman anglais, *Saracinesca*, de M. Crawford, n'est pas seulement une vision du crépuscule de la Rome papale, autour de 1865. C'est une manière claire et sans complications psychologiques de voir les êtres et les choses. Point de grouillements d'êtres autour de mille sources enflammées de passion qui coulent en même temps, s'harmonisant ou se détruisant, à la slave. Mais une passion centrale ; un couple que la vie cimente ou sépare, n'is au centre du monde à la latine.

Jean Saracinesca est le type du jeune mâle latin, riche de jeunesse et lourd de traditions, dont la vie est dominée non par une ambition, mais par une autre volonté individuelle, plus forte que la sienne, la volonté du cardinal Antonelli, l'Éminence grise, farouche et toute-puissante de Pie IX. L'amour et la vie du jeune aristocrate sont dans les fines mains implacables du cardinal-diplomate. Et tout ce qui touche au jeune homme, ses accointances d'abord avec Donna Tullia Mayer, et puis ses fiançailles avec la duchesse Corona d'Astrardente, les amours et les intrigues de l'amour qui gravitent autour de ces jeunes gens, tout n'est qu'un jeu à l'ombre du Vatican.

Comme les drames du genre, l'amour des uns trouve un élément de choc dans la trahison d'un autre, lequel, à la fin, est puni ou disparaît pour que l'harmonie du couple triomphe. Mais au delà de l'affabulation, il y a ici la vision des ambiances, qui est souvent d'un intérêt artistique très soutenu. C'est un bon film qui représente assez fidèlement un aspect de race ; de cette race qui, malgré les distances et les temps, est très caractérisée, de la Rome papale à cette Venise primitive dont la nef de Gabriele d'Annunzio nous redonne la tragique vision.

Après l'âme collective slave et la latine, peut-on parler d'âme collective à propos de cette *Idole du Nord* qui met une belle actrice au milieu de l'attachante canaille désespérée du Grand-Ouest américain ? L'héroïne y joue le rôle de la jeune femme sans peur, se débattant entre les désirs farouches des chercheurs d'or de l'Alaska, mais triomphant avec l'inégalable courage d'une femme qui défend son droit à l'amour. Souple comme une femme et rude comme un homme : c'est tout le visage d'une race non encore polie par la patine des siècles.

Canudo.

MEMENTO DE LA SEMAINE





## Annexe 11 :

LA FÊTE ESPAGNOLE<sup>1087</sup> de Louis DELLUC (1919)

*Drame cinégraphique exécuté par Mme Germaine Dulac pour les films Louis Nalpas.  
(Expl. Union-Eclair, 1919.)*

-----

### PERSONNAGES :

Soledad.....Eve FRANCIS  
Réal.....Gaston MODOT  
Miguélan.....Jean TOULOUT  
Juanito.....Robert DELSOL  
La vieille Paguien...Anna GAY

Prise de vues pas P. PARGUEL

1. Une fête populaire...
2. Danse, fleurs, rubans, foule...
3. Dans une ville de l'Espagne traditionnelle moderne. - Séville, peut-être...
4. Visions rapides d'une rue ornée d'oriflammes...
5. Procession autour d'une vieille basilique...
6. Cabaret gros de canaille...
7. Musiciens sur une estrade...
8. Porte d'un théâtre populaire...
9. Bal sous des arbres...
10. Route nue en pleine campagne...
11. allant à la ville...
12. à Carana...
13. Oasis parfaite où trône la maison blanche, vaste, fleurie, silencieuse... de Soledad Magri.
14. Vision de Soledad, belle fille fine, vêtue bizarrement et harmonieusement, sur une terrasse de sa maison... demi-sieste.
15. Jets d'eau...
16. Oiseaux alourdis de soleil sur leurs branches ou leurs perchoirs...
17. Chiens...
18. Chats...
19. Servantes bien latines...
20. Impression générale de volupté qui se résume par le bras de Soledad, où elle appuie son front...

---

<sup>1087</sup> Scénario conservé aux Archives de la Cinémathèque Française (DELLUC 79 – Film Réalisé. Fête Espagnole). Nous y trouvons également les deux autres versions pour ce film, une manuscrite et une tapuscrite et modifiée à la main par Delluc même.

21. Son pied joue - plus ou moins nu - avec des soieries orfèvrées [.sic].
22. Chariots - villageois sur la route...
23. vus de près, soudain, avec les femmes et les paysans qui les chargent et qui vont vers la ville en fête... en riant...
24. ou braillant...
25. ou faisant hurler des instruments.
26. Le bal citadin à peine entrevu...
27. Un clocher sonnait à la volée...
28. Visage de Soledad.. Elle écoute. Elle pense. Elle évoque...
29. ces filles souples et dorées qui dansent, qui dansent...
30. Elle-même dansait naguère. Fille quelconque - presque enfant...
31. dans une maison de danse... Public grossier... matelots... ouvriers...
32. Soledad sur ses tréteaux... derrière elle des guitaristes, et ses camarades aux châles baroques.
33. L'une est dépoitraillée.
34. Une autre met de l'argent dans son bas.
35. Une autre arrange son chapeau que le mouvement a cabossé.
36. Dans la salle, un jeune homme, Juanito, suit des yeux passionnément
37. la danse de Soledad... épaule nue... envol de jupes... cheveux fous...
38. Le souvenir s'efface.
39. Soledad, dans sa belle maison, sur la terrasse, regarde la route...
40. Au loin, deux cavaliers minuscules.
41. Sourire énigmatique de Soledad.
42. Les cavaliers : Réal et Miguélan se rapprochent. Ce sont deux grands propriétaires de la montagne.
43. Réal
44. a des troupeaux immenses... des bœufs... et tout un personnel équestre qui les garde.
45. Miguélan
46. a des usines, chutes d'eau... foules d'ouvriers... voitures chargées de bois.
47. Le visage de Soledad. Le sourire devient une moue. Ces hommes l'ennuient.
48. Réal et Miguélan, sur la route. Etrier contre étrier. Air un peu dur, tous deux. Réal plus ouvert, figure large, glabre, sourire forcé... Miguélan, visage long, petits yeux, front sévère, mais beaucoup de gestes...
49. Causerie amicale et douloureuse...
50. Tous deux sont amoureux de Soledad qui les voit toujours ensemble et n'a pas envie de choisir. Leur amitié résiste à l'amour. C'est pourquoi, malgré cette angoisse passionnée, ils s'aiment toujours.
51. La vieille Paguen, loin, sur la route, une vieille folle malpropre et « pittoresque ».

52. Réal et Miguélan – vus de loin, sans doute par Soledad – manquent d'écraser la vieille. Ecart des chevaux, ils passent à toute allure.
53. Soledad, sur sa terrasse, éclate de rire.
54. Sur la route, la vieille ricane au milieu de la poussière.
55. Réal et Miguélan devant la porte de Soledad. Pied à terre. Sonner. Grille. Servante. Chiens.
56. La moue, accentuée, de Soledad.
57. Vision intense du bal sous les arbres.
58. Dans un sentier, Juanito, le jeune homme de la maison de danses, chemine, à pied. Pantalon et chemise blanche, veste sur l'épaule, espadrilles, etc. Simplicité de ligne assez élégante.
59. Il ne sait où il va. Il s'ennuie, il regarde l'eau d'une fontaine.
60. Un visage de femme s'y dessine, fugitif.
61. Sur la terrasse de Soledad, Réal et Miguélan gênés et résolus à la fois. Soledad se moque d'eux un peu... Toujours ensemble ? Elle rit...
62. Son pied joue ironiquement avec sa robe...
63. Des liqueurs sur une table...
64. Des roses sur le mur...
65. Les chats qui regardent un paon...
66. Soledad s'étire...
67. Réal – ou Miguélan – explique gravement que tous deux aiment Soledad et qu'elle ne leur a jamais défendu d'espérer. Qu'elle choisisse ! L'autre se retirera.
68. Soledad, distraite, écoute les bruits lointains de la fête.
69. Musiciens du bal...
70. Cloches...
71. Rondes de fillettes dans une rue du village...
72. Fandango de jeunes gens sur la place...
73. Visages anxieux de Réal et Miguélan.
74. « Je n'ai rien à répondre, dit Soledad ennuyée. Je ne vous hais pas mais, ne voulant pas vous aimer tous deux, je vous conseille de vous mettre d'accord. Celui qui reviendra seul, je l'aimerai. »
75. Visages stupéfaits des deux hommes.
76. Rire de Soledad. « Tirez au sort ! » crie-t-elle.
77. Ils se lèvent lentement. « Tirez au sort ? » Pourquoi pas ? Ils sortent. Soledad retombe dans son ennui.
78. Devant la maison. Au lieu de remonter à cheval, Réal et Miguélan prennent leurs bêtes par la bride.
79. Arrivés dans une clairière, ils s'arrêtent, attachent les chevaux à un arbre.
80. ... la vieille Paguien sur la route... elle entre dans le bois.
81. Juanito sur la route... (une autre route...) il aperçoit la maison de Soledad... Indifférence de Juanito qui continue son chemin...

82. Vers la fête.
83. Réal et Miguélan dans leur clairière... ils se regardent longuement... durement... puis sereinement. Réal dit : « L'un de nous doit disparaître. »
84. « Tirons au sort », répond Miguélan. « Non, fait Réal, entretuons-nous. Le moins mort de nous sera assez fort pour aller chez Soledad. »
85. Miguélan réfléchit...
86. La vieille Paguien sort d'un buisson et les écoute...
87. « Entendu », fait Miguélan. Réal lui tend la main. « Quand ? » « Ce soir. » « Où ? » « Près de sa maison. »
88. La folle se tord de rire.
89. Réal et Miguélan remontent à cheval et s'éloignent.
90. Soledad, sur sa terrasse, les suit des yeux, en souriant.
91. Les deux cavaliers se séparent à un carrefour.
92. Juanito arrive devant la maison de Soledad... En levant la tête il voit
93. le visage de Soledad...
94. Il s'arrête, hésite, la salue...
95. Elle répond vaguement.
96. « J'ai soif, crie-t-il. Où trouve-t-on à boire ? »
97. « Entrez, répond Soledad. On va vous donner de quoi boire. »
98. Juanito va à la porte.
99. La vieille sur la route. Elle voit, de loin, la maison de Soledad, et la porte qui se referme sur Juanito. La vieille, par moquerie, esquisse une jota grotesque et mal assurée...
100. Juanito monte l'escalier intérieur de la maison. Large escalier de pierre. Murs pleins. Pénombre fraîche.
101. Le voilà sur la terrasse. Les servantes le regardent avec admiration. Soledad semble ne pas s'apercevoir qu'il est là.
102. On remplit d'une liqueur quelconque un verre qu'on lui tend. Il boit, fait la grimace et jette la liqueur sur les massifs. Stupeur des servantes. Juanito choisit une autre bouteille, remplit son verre, boit, pose le verre sur la table.
103. Soledad se redresse. Colère...
104. Juanito sourit, met
105. une pièce d'argent sur le coin de la table
106. et va pour sortir. Soledad, désarmée, rit très fort. « Au revoir », dit-elle en lui tendant la main. Juanito se retourne, vient à elle, lui baise passionnément la main, et reprenant son indifférence, va sortir. Soledad, vexée, peut-être énervée, veut parler pour le retenir. Elle ne sait quoi dire. - « Où allez-vous ? » murmure-t-elle. - « A la fête », répond Juanito, déjà prêt à descendre.
107. Soledad, avec sa moue, se rencoigne dans sa chaise longue.
108. « Venez-y ! » insinue Juanito.
109. « Qu'est-ce qu'on y voit ? » soupire-t-elle.
110. Il évoque gaiement et vivement...
111. La procession encadrée de soldats...

112. Les toros dans l'arène comble...
113. Les matelots attablés sous une tonnelle...
114. Des filles, en chemise, à un coin de rue, veilleuse...
115. Le clocher... dans le soleil couchant...
116. Les cuisines d'auberges où flambent de grands feux.
117. Moue accentuée de Soledad « Ces joies sont bien vulgaires ! »
118. « Il y a mieux, dit Juanito en la regardant. Il y a les maisons de danses où l'on voit de jolies filles... »
119. Évocation de Soledad à la maison de danses, dansant...
120. Le visage de Soledad sous le regard de Juanito. « Vous m'avez déjà vue quelque part ? » dit-elle.
121. Peut-être ! Et Juanito n'insiste pas.
122. « Voulez-vous me mener à la fête ? » demande Soledad avec une espèce de timidité.
123. « Venez ! »
124. Elle bondit et court à la porte de sa chambre. Juanito s'assied sur la balustrade basse.
125. Soledad, dans sa chambre, s'habille... Belle robe moderne... Manteau léger.... mantille... Coiffure moderne...
126. Juanito rêve...
127. La vieille passe devant la maison. Elle tend la main.
128. Juanito lui jette quelque monnaie...
129. Une rue de la ville en fête... mouvement... foule... des enfants se battent... un ivrogne... un picador...
130. Une fille d'auberge accrochant des lanternes allumées à la devanture... un carabinier en profite pour lui tripoter les jambes...
131. Un prêtre sale et magnifique... saluts respectueux sur son chemin...
132. Un pâtissier... bagarre joyeuse devant son étalage...
133. Juanito et Soledad cheminant. Petite route de traverse. Il y a des pierres. Soledad a mal au pied. Juanito, qui n'a pas renoncé à son air indifférent, lui offre de la porter. Elle accepte. Il l'enlève allègrement dans ses bras.
134. La vieille Paguien, assise sur un talus en face maison de Soledad
135. Crépuscule sur la campagne...
136. Crépuscule sur la ville...
137. Lanternes... torches... flambeaux...
138. Soledad et Juanito dînent chez un rôtiiseur. Il la regarde beaucoup. Elle, toute transformée de gaieté, rit, parle, boit.
139. Vacarme et désordre autour d'eux, dans la boutique...
140. Et dans la rue...
141. Et dans les autres rues... partout on mange, on boit, on rit.
142. Deux marlous se battent avec des bouteilles en guise de massues... un gendarme, qui venait là, se détourne, choqué...
143. Le clocher dans la nuit.

144. La ville sous le clair de lune. Petites lumières par milliers.
145. Sur la route, Réal, à cheval...
146. Sur une autre, Miguélan, à cheval.
147. La rôtisserie. Des musiciens viennent jouer auprès de Soledad et de Juanito.
148. Le visage de Soledad. Ombre de tristesse. Elle se sent seule dans la vie. Mélancolie facile de fin de dîner.
149. Juanito se met à rire.
150. Soledad, nerveuse, rit aussi. Elle boit.
151. Le picador se saoulant à une autre table. Il brutalise la poitrine d'une grosse fille qui est en face de lui. Elle lui crache à la figure.
152. Un couple dans la même salle. L'homme enlace la femme et lui parle dans le cou.
153. Un vieux jouant de la clarinette.
154. Un autre vieux répugnant cajole une adolescente qui mange à s'étouffer, la pauvre !...
155. Soledad pose sa main sur le poignet de Juanito, il semble ne rien sentir.
156. Réal et Miguélan se rencontrent dans la campagne. Ils accélèrent le galop des chevaux...
157. Ils arrivent à la maison de Soledad, si claire sous la lune. Pas une lumière aux fenêtres...
158. Ils s'étonnent, s'interrogent.
159. La folle se lève de son talus et vient leur dire « Parlez plus bas. Elle dort. » Et elle s'éloigne en ricanant.
160. Réal et Miguélan attachent leurs chevaux à un arbre, ôtent manteaux et chapeaux, et reviennent vers la maison.
161. A l'auberge de la ville, Soledad et Juanito se lèvent de table. Elle prend le bras de Juanito.
162. Dans la rue, tout le monde va danser. On danse partout.
163. Sur un balcon...
164. Sur une place devant un café...
165. Sur une esplanade - celle déjà vue pour le bal de l'après-midi - toute bariolée de lanternes maintenant et pleine de gens qui dansent...
166. C'est là que vont Soledad et Juanito... ils entrent... ils dansent...
167. Leurs visages très rapprochés par la danse...
168. Ils font l'admiration des autres couples qui cessent peu à peu de danser pour les regarder...
169. Ils dansent admirablement... et de plus en plus ardemment...
170. Réal et Miguélan devant la maison de Soledad.
171. « Elle sera heureuse, dit Réal, si le survivant de ce duel l'aime pour nos deux cœurs réunis. »
172. Ils sortent leurs couteaux, qui luisent sous la lune, et les jettent à terre... puis ils se mettent à genoux...
173. Prière grave...

174. Quand la prière est achevée, ils vont au perron de la maison et s'inclinent, y posent leurs lèvres.

175. Tout est dit. Ils s'embrassent lentement, puis brusquement, ils s'écartent l'un de l'autre, ramassent avec sauvagerie

176. leurs couteaux...

177. et s'élancent, l'arme haute...

178. A la ville, Soledad danse toujours. La danse reprend autour d'elle.

179. Tourbillon de fête.

180. Soledad et Juanito cessent de danser et s'en vont, presque enlacés.

181. Lutte de Réal et de Miguélan dans la nuit.

182. Soledad et Juanito dans une rue de la ville en fête.

183. Juanito : « Suivez-moi, j'ai un pèlerinage à faire. » Soledad rit et le suit.

184. Lutte de Réal et de Miguélan dans la nuit.

185. Juanito et Soledad arrivent à la porte d'une vieille maison de danses. C'est là que Soledad dansait autrefois. Elle est si émue de reconnaître l'endroit, qu'elle passe ses bras autour du cou de Juanito et lui baise brusquement la bouche. Ils entrent.

186. Intérieur de la maison de danses. Mélange de misère peuple et de luxe. Tohu-bohu des gens qui s'amusent. Alcool. Filles échevelées. Détails voluptueux. Chairs nues. Coups et baisers. Atmosphère surchauffée.

187. Lutte de Réal et de Miguélan dans la nuit.

188. Juanito et Soledad se mêlent aux danseurs, même succès pour leur grâce et leur habileté.

189. Leurs visages pleins de passion.

190. Soledad, gênée d'avoir l'air presque d'une dame au milieu de ces filles, cesse de danser et, dans un coin de la salle, modifie sa tenue.

191. Elle ôte sa robe et se roule dans un châle. Elle transforme sa coiffure. D'élégante, elle devient directement sensuelle.

192. Joie de Juanito.

193. Juanito montre à Soledad la table où, jadis, il s'asseyait pour l'admirer... Etreinte... Entente... Désir... Danse... Leur danse reprend, entourée de tout ce que l'on peut imaginer de plus caractéristique et de plus coloré, dans ce cadre de plaisir qui doit sentir la sueur, l'amour et les fleurs piétinées...

194. Lutte de Réal et de Miguélan dans la nuit.

195. Danse de Juanito et de Soledad.

196. Lutte de Réal et de Miguélan dans la nuit.

197. Danse de Juanito et de Soledad.

198. Lutte de Réal et de Miguélan. - Réal frappe mortellement Miguélan, qui tombe au seuil de la maison de Soledad !

199. Réal a été blessé gravement dans la lutte. Il s'agenouille devant le cadavre de Miguélan, mais quand il veut se relever, il ne peut pas. Il faiblit rapidement. Il se traîne pour aller

boire à une fontaine. Sans forces, il reste dans la poussière, à côté de Miguélan.

200. La vieille Paguien a regardé la lutte avec son ironie supérieure d'idiote.

201. « A boire ! » crie Réal.

202. La vieille entend, s'approche, puis, avec une écuelle, va à la fontaine. Elle remplit son écuelle, revient à Réal et, presque à portée de sa main, boit cette eau. Ensuite elle jette l'écuelle, en riant.

203. Réal tombe inanimé.

204. Danse de Juanito et de Soledad. Danse aisée et parfaite d'êtres jeunes, beaux, heureux, qui s'aiment. Intensité de leur joie.

205. Les cadavres de Réal et de Miguélan.

206. La vieille Paguien sur la route. Elle s'en va, stupide et informe.

207. Fin de la danse. Juanito emporte Soledad. Las de son impassibilité, il s'exalte plus qu'elle et la presse. Ils sortent, follement.

208. Le même chemin – au clair de lune – qu'ils ont suivi pour aller à la ville. Au même endroit les pierres blessent les pieds fragiles de Soledad. Et pareillement Juanito l'enlève dans ses bras.

209. La maison de Soledad dans la nuit, vue de loin.

210. Juanito, avec son beau fardeau, approche du seuil.

211. Les cadavres barrent la route.

212. Soledad, qui ne les a pas vus, cherche la bouche de son amant.

213. Et lui, tenant un peu plus haut le corps de la jeune femme, enjambe tranquillement les cadavres de Réal, puis de Miguélan, et entre dans la maison.

214. Les cadavres seuls dans la nuit.

215. La maison de Soledad, vue d'assez près. On voit derrière les fenêtres une lumière aller de chambre en chambre monter – aux lucarnes de l'escalier – arriver au premier étage...

216. La maison s'éloigne, devient minuscule dans la grande nuit pure. On ne voit qu'une lumière, c'est la chambre de Soledad, comme une étoile insignifiante.

217. La lumière s'éteint.

(1919)



## Annexe 12:

**LE FANDANGO**<sup>1088</sup> de Louis DELLUC

*Drame*

1. Un paysage du pays basque, près Saint-Jean-de-Luz. Les femmes viennent chercher de l'eau à la fontaine. Bavardages, rires, groupes. Aïna se mêle aux conversations. On lui demande: qui est ton amoureux. Elle rit, hausse les épaules, va puiser de l'eau. Elle va pour reprendre le chemin de sa maison, mais s'arrête en voyant Etcherria et Velasco, deux jeunes pêcheurs du pays. Ils l'abordent.

– Nous t'aimons toujours. Qui préfères-tu ?

– Je ne sais pas. Laissez moi.

Elle sort. Les deux hommes restent rêveurs.

2. Devant la maison d'Aïna, dans le village. Aïna cause avec une voisine sur le pas de la porte: « C'est soir de fête, ce soir. – Nous irons danser à la ville. – Avec qui ? » Etcherria et Velasco surgissent. « Encore ! » dit Aïna ennuyée. Nous voulons danser ce soir, disent-ils. Choisis ton danseur entre nous deux. Vous m'ennuyez. Je ne veux pas danser. – Tu mens. Tu ne veux pas choisir entre nous. – Eh bien oui, toujours sur ma route. Pourquoi tous deux ? Qu'un seul m'appelle et je le suivrai – au bal et dans la vie. Elle rentre chez elle.

3. La chambre d'Aïna.

Enervement d'Aïna qui va et vient avec animation, puis elle se regarde dans son miroir et sourit, se calme. Puis elle se prépare pour la fête. Elle ouvre son armoire et prend ses vêtements les plus beaux. Elle dénoue ses cheveux.

4. Devant la maison d'Aïna.

Etcherria et Velasco méditent. Aïna ferme sa fenêtre. « Nous l'aimons tous les deux également, dit l'un. – Eh bien, dit l'autre. Il faut que l'un de nous disparaisse. – Comment cela ? – Prenons nos couteaux et luttons jusqu'à ce que l'un de nous meure. – Soit. » Ils partent. Aïna ouvre sa fenêtre, les regarde s'éloigner et sourit moqueusement.

5. La chambre d'Aïna.

Aïna est à sa toilette. Elle se coiffe. Elle entend chanter au-dehors. Elle va à la fenêtre. On voit passer Oumatz, le pelotari, sa chistera sur l'épaule. Il la voit, la regarde tendrement, et passe. Elle regarde longuement à la fenêtre.

6. La fête à Saint-Jean-de-Luz.

C'est le marché où les filles du pays achètent des colifichets. Rencontres amoureuses. Aïna passe très admirée. Oumatz vient du côté opposé. Ils se croisent, se retournent, s'éloignent lentement.

7. Le fronton.

Partie de pelote animée entre Basques et Espagnols. Prouesses du bel Oumatz qu'on acclame. Aïna est assise au premier rang.

7. La grand place, le soir (1)

On allume les lanternes. Les jeunes filles se promènent par bandes, bras dessus bras dessous. Les musiciens montent sur leur estrade et donnent le signal du fandango. Chacune retrouve son galant. Aïna ne dansera pas, elle est seule.

---

<sup>1088</sup> Intégré dans Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III, Drames de cinéma, scénarios et projets de films*, Paris, Cinémathèque Française et Éd. De L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 38-39.

Mais voici Oumatz qui s'approche, la prie de danser avec lui. Elle ne refuse pas.

8. Devant la maison d'Aïna, le soir.

Etcherria et Velasco : « Nous allons nous entretuer pour elle. » Ils frappent à la porte. « Elle est partie ? Tant pis. Battons nous. » Ils font un signe de croix, s'embrassent puis sortent leurs couteaux.

9. La fête, le soir.

Le fandango s'interrompt. Des groupes se forment. Des couples. Oumatz et Aïna devisent avec une intimité grandissante. Il devient tendre ; elle l'écoute avec plaisir.

10. Devant la maison d'Aïna, le soir.

Etcherria et Velasco luttent sauvagement. Etcherria roule à terre, et Velasco chancelle : il a été blessé dans le combat, et tombe à son tour sur le cadavre d'Etcherria.

11. La campagne dans la nuit.

Oumatz et Aïna enlacés.

12. Devant la maison d'Aïna.

Les cadavres devant la porte. Aïna et Oumatz vont pour entrer dans la maison, mais elle voit les cadavres, et recule. Alors Oumatz, en riant, la prend dans ses bras et posément enjambe les cadavres.

(1) Nous conservons ici la numérotation des plans du texte original. (N.D.E.)

## Annexe 13 :

### LA CIGARETTE<sup>1089</sup> de Louis Delluc

Bonsoir, Señor. Du feu ? Vous êtes si pressé ! Une heure. Le temps d'une cigarette et un verre de Valdepeñas, et un sourire, s'il vous plaît. Chez Vicente. Mon ami, marchand de liqueurs et de douceurs, jaloux comme les tigres mais si accommodant quand on boit le chatito. Une heure ! Cinq minutes ? Le temps d'une cigarette ?... Tant pis ! Bonsoir Señor...

Plus personne ! Le ciel est bleu comme de l'eau pure. Le soir est tiède... C'est printemps à Cadix. Bonsoir, Señor. Ah ! Ah ! et celui-là s'enfuit. T'ai-je brûlé la moustache ? Je suis calme. Je viens du Nord et ne m'énerve pas. Les andalouses sont criardes. Quand il me faut fumer toute seule, je fume seule. Bonsoir, Señor. Du feu ? Adieu, tu es vilain, avec ton œil méchant. Ta mère t'aura battu !...

La mienne aussi me battait.

Il est vrai que Vicente...

Il m'aimait, je l'aimais. Où est-il ? Bonsoir, Señor ! Du feu ?

Quel air sérieux ! Oh... c'est toi ?

Du feu Señor ? Oui voilà, c'est moi, tu vois...

Vous ne fumez pas ? Je fume. Tu m'as appris.

Tu te souviens, là-bas, en Flandre ?

J'étais si sage. Maintenant, je bois.

Maintenant, je fume.

Tu m'as dit qu'en Espagne, il fallait... Je t'ai suivi d'ailleurs.

Et Séville t'a repris. Tu m'as laissée. On n'en meurt pas. On en vit très bien.

Il y a des métiers pour tout le monde.

As-tu des bonnes cigarettes ? Vicente a du Valdepeñas du temps de Charlemagne.

Viens, je te raconterai des histoires.

Tu es fou. De l'argent ? Donne-moi du feu.

Tu es fou. Je ne veux pas de ça. Hé, Don Juan, je ne t'ai jamais demandé d'argent, canaille. Je voulais du bonheur. Dix mille douros ne m'auraient pas empêché d'être où je suis depuis que je sais que tu es sans amour. Va, va. Revenir ?... T'aimer ? Sourire ? De l'argent ? Voyou. Brigand. Va. Va. N'insistez pas, Señorita. Nous en reparlerons au paradis ou en enfer. Va. Va. Non, pas de feu. Tout est bien. Tu ris ? Je suis comique. Tu te moques de moi ? Je le savais. C'est pourquoi je te salue respectueusement. Allez. Allez. Bonsoir, Señor. Veux-tu filer crapule ?

Bon voyage, je t'aimais, je t'aime. Qu'il est beau !...

Il est entré dans mon regard et n'en sortira plus...

Il m'a bercé de choses si douces que le carillon de mon pays me semblait bête.

Il m'a crevé le cœur avec son sourire d'ange. Va. Va. J'ai été mauvaise avec lui.

Bonsoir, Señor ? Que voulez-vous ? Votre chemin ? Du feu ? Du vin ? Du plaisir ? Allez chez Juanita. Elle est charmante. Le temps d'une cigarette. Moi, je ne fume pas, Señor. Et ce soir je n'ai pas le temps. Bonsoir, Señor.

---

<sup>1089</sup> Texte intégré dans Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III, Dramas de cinéma, scénarios et projets de films*, Paris, Cinémathèque Française et Éd. De L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 225.



## Annexe 14 :

L'HOMME QUI A FAIM<sup>1090</sup> de Louis Delluc

Dans une des plus jolies villes de l'Espagne du Sud, Malaga ou San Lucar, on fête le mariage de Miguel Zorilla avec Inès de la Cruz.

Zorilla n'est pas d'aussi noble origine que sa fiancée mais le père d'Inès a été ruiné récemment, et Zorilla a pu sauver le patrimoine de la Cruz. Il y joint sa fortune, car propriétaire des plus grands vignobles de Xérès de Barrameda, il est une puissance financière, et par suite mondaine. Il est probable qu'Inès ne l'aime pas, mais elle lui est reconnaissante d'avoir sauvé ce luxe et cette autorité chers à son orgueil de patricienne espagnole, qu'avait compromis une ruine dont le responsable était, croit-on, un nommé José de Alvar, disparu maintenant et qu'elle aurait aimé.

La fête nuptiale réunit dans un des plus beaux jardins andalous l'aristocratie dans tout son éclat où les nouveaux mariés sont très sincèrement choyés et félicités.

Inès et son mari partiront le lendemain pour quelques semaines. Eprise d'aventures et de pittoresque, Inès décide Zorilla à visiter avec elle – à cheval – les montagnes et les grands espaces presque désertiques du Sud. Pratique et peu audacieux, Zorilla ne tient pas à ce genre de plaisirs, mais sentant qu'il n'a pas encore le cœur d'Inès, il est prêt à tout pour lui plaire. L'atmosphère de gaieté, d'élégance, de fantaisie que leur apporte les amis de la fête nuptiale est d'un bon augure.

San Iñacio est un semblant de village dans les plaines rases de l'Andalousie de l'Est, au pied des Sierras. Les touristes l'ignorent. Il n'y vient que des aventuriers, mineurs ou gardiens de bétail, qui de temps en temps accourent de quinze ou vingt lieues dans la neige ou dans le sable, se reposer dans ce camp désolé. Une auberge paradoxale, la Bombilla, en est le lieu de plaisir. Du vin, des épices, des conserves, un accordéon et une guitare. Une vieille femelle et une petite femme triste, Rosario, en sont les principaux attraits, mais les hôtes de ce « saloon » misérable ne sont pas difficiles.

Un soir, un être minable et fiévreux arrive, sur un cheval étique. Il s'assied, inaperçu, dans un coin de la salle où il y a justement nombreuse et brutale compagnie. Il a faim. Il n'a pas mangé depuis cinq jours. C'est une espèce d'épave humaine digne de ce lieu réprouvé.

Orgueilleux et pauvre, il n'ose pas demander à manger. La petite Rosario devine son regard d'affamé et tend à l'inconnu son assiette. Il refuse. Elle lui fait un beau sourire. *Il a peut-être faim de ça aussi.* Mais il refuse encore. Affalé sur sa chaise, il feint de sommeiller, et regarde dououreusement et fièrement le plaisir des autres, qui chantent, dansent, boivent et mangent.

Egarés dans leur randonnée, Miguel et Inès échouent à San Iñacio et entrent à la Bombilla, seule auberge du hameau. Des hôtes de ce genre, on n'en voit pas souvent à la Bombilla. Leur arrivée émeut les habitués que leur état d'ivresse a déjà singulièrement énervés. La vieille entraîne Inès dans son galetas répugnant où elle attendra l'heure du départ.

Miguel veut la rejoindre mais on l'entoure, on veut l'obliger à boire et à être généreux. Il se défend maladroitement. Il exaspère les compagnons aventuriers. La chose tournerait mal si l'inconnu ne s'en mêlait. Il met tout le monde d'accord avec esprit et bien qu'il n'ait pas un réal en poche, il offre à boire à tout le monde. Quand l'ivresse est un peu plus poussée, il aide Miguel à s'esquiver, à remonter à cheval, à filer du côté des routes civilisées. Miguel s'enfuit sans hésiter. Entre deux danses et de lourdes plaisanteries, les hommes s'aperçoivent que Miguel est parti. Fureur. Mais il reste la femme. Où est-elle ? On la déniche dans le taudis de la vieille, on la traîne dans la salle, on la brutalise le moins possible en lui débitant des galanteries énormes. Inès est belle et fine, effrayée,

---

<sup>1090</sup> Texte intégré dans Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III, Dramas de cinéma, scénarios et projets de films*, Paris, Cinémathèque Française et Éd. De L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 237.

mais brave. Mais, ivres de cette aubaine, les hommes veulent se partager la voyageuse et commencent par la jouer aux dés. Celui qui gagnera la cèdera aux autres ensuite. Inès résiste, on l'encercle. Elle se défend comme une panthère. Sanglante, déchirée, ardente, elle lutte contre ses assaillants. Elle succombera, mais vaillamment.

L'inconnu rentre, après avoir mis Miguel sur le bon chemin. Il semble ému (de quoi ?) et brisé. (Mais il a faim, n'est-ce pas ?) Il voit la scène. Il voit le visage d'Inès et sort d'un rêve, il est transfiguré. Un peu chancelant, il saisit une bouteille d'alcool, boit goûlument, jette la bouteille au milieu des hommes et bondit à son tour. Après une rixe folle où l'inconnu prouve une incroyable vigueur et une étrange surexitation, il abrite Inès dans le grenier où il s'enferme avec elle et se barricade, craignant une nouvelle offensive.

Là, elle le remercie, elle lui donnera de l'or, elle le bénira. Il en rit âprement. « Je suis José de Alvar qui vous aimait et que vous avez oublié. – Vous ? C'est vous ? Mais vous avez causé la ruine de mon père. Votre aspect misérable prouve que vous en êtes puni. » Il lui apprend que la ruine du comte de la Cruz est l'oeuvre de Miguel Zorilla qui n'a pas trouvé d'autre moyen d'obtenir la main d'Inès. José, lui, a été ruiné dans l'affaire, et sachant qu'Inès ne voudrait pas d'un homme pauvre, il est venu dévorer son désespoir dans cette vie cruelle des aventuriers, qui n'ont d'amis que les chevaux, les gitanos et le désert. « Confessez Miguel, dit-il, vous verrez. – Où elle-il ? Il a fui grâce à moi. C'est un lâche, pleure-t-elle. » Mais les brutes font le siège du grenier. Il faut s'évader par le toit. José emmène Inès, ils parviennent – après de dures péripéties – à trouver les chevaux, et ils fuient aidés par la pitoyable petite Rosario. Ils sont sauvés. Elle est sauvée.

Loin, très loin, en route, hors d'atteinte, ils s'arrêtent. Inès avoue à José qu'elle n'a jamais aimé Miguel, elle demande pardon du mal qu'elle a fait, elle ne reverra jamais cet homme, elle obéira à José.

C'est trop tard. José est un homme hors la vie maintenant, et il ne faut plus penser à lui. Qu'Inès rejoigne Miguel. Ce n'est pas un héros, certes, mais ce n'est pas un mauvais homme. Il a commis la vilaine action de ruiner le marquis de la Cruz par amour pour Inès qui le rendra heureux et bon si elle le veut. Elle doit le vouloir, puisqu'elle l'a accepté pour mari.

Adieu Inès. Voici le chemin des villes. José la regarde. Elle hésite, elle souffre, l'amour renaît en elle. Non, non, c'est trop tard. José éperonne le cheval d'Inès qui emporte sa vie. Et quand elle a disparu à l'horizon, il repart vers le désert et la montagne, vers Rosario, la Bombilla, les hors la loi, les hors la vie, l'oubli...

## Annexe 15 :

**NUITS D'ESPAGNE**<sup>1091</sup> de Louis Delluc

La grande quinzaine des *férias* a commencé. L'Andalousie est en fête. Cadix, Jerez, Cordoue, San Lucar et surtout Séville, pavoisées, animées, enivrées de plaisir, sont joie et cohue, cortèges, danses, musiques, courses de taureaux, cavalcades, etc.

L'aristocratie de Séville se retrouve aux Ventas de la Palmeraie et dans les jardins modernes qui reflètent les grâces du jardin classique de l'Alcazar. Autos, voitures, cavalières, soupers élégants qui mêlent les robes de Paris aux châles de Manille et aux silhouettes que les *caballeros* – veste courte et chapeau cordouan – reprennent pour ces fêtes.

Randall, un étranger, riche Hollandais, dit-on, venu en Andalousie pour une vaste exploitation agricole, est un des mieux vus parmi les jeunes cavaliers de la Palmeraie. Beau, fort, souple, il paraît en compagnie des femmes les plus distinguées et des oisifs à la mode. Il est charmant, original et sympathique.

Aux faubourgs de Séville, le lieu de plaisir est le Teatro Colon « Salon de novedades », semblable à ces hétéroclites *saloons* du Far-West popularisés par le film américain, on y trouve le spectacle, les chansons, la salle de bal, la salle de jeu, le restaurant, le bar – et les plus jolies ballerines d'Espagne. Le peuple andalou y coudoie la « Société » qui vient s'y encailler à l'occasion des *férias* nationales.

Maria la Corona est vedette du Colon ; chanteuse comique, dans le style flamenco, elle a une verve et une fantaisie dont on parle, et que jalouent ses camarades espagnoles, mexicaines ou arabes. Ce n'est pas une sainte, ni une vertu, mais elle fuit les hommes, car, âme loyale et bonne, elle craint tout ce qui peut l'attacher. Elle se consacre à sa mère, une vieille danseuse qui fut illustre et qui mourra bientôt, et n'a d'émotion que lorsque Randall vient au Colon.

Il vient presque chaque soir avec ses compagnons de plaisir et ses élégantes amies. Il regarde Corona avec intérêt, mais le témoigne peu. Il aime, dit-on, la Manola Jimenez, danseuse belle et facile du Colon, mais il ne lui parle plus et se borne à lui adresser des sourires mystérieux.

Manola est d'ailleurs étrange depuis deux jours, depuis le drame qui bouleversa le Colon et étonna Séville. Le patron du théâtre, Alvaro, a été trouvé assassiné et personne ne sait qui était l'assassin. Manola fut la maîtresse d'Alvaro. Mais elle n'a pas volé, elle ne s'est pas cachée, et au reste on ne songe pas à l'accuser. Le *mystère*, disent les journaux, *reste entier*.

Le Colon n'en a pas perdu sa gaieté. Paquita, veuve de cet Alvaro assassiné, pense que le moment des *Férias* est meilleur pour gagner sa vie que pour pleurer. Jamais on n'a tant dansé et ri chez elle. Les ballerines se prodiguent. Manola crie de nouvelles danses plus lascives que jamais. La Corona invente des fantaisies éblouissantes de rythme, d'ironie, de parodie, de bonne humeur.

Randall semble s'émouvoir particulièrement à l'écouter. La Corona s'en aperçoit. Elle en a les larmes aux yeux dans sa chanson la plus drôle, bien entendu.

La mère de Corona, l'antique Pémadora, qui fut jadis la gloire des *bailes* de toutes les Espagnes, agonise. Une nuit, Corona, en rentrant, l'a trouvée à demi folle, secouée d'un sursaut suprême de fièvre, s'essayant à reconstituer devant la glace, avec un châle et un éventail, ses plus belles danses d'autrefois. Corona assiste, douloureuse, à cette mort bouffonne et désespérée, car bientôt la Pémadora, effondrée sur les dalles, s'éteint en disant à sa fille qu'il faut vivre, vivre, vivre autant qu'on peut.

Voilà Corona seule au monde. Elle a tellement consacré de joie et de tendresse à la pauvre vieille qu'elle a l'impression de ne plus savoir que faire sinon pleurer. Mais Paquita l'oblige à chanter. C'est la *féria*. Ce n'est pas le moment de pleurer. Et Corona chante. Elle trouve dans sa douleur une exaltation qui grandit son talent.

---

<sup>1091</sup> Texte intégré dans Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques III, Dramas de cinéma, scénarios et projets de films*, Paris, Cinémathèque Française et Éd. De L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 234-236.

Randall, qui assiste à la représentation mais qui est seul ce soir-là, est enthousiasmé. Il va féliciter Corona et lui parle avec tendresse, bien que Manola, aux aguets, en montre un violent dépit. Aux sollicitations de Randall, Corona se dérobe. Elle l'aime. Elle fuit. Randall a compris et en est bouleversé.

Il se laisse entraîner par Manola, à boire et à danser avec elle toute la nuit. Cette fille impudique et insolente, prête à toutes les compromissions, a un pouvoir inexplicable sur lui, puisque, malgré son dégoût, il reste auprès d'elle et dans la pire compagnie jusqu'à l'aurore.

Randall obtient enfin que Corona vienne le voir dans sa maison sévillane, au patio fleuri, aux jets d'eau charmants, aux meubles harmonieux.

Il a pour elle, là, une sorte de respect. Elle est timide. Elle lui avoue qu'elle l'aime depuis longtemps, mais qu'elle n'osait pas, elle, fille simple, le dire à un gentilhomme aussi digne que lui. Saisi par tant de franchise, il se confesse à Corona. Non, il n'est pas digne et passe à tort pour un gentilhomme. Fils de parents parfaits, il a toujours été une « tête brûlée ». Il a commis d'innombrables incartades à cause de quoi on l'a éloigné de son pays, et même victime de sa nature emportée – qu'il n'a pas su endiguer – il a un meurtre sur la conscience. C'est lui qui a tué Alvaro un jour que celui-ci l'a surpris dans les bras de Manola, maîtresse d'Alvaro comme on le sait.

Ces affreuses révélations font presque du bien à Maria la Corona. Ainsi, elle n'est pas inférieure à Randall. C'est au contraire lui qui a besoin d'elle, qui a besoin d'un amour vigilant, protecteur, dominateur. Il est prêt à s'y abandonner. Il deviendra, par elle, pour elle, un homme sain et net.

Leur premier entretien d'amour les a élevés et demeure chaste comme il a commencé. Voici une arme sur la table : Corona la jette dans le bassin du patio. Voici une poudre blanche, un stupéfiant sans doute : Corona l'emporte. Elle aimera Randall et le sauvera de toutes ses violences, de toutes ses faiblesses.

Et c'est un beau roman d'amour.

Randall devient plus énergique, plus sûr de soi, il travaille et ne vient au Colon que pour voir Corona. Il abandonne ses relations trop joyeuses. Il songe à se dénoncer quand la police accuse un innocent du meurtre d'Alvaro, mais il procure un alibi à l'homme qui est relâché et la police classe l'affaire.

Manola Jimenez a deviné l'amour de Randall et de Corona. Elle veut les séparer. Elle cherche à ramener Randall (à qui elle tient pour son argent) par jalousie en se montrant trop tendre pour les étrangers qui viennent la nuit, voir les danses sensuelles. Rien n'y fait. Elle le menace de le dénoncer avec le témoignage du Nîno qui dira tout ce qu'on veut pour un sourire de la danseuse. Randall en rit d'abord, puis se fâche, et dans un moment de colère – sa nature violente reparaissant – la menace de mort, et la brutalise. Sanglante, le visage balafuré, elle court au bureau de police avant la représentation du soir.

Randall comprend le drame qui se prépare. Il dit tout à Corona qui lui conseille de fuir et de l'attendre dans un village du bord de mer.

Quand la police arrive, Randall a disparu.

La Corona chante, comme d'habitude. Après le spectacle, c'est le bal. Elle danse avec n'importe qui. Elle est horriblement angoissée. Elle s'étourdit, elle boit, elle pleure.

Elle entend dire par Manola qui l'épie qu'on est sur les traces de Randall. Elle voudrait ne plus penser à rien. Elle écrit quelques mots sur un bout de papier, le fait porter au chef de police, sort de son corsage ce stupéfiant qu'elle avait pris aux mains de son malheureux amant. Sourit. Autour d'elle tout n'est que danse, bruit, alcool, folie du plaisir nocturne, et peu à peu elle y est indifférente. Elle essaie de danser, mais elle ne peut pas, on la laisse sur sa chaise, à sa table, près des verres vides – et elle reste là, muette, froide, l'œil désert, le sourire figé, les yeux sur la pendule, elle verse la poudre dans le verre qui est devant elle, boit. Elle meurt. Le stupéfiant était du poison. Elle est morte sans le savoir et sans qu'on s'en aperçoive.

Sur le papier qu'elle avait envoyé à la police, elle avait écrit : « C'est moi qui ai tué Alvaro... Il me poursuivait... et alors... »

Le plaisir de Séville continue.



**Annexe 16:** *Espagnolade d'exportation* de Lilian Constantini (et Germaine Dulac) <sup>1092</sup>

ESPAGNOLADE D'EXPORTATION

-----

Sur un air de Seguedille d'Albeniz

-----

*Scenario de Lilian Constantini*<sup>1093</sup>

Le disque noir tourne sur le phono

Une danseuse (costume classique de la danseuse espagnole)  
apparaît et danse sur le disque

Peu  
a  
peu

le disque devient un sombrero

et l'image recule de façon à entrer dans

Un décor de cabaret espagnol le plus opérette possible

pendant que la danseuse continue sa danse et que le  
decor se peuple de contrebandiers violemment barbus.

Prendre une carte postale représentant un clocher et une  
place d'église, toujours espagnole bien entendu, s'en  
servir comme toile de fond et mettre

Au premier plan : un muletier et sa mule

Le muletier attend son heure et regarde le cadran de  
l'horloge avec impatience

Le cadran marque : 6 h. moins ~~X~~ 20 <sup>1094</sup>

La danseuse et le cabaret réapparaissent brusquement (sur  
une reprise de la musique)

Un des bandits sort un cigare. L'approche de ses lèvres

---

<sup>1092</sup> Transcription du document conservée aux archives de la Cinémathèque française : DULAC102-B10 : Espagnolade d'exportation. La transcription est littérale et respecte tous les détails de mise en page et orthographiques. Nous avons même indiqué une petite coupure faite intentionnellement sur la quatrième page.

Le document est tapuscrit avec quelques notations à la main (précisées dans cette transcription).

<sup>1093</sup> Écrit à la main sur le document, nous imaginons que par Germaine Dulac. Lilian Constantini (1902-1982) était une actrice pendant les années vingt. Elle a joué dans le film *Celles qui s'en font* (1930) de Germaine Dulac parmi d'autres films dans les années vingt et trente.

<sup>1094</sup> Corrigé à la main.

Une autre main tient tout à coup le cigare..... c'est  
une main de femme

La cigariere est <sup>assise</sup> les jambes croisées, les jupes relevées,  
on voit l'arret de son bas

en plus gros plan, l'arret du bas et la main qui roule  
le cigare sur la cuisse nue

la main se change en main d'homme, la cuisse dela femme  
disparaît pudiquement

le bandit allume son cigare et commence a fumer

la danseuse vue en flou a travers la fumée.

Le muletier attend toujours

au clocher, il est : moins ~~X~~ 1/4 <sup>1095</sup>

La danseuse <sup>tend la main vers les clients et....</sup> prend une orange dans un immense panier  
d'oranges qui ~~X~~ <sup>1096</sup> remplacé le cabare ~~XXXXXXXXXX~~ <sup>1097</sup>

Elle ferme les yeux

et

des chales se drapent tout seuls, faisant valoir leurs  
broderies

un jet d'eau jailli d'un mouvement de châte et

apparaît une carte postale d'un jet d'eau de l'Alhambra

De nouveau au premier plan, le jet d'eau et la danseuse  
qui danse au milieu

Le muletier fidèle attend toujours

il est : moins ~~X~~ 10 <sup>1098</sup>

Le décor classique du 1er acte du Barbier de Séville

Une guitare entre toute seule et joue à hauteur d'homme  
Au milieu de la place

.....

<sup>1095</sup> Corrigé à la main.

<sup>1096</sup> Lettre rallée avec une croix à la main (lettre en bas illisible).

<sup>1097</sup> Phrase rallée avec des croix à la main (texte en bas illisible).

<sup>1098</sup> Corrigé à la main.

A la fenetre de Rosine arrive une mantille qui se  
Tient d'abbord très sage

plans

a  
l  
t  
e  
r  
n  
é  
s

de la guitare dont les cordes vibrent  
et de la mantille qui s'émeut, un éventail sort de ses  
plis et peu à peu marque le rythme fort tendrement  
(on fixe l'éventail a un métronome invisible caché  
Dans la mantille)

Le muletier mâche une rose

Pourvu que le spectateur  
N'ait pas la même impres-  
sion !!!

sa mule comprend qu'il trouve le temps long  
et  
le regarde en clignant de l'oeil d'un air de dire ;

"T'en fais pas "

il est : moins ~~X~~ 5" <sup>1099</sup>

La danseuse danse sur une table pour les contrebandiers

D'un taureau couché les cornes se détachent et vont se  
fixer au front du toréador

le corps de la bête

se

change

en

un divan où une espagnole très chiffonnée est dans les  
bras d'un boxeur en tenue de ring (surtout, ne pas  
oublier les gants)

Le décor se change en

une chambre où seuls restent le divan et les personnages  
si bien occupés

.....

---

<sup>1099</sup> Corrigé à la main.

Le toréador avec ses cornes et son beau costume  
entre  
et  
constate le flagrant délit  
sa femme, en le voyant, éclate de rire  
et  
le boxeur se met en garde  
le toréador s'en va, mélancolique et démodé.

Au clocher, il est : moins ~~X~~ <sup>1100</sup>  
le muletier se fait beau

*La danse se précipite  
quand brusquement <sup>1101</sup>*

La danseuse essoufflée s'arrête  
l'heure sonne  
~~X~~  
le muletier surgit au milieu du décor et  
~~X~~ embrasse sur la bouche *(la danseuse)*  
d'un baiser parodiant le baiser final américain et  
durant au moins  
d o u z e m è t r e s

FIN

---

<sup>1100</sup> Corrigé à la main.

<sup>1101</sup> Le document original présente à cet endroit une coupure faite aux ciseaux avec cette forme particulière. Derrière on y a collé une feuille pour empêcher le vide. Elle attendait, peut-être y coller la nouvelle phrase écrite à la main à gauche, tapuscrite sur l'espace de la coupure.

**LISTE DES FILMS FRANÇAIS À SUJET ESPAGNOL  
RÉALISÉS ENTRE 1919 ET 1930**



### *La fête espagnole (1919)*

**Dir:** Germaine Dulac

**Scénario :** Louis Delluc

**Société :** Les Films Louis Nalpas

**Distribution :** Ève Francis (Soledad), Gaston Modot (Réal), Jean Toulout (Miguélan), Robert Delsol (Juanito), Anna Gay (la vieille Paguien)

**Tournage :** Aout 1919 – Studios Nalpas, villa L'Isereb

**Sortie :** 31 mars 1920

**Copie :** Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 2021

**Synopsis :** Un jour de fête dans une petite ville d'Espagne, Soledad reçoit la visite de ses deux prétendants : Real et Miguélan, liés par une très forte amitié et par les mêmes sentiments amoureux envers l'ancienne danseuse. Amusée et indifférente, Soledad leur soumet l'idée d'un duel pour les départager. Ils acceptent de mesurer leur force. Pendant ce temps, elle suit le jeune Juanito à la fête et, se remémorant les belles années de sa jeunesse passée, danse et s'enivre avec lui toute la nuit.<sup>1102</sup>

### *Pour Don Carlos (1921)*

**Dir:** Musidora et Jacques Lasseyné

**Op :** Frank Daniau-Johnston

**Scénario :** D'après roman de Pierre Benoit (1920) ; adapté par Musidora.

**Société :** Films Musidora

**Société de distribution :** A.G.C. - Agence Générale Cinématographique

**Distribution :** Musidora (Allegria Petchart), Stephen Weber (Olivier de Préneste), Abel Tarride (le général Gelimar), Marguerite Greyval (la gouvernante), Jean Daragon (le commandant Ibanes), Simone Cynthia (Conchita), Henri Janvier (le vieux berger), Jean Signoret (Arquillo), Paul Clérouc (le comte de Magnoac), Jean Guitry (Eladio), Charles Reschal (Buffet), Miguel Sánchez (l'officier carliste), Henri Jullien (Laplace-Leduc), Chrysiat (Lucile de Mercoeur), Max Dartigny (le général Gamundi), Domingo (Maypur), Henry Reynal (Tharcis), Arrué (le lieutenant Labradel), René Carrère, Guiraud-Rivière, Maurice Taquoy.

**Décorateur :** René Carrère

**Compositeur de la musique :** Jacques Roques

**Tournage :** Mai- juillet 1920, Fuenterrabía (Pays Basque espagnol)

**Sortie :** 16 décembre 1921

**Copie :** Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 2021  
Restauration 4K 2019 menée par la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque française et le San Francisco Silent Film Festival, avec le soutien de la Filmoteca Vasca, le Museo del Carlismo,

---

<sup>1102</sup> Catalogue des restaurations de la Cinémathèque Française :  
<https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=48275>

les Amis de Pierre Benoit et les Amis de Musidora auprès des laboratoires Hiventy (grading) et l'Imagine ritrovata (restauration numérique).

**Synopsis :** Basses-Pyrénées, 1875. Un jeune sous-préfet, embarqué dans les rivalités entre le pouvoir en place et les partisans du prétendant au trône d'Espagne, tombe dans un piège monté par l'égérie de l'insurrection carliste, avant de rallier la cause avec elle.

### ***Le chemin d'Ernoa (1921)***

**Dir:** Louis Delluc

**Op :** Émile Bousquet et Alphonse Gibory

**Scénario :** Louis Delluc

**Société :** Parisia Films

**Société de distribution :** Société Française des Films Artistiques

**Distribution :** Ève Francis (Majesty), Princesse Doudjam (Santa), Gaston Jacquet (Parnell), Albert Durec (Etchegor), Leonid Valter (Irratz), Jean-Baptiste Marichalar (Domingo).

**Tournage :** Paris et Espagne (Séville et Cadix), novembre - décembre 1928

**Sortie :** 4 août 1921

**Synopsis :** Un riche paysan basque, Etchegor, voue une passion tenace à une belle Américaine, Majesty Parnell. Le mari de celle-ci semble favoriser ses avances car, sur le point d'être arrêté pour vol, il a besoin de son alibi. Etchegor favorise la fuite de Parnell en Espagne et tente de le supplanter dans le cœur de Majesty. Mais celle-ci, reprise par son premier amour, le quitte et part rejoindre son mari.

### ***L'infante à la rose (1921)***

**Dir:** Henry Houry

**Op :** Altmann et Marc Bujard

**Scénario :** d'après le roman de Gabrielle Reval

**Société :** Dal-Film

**Société de distribution :** Ciné-Location Eclipse

**Distribution :** Gabrielle Dorziat (Olive de Romanin), Denise Legeay (Fanette de Colombo), Berthe Jalabert (Tia Maria), Georges Lannes (Don Luis d'Arbona), Emilio Portés (Don Ramirez), A. Gargour (Colombo).

**Tournage :** En Espagne à Grenade (dans l'Alhambra) et Séville (dans l'Alcazar), en octobre 1920

**Sortie :** Présentation le 5 octobre 1921 à la salle Marivaux ; sortie commerciale 17 février 1922

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** Sur l'instigation de sa sœur Olive, Fanette de Colombo a fui un mari jaloux et brutal en attendant que soit prononcé le divorce. Elle rencontre à la fête de la Croix le marquis d'Arbona qui la surnomme l'Infante à la rose. La tendre amitié qui les lie excite la jalousie d'Olive, secrètement



éprise du marquis. Et lorsqu'elle est grièvement blessée en voulant protéger Fanette des violences de son mari, Luis d'Arbona la rejoint, laissant brisée la pauvre Infante à la rose.

Voir : *Cinéa*, 16 septembre 1921 ; *Cinemagazine*, 7 octobre 1921 ; *Comoedia*, 10 octobre 1921

### ***El Dorado (1921)***

**Dir:** Marcel L'Herbier

**Assistant de réalisation :** Raymond Payelle

**Op :** Georges Lucas et Georges Specht

**Scénario :** Marcel L'Herbier, Dimitri Dragomir

**Société :** Société des Etablissements Gaumont – Serie Pax

**Distribution :** Jaque-Catelain (Hedwick), Eve Francis (Sibilla), Claire Prélia (La comtesse), Edith Réal (Conception), Marcelle Pradot (Iliana) , Emile Saint-Ober (L'aveugle), Philippe Heriat (Le bouffon Joao), Georges Paulais (Estiria), Jeanne Berangère (La vieille)

**Musique :** Marius-François Gaillard

**Costumes :** Alberto Cavalcanti

**Décorateurs :** Robert-Jules Garnier et Louis Le Bertre

**Tournage :** Extérieurs à Grenade (Espagne) en avril/mars 1921 ; Intérieurs aux Studios de la Vilette en avril/mai 1921

**Sortie :** Présentation pour la presse le 7 juillet 1921 ; Sortie publique le 28 octobre 1921

**Copie consultée :** Restauration réalisée en 1995 par Gaumont avec le concours des Archives du Film, la Cinémathèque Française et le Musée d'Art Moderne de New York. Copyright daté de 1995. Édité en DVD par Gaumont en 2009.

**Synopsis :** Sibilla est danseuse au cabaret El Dorado à Séville. Pour sauver son fils malade, elle fait appel à son ancien protecteur, mais est une fois de plus chassée. Décidée à se venger, elle fait échouer le riche mariage qu'il avait organisé pour sa fille. Puis ayant confié son enfant à la mère d'un jeune peintre, seule et désespérée, Sibilla se suicide derrière la scène de l'El Dorado<sup>1103</sup>.

En Andalousie, Sibilla est la vedette d'une maison de danse, l'El Dorado. Séduite et abandonnée douze ans plus tôt par Esteria, elle a élevé seule son jeune fils qui vit dans une chambre au-dessus du tripot. Pour soigner son enfant gravement malade, Sibilla tente d'obtenir de l'aide d'Esteria, qui la rejette brutalement. Au moment même où Esteria organise le riche mariage de sa fille Iliana, Sibilla se venge en enfermant celle-ci avec son amant, un jeune peintre nommé Hedwick. Les noces sont annulées et Iliana, déshonorée, se réfugie à l'El Dorado. Sibilla lui révèle alors sa liaison passée avec son père. Confié à Hedwick et Iliana, l'enfant malade dit adieu à sa mère avant de prendre le chemin de la montagne. Sibilla, restée seule, se poignarde à l'El Dorado.<sup>1104</sup>

---

<sup>1103</sup> Catalogue Gaumont en ligne: <https://www.gaumont.fr/fr/film/El-Dorado.html>

<sup>1104</sup> Catalogue des films restaurés et numérisés du CNC.

### ***Chichinette et Compagnie (1921)***

**Dir :** Henri Desfontaines

**Op :** George Lucas

**Scénario :** Henri Desfontaines d'après le roman de Pierre Custot

**Société :** Société des Etablissements Gaumont, « Serie PAX »

**Société de distribution :** Comptoir Ciné-Location Gaumont

**Distribution :** Blanche Montiel (Chichinette), Jean Devalde (Philippe), Jeanne Grumbach de l'Odéon (Grand-mère), Éva Raynal (Espagnole), Simone Mareuil (Fille au Cabaret), Charles Lorrain, Jules Mondos, Paul Ollivier

**Décors :** Robert-Jules Garnier

**Copie :** Conservée à Pathé Gaumont Archives – Consultable sur leurs archives en ligne

**Synopsis :** Comédie qui met en scène une jeune femme émancipée, Chichinette (Blanche MONTEL), amoureuse d'un séducteur, Philippe (Jean DEVALDE). Ce dernier a promis le mariage à une belle andalouse jalouse qui le suit jusqu'à Paris mais Chichinette ravira son cœur.

### ***La nuit de la Saint Jean (1922)***

**Dir :** Robert Saindreau

**Operateur :** Maurice Arnoux

**Scénario :** MM. Francheville et Chanlaire

**Société :** Films Saindreau

**Société de distribution :** Union Éclair

**Distribution :** Jean Dax : Etchebat, M. L. Duboscq, Hélène Darly, Marie Russlana-Alonbassof : la mère

**Tournage :** Au pays basque en mai 1921 (*Comoedia* du 18 mai 1921 atteste le tournage)

**Sortie :** La présentation corporative a lieu le 16 janvier 1922 (*Comoedia* du 26 décembre 1921 annonce la présentation). La sortie pour le public est le 3 mars 1922.

**Copie :** 35 mm. Conservée à la Cinémathèque française ; restaurée en 1991,

**Synopsis :** Au pays basque, Etchebal le cabaretier a épousé une danseuse de fandango dont il est fort jaloux. Il déteste le bâtard qu'elle élève et adore sa fille, née d'un premier mariage. Aux fêtes de la Saint Jean, il se heurte à l'ancien amant de sa femme; les deux hommes se battent. Etchebal vaincu et furieux se précipite sur une danseuse masquée et l'étrangle. Il croit avoir tué son épouse, mais c'est sa fille qu'il a assassinée.

« Tréagédie »<sup>1105</sup> ; « Scénario un peu brutale »<sup>1106</sup>

« Le drame qui se déroulait pendant la Nuit de la Saint-Jean m'apparut émouvant et mouvementé. Et puis, un sentiment qui plait au public populaire de tous les pays se

---

<sup>1105</sup> *La lanterne*, 30 janvier 1922

<sup>1106</sup> *La lanterne*, 30 janvier 1922

dégageait à travers les passions des personnages et devenait comme le pivot de l'intrigue. Et c'était le sentiment le plus profondément humaine, le plus universel, le plus respecté, le plus doux, l'amour maternel.

Tout le fil se passe au pays basque et ce fut pour moi un véritable plaisir d'artiste que de tourner mes extérieurs dans cette admirable région »<sup>1107</sup>

« Il y aura aussi tout un orchestre de guitariste pour accompagner un Fandango exécuté en premier sujet par une célèbre danseuse espagnole »<sup>1108</sup>

### ***La brèche d'enfer (1922)***

**Dir:** Adrien Caillard

**Scénario :** Pierre Decourcelle

**Société :** Les Grandes Productions Cinématographiques

**Distribution :** Mme Vernades : Raymonde Castagnède, Manuel Caméré : Ortolas et Salvador Ruiz, Gaston Rieffler (Antoine d'Espérac)

**Tournage :** Aout 1922 (*Comoedia*, 19 aout 1922)

**Sortie :** Présentation corporative 28 novembre 1922 (*La Liberté* et *Comoedia*, 27 novembre 1922)

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** Film en 4 épisodes (nomée 4 « époques » selon *Cinéma* de juillet 1923, (n° 27, 28, 29, 30, et. al.). Drame passionnel se déroulant partiellement au milieu des paysages basques pour après se rendre en Colombie et Paris.

### ***Don Juan et Faust (1922)***

**Dir:** Marcel L'Herbier

**Op :** Georges Lucas

**Scénario :** Tiré de la pièce de Christian Dietrich Grabbe. Adaptation de Marcel L'Herbier.

**Société :** Société des Etablissements Gaumont

**Distribution :** Jaque Catelain (Don Juan), Vanni Marcoux (Faust), Marcelle Pradot (Doña Ana), Philippe Hériat (Wagner), Johanna Sutter (Doña Elvira), Jacques Lerner (Colochon), Georges Deneubourg (le Commandateur), Claire Prélia (la duchesse Isabelle), Madeleine Geoffroy (Jacinte), Marcel Vallée (Jueves), André Daven (Velazquez)

**Costumes :** Claude Autant Lara

**Décors :** R.J. Garnier

**Tournage :** Tournage des extérieurs à Segovie, en Espagne, en décembre 1921 et janvier 1922. Les intérieurs sont tournés à Paris

**Sortie :** Présentation le 7 octobre 1922 ; Sortie commerciale le 2 février 1923

---

<sup>1107</sup> Robert SAINDREAU, «La nuit de la Saint Jean », *Comoedia*, 2 décembre 1921

<sup>1108</sup> *Comoedia*, 18 mai 1921

**Copie :** Conservé aux archives Français du Film (CNC). Restauration de 2003.

**Synopsis :** Le commandeur de Castille donne une fête pour les 18 ans de sa fille Doña Anna. L'alchimiste Faust a l'intention de profiter de l'occasion pour enlever la jeune vierge, dont il convoite les larmes, nécessaires à la fabrication de l'or. Mais ses plans risquent d'être contrariés par Don Juan d'Almaraz, qui s'est épris de Doña Anna. Faust et son âme damnée Wagner s'arrangent pour que le commandeur surprenne sa fille en compagnie du séducteur. Lors d'un duel, Don Juan blesse mortellement le commandeur et prend la fuite. Pendant ce temps, Faust emmène Doña Anna dans son laboratoire mais n'obtient pas le résultat souhaité. Don Juan, dépité d'avoir perdu celle qu'il aimait, entreprend de séduire toutes les femmes qu'il croquera. Libérée de Faust, Doña Anna retrouve Don Juan lors d'une grande soirée de débauche au cours de laquelle sont réunies ses multiples conquêtes. Alors qu'il fuit une nouvelle fois pour échapper aux maris trompés, le séducteur ne reconnaît même pas Doña Anna qui tente de le retenir. Hanté par le fantôme du commandeur, Don Juan se résout à entrer dans les ordres. Doña Anna, devenue nonne, assiste à sa conversion<sup>1109</sup>.

### ***Gachucha, la fille basque (1922)***

**Dir:** Maurice Chaillot

**Scénario :** Charles Torquet

**Société :** Natura Films

**Distribution :** Raoul Paoli (*José-Miguel*), Hugue de Bagratide (*Mendiaz*), Paulette Ray (*Gachucha*), Chiquito de Cambo.

**Tournage :** mai 1922

**Sortie :** Présentation corporative le 28 novembre 1922 (*Comoedia* du 22 novembre 1922) et sortie pour le public le 21 janvier 1923 à la salle Marivaux

**Copie :** Perdue

(Il fait objet d'une publication romancé au sein de Film Complet où elle intègre des photogrammes du film : « Gachucha, fille basque », *Le Film Complet*, Éditions de *Mon Ciné*, n° 24, 6 mai 1923)

**Synopsis :** À Saint Jean de Luz, Gachucha, amoureuse de José-Miguel beau pelotari, vit tourmentée par l'identité de celui ayant provoqué la mort son frère. Le jeune Chico, comme tous les jeunes de la région, vivait de la contrebande qui y est devenue « un sport national, au même titre que le fandango et la pelota »<sup>1110</sup>. Quelqu'un l'ayant dénoncé, le frère de Gachucha a été mis en prison, endroit qu'il n'a pas supporté et il y est mort enfermé dans ses murs. Les soupçons de la jeune fille, pointent perversement vers son amoureux, qui aurait été un des seuls à connaître ses plans la nuit où il avait été arrêté. Mendiaz, secrètement amoureux de Gachucha, voit dans cette situation une opportunité de gagner le cœur de son aimée : il invente une version des faits qui culpabilise le pelotari et réussit à engager Gachucha dans cette croyance. Celle-ci, manipulée par Mendiaz qui veut seulement se fiancer avec la jeune basque à qui elle déteste mais à qui elle s'engage s'il trouve « l'assassin de son frère », le suit dans son élucubration et tend un piège au pelotari. Ce dernier, amoureux de Gachucha, et ne comprenant rien de ce qui se passe, par amour, fera tout ce que sa fiancée lui demande, même se mettre en danger dans une opération de contrebande. À la fin, Gachucha connaît la vérité : c'est le pervers Mendiaz qui a dénoncé son frère et qui, maintenant, a

---

<sup>1109</sup> Catalogue des films restaurés et numérisés des Archives Françaises du Film (AFF)

<sup>1110</sup> « Gachucha, fille basque », *Le Film Complet*, Éditions de *Mon Ciné*, n° 24, 6 mai 1923

obligée Gachucha à condamner aussi son amoureux. Heureusement le grand pelotari sait se débrouiller physiquement et réussira à échapper le piège. Sa bonté le fait comprendre et pardonner son aimée. Dans un premier moment ils envisagent de se réfugier en Espagne, car après toute la stratégie du piège, José-Miguel a quand même été complice de la contrebande et arrêté en pleine opération. Pourtant, à la fin, la vérité découverte, il est acquitté de toute responsabilité et peut épouser son aimée.

### ***Militona, la tragedia de un torero (1922)***

**Dir:** Henri Vorins

**Scénario :** D'après le roman de Théophile Gautier (1847)

**Société :** Principal Films (Barcelone)

**Société de distribution :** Pathé consortium

**Distribution :** Paulette Landais (Militona), James Devesa (Juancho, toréador), José Bruguera (Andrés de Salcedo)

**Sortie :** Présentation corporative le 9 février 1923 ; sortie en salles le 13 avril 1923

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** « Militona est une charmante ouvrière qu'aime le célèbre toréador Juancho. Beaucoup plus attirée par le charme du jeune Andrés de Salcedo que par la brutalité et la jalousie de Juancho, la belle fille assiste un soir, de son balcon, au duel de ses deux prétendants. Andrés tombe cruellement blessé et son rival prend la fuite. Relevé et soigné par Militona, Andrés guérit et épouse la jeune fille. Mais sous un faux nom Juancho continue à paraître dans les arènes et ne songe qu'à se venger... » (Cinemazine)

« Fantômes encore, ces personnages de *Militona*, cherchés dans l'œuvre morte de Théophile Gautier. C'est une vision d'Espagne à la manière romantique. L'âme espagnole en est absente. Par contre, dans un ensemble sentimental qui s'accompagne de sous-titres inégalables, c'est toujours le "documentaire" des courses de taureaux, et des ruelles propices à l'amour et à la mort, et de l'inmanquable [*sic*] Cour des Lions et de l'Alhambra. Après la vision vraiment personnelle, vraiment "passée à travers un tempérament", ainsi qu'il sied à toute œuvre d'art, que M. L'Herbier nous a donnée de la célèbre fontaine léonine, on pourrait nous faire grâce de l'Alhambra autant que des reins cambrés des toreros »<sup>1111</sup>

### ***Les Opprimés (1922)***

**Dir:** Henry Roussel

**Assistant:** Gualbert-Samson

**Op :** Georges Kruguer et Geirges Asselin

---

<sup>1111</sup> Ricciotto CANUDO, « Fantômes », *Paris-Midi*, 13 avril 1923 repris dans Ricciotto CANUDO, *L'usine aux images*, (édition originale de 1927), réédition : Paris, Arte éditions/Séguier, 1995, p. 227-228

**Société** : William Elliot pour Famous Players Lasky

**Société de distribution** : Paramount

**Distribution** : Raquel Meller (Concepcion de la Playa Serra), Mme Vois (Pepita), Marcel Vibert (Don Luis de Zuniga y Requesens), André Roanne (Philippe de Hornes), Albert Bras (don Ruys de la Playa Serra), Maurice Schutz (Ferdinand Alvarez de Tolède, duc d'Albe), André Marnay (Baron de Hornebecke), Pierre Delmonde.

**Costumier** : M. Souplet

**Décorateur** : Doumesnil Freres

**Tournage** : Extérieurs à Bruxelles et intérieurs à Épinay, juillet-septembre 1922

**Sortie** : Présentation corporative le 13 janvier 1924 ; en salles le 9 février 1923

**Copie** : Perdue

**Synopsis** : Les Flandres sous Philippe II. Fille du Grand Prévôt, Concepción de la Playa Serra aime un gentilhomme bruxellois ennemi des Espagnols, Philippe de Hornes, le recueille chez elle lorsqu'il est blessé au cours d'une émeute, le défend devant le Tribunal. Condamné à mort sur l'intervention personnelle du Duc d'Albe, il ne devra le salut qu'au nouveau gouverneur (envoyé par le Roi d'Espagne) qui pardonne et permet le bonheur des jeunes gens.

### ***Soleil et ombre (1922)***

**Dir**: Musidora et Jacques Lasseyne

**Op** : Frank Daniau-Johnson

**Scénario** : Maria Star ; titre original du scénario : « L'Espagnole »<sup>1112</sup> – Adaptation : Musidora

**Société** : Société des Films Musidora

**Société de distribution** : Agence Générale Cinématographique

**Monteur** : Nini Bonnefoy

**Distribution** : Musidora (Juana/l'étrangère), Antonio Canero (Antonio de Baena), Simone Cynthia (l'amie de Juana), Paul Vermoyal (l'antiquaire), Miguel Sánchez (le secrétaire),

**Musique** : Jacques Roques

**Tournage** : Tourné Écija et aux alentours en mai 1922

**Sortie** : 6 octobre 1922

**Copie** : Conservée, numérisée et restaurée par la Cinémathèque Française. Restauration de 1995.

**Synopsis** : L'Espagne. Une gitane prédit l'amour à Juana, servante d'auberge. Justement Jarana, un jeune torero, l'appelle. Elle accourt et ne voit pas la vieille femme retourner la carte suivante : la mort ! Mais pour l'instant, l'amant offre à son élue un beau châle blanc acheté chez l'antiquaire bossu. Arrive en ville une étrangère, aussi blonde que Juana est brune. Elle fait du charme à Jacana qui n'y est pas insensible. De dépit, Juana enlève son châle blanc et remet le noir. Le lendemain à

---

<sup>1112</sup> Disponible aux Archives de la Cinémathèque Française

la *plaza*, c'est à la nouvelle venue que le torero rend hommage, ignorant celle qui jusque-là avait eu les faveurs de son cœur. Dans l'arène, il triomphe et part avec sa nouvelle conquête. Juana a suivi les amants jusqu'à la « tiente ». Un jeune taureau la charge et la renverse. Seul le bossu qui l'a accompagnée, fiévreusement amoureux de Juana, lui vient en aide tandis que l'autre la dédaigne. Convalescence. La semaine suivante, le matador succombe à un coup de corne. Juana, folle de rage et de douleur, poignarde mortellement l'étrangère, sous les yeux du bossu qui conduit la meurtrière au couvent.<sup>1113</sup>

### ***Aux jardins de Murcie (1923)***

**Dir:** Louis Mercanton et Rene Hervil

**Op :** Raymond Agnel

**Scénario :** Pièce de Carlos et Lavergne, inspirée par Maria del Carmen de Feliu i Codina

**Société :** Société des Films Mercanton

**Société de distribution :** Établissements Louis Aubert

**Distribution :** Arlette Marchai (Maria del Carmen), Ginette Maddie (Fuensantica), Pâquerette (Concepcion, la mère de Maria del Carmen), Jeanne Béran-gère (la vieille), Pierre Blanchar (Xavier), Pierre Daltour (Pancho), Maxudian (Domingo) , Louis Monfils (l'Alcalde)

**Sortie :** 19 octobre 1923

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** « La rivalité à Murcie entre "ceux d'en bas" et "ceux d'en haut" à propos des eaux d'irrigation, dégénère souvent en bagarres. C'est ainsi que Pancho, le fiancé de la ravissante Maria del Carmen, blesse Xavier, fils du riche Domingo et doit fuir le pays. Eperdue, Maria propose à Domingo de soigner Xavier moyennant quoi, Pancho ne sera pas inquiété. La cupidité de ses parents l'y pousse, mais elle souffre des insinuations des voisins. Bien entendu Xavier tombe amoureux de sa garde-malade ; Domingo et les parents de Maria poussent au mariage et la malheureuse finit par y consentir. Mais Pancho qu'on a prévenu reparait, prêt à défier Xavier. Le hasard veut que tous deux surprennent une conversation et ils apprennent que Xavier a ses jours comptés. Ce dernier demande que Pancho le tue tout de suite, mais se ravise et dit à son rival de fuir avec Maria. Les deux hommes s'étreignent longuement. Resté seul, Xavier respire la fleur tombée du corsage de Maria del Carmen, tandis que les deux amants disparaissent dans la nuit. »<sup>1114</sup>

### ***La gitanilla (1924)***

Aparaît aussi comme "Gitanella"

**Dir:** André Hugon

**Scénario :** Tiré du roman de Miguel Cervantes

**Société :** Films Hugon

---

<sup>1113</sup> Catalogue des restaurations de la Cinémathèque Française : <https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=50204>

<sup>1114</sup> Catalogue des films français de long-métrage (1919-1929)

**Distribution :** Ginette Madie (La Gitanilla), James Deveza (Andrès Caballero), Durani (Antonio), Deneubourg (L'Alcalde), Mmes Berangère, Marie-Louise Vois, MM. Courtois, Guilbert et Los Carlitos.

**Sortie :** 18 avril 1924 (*Cinéa-Ciné pour tous*, n° 11, 18 avril 1924)

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** « Cervantès est un prodigieux animateur de vie et de pensée. Vous souvenez-vous de cette puissante et troublante page scénique *Trampagos* que M. Rouché nous révéla jadis au Théâtre des Arts ? Je la signale à André Hugon qui vient de tirer d'une nouvelle de l'auteur de *Don Quichotte*, un film très séduisant quoique un peu trop francisé. N'affadisons pas l'Espagne, surtout l'antique. La mise en scène est ingénieuse, agréable, sensible. Il y a du goût sinon de la puissance et un métier très sûr. L'interprétation est bonne. Mais Ginette Maddie qui est une charmante ingénue, avec un joli minois de petite Parisienne éveillée, est-elle bien à sa place dans un rôle de farouche gitane ? Je ne le crois pas. Elle s'en tire d'ailleurs avec intelligence et conscience. Mme Bérangère et M. Durany sont beaucoup plus franchement « style Cervantès ». Les extérieurs sont choisis avec discernement et une suffisante vraisemblance, la rigueur archéologique étant impossible. Excellente réalisation photographique. Le campement du début comporte de savants éclairages nocturnes qu'accroît le mouvement frénétique de la scène. Somme toute un bon film qui plaira aux délicats et sans doute aussi aux autres »<sup>1115</sup>

Voir : Cinémagazine, n°12, 21 mars 1924

### ***La sin ventura* (1923)**

Titre espagnol : *La malchanceuse*

**Dir :** E. B. Donatien (Coréalisé avec Benito Perojo, parfois indiqué comme « Assistant »)

**Op :** Georges Asselin

**Scénario :** Tiré du roman "El Caballero Audaz" de J.M. Caballero (1921)

**Société :** Films Donatien

**Société de distribution :** Établissements Louis Aubert

**Distribution :** Lucienne Legrand (Margarita), Madeleine Guitty (la mégère), E.B. Donatien (Jules Monreal), André Dubosc (Ricardo Espaha), Félix Ford (Carlos Ortega), José Davert (le riche Cubain), Saint-Granier

**Costumes :** Paquin, Decroil, Lewis

**Décorateur :** E.B. Donatien

**Tournage :** À Madrid, Cordue et dans la Campagne andalouse, et à Paris dans les studios Pathé de Joinville-Le-Pont en avril 1923

**Sortie :** 21 mars 1924

**Copie :** Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fonds en 2009.

---

<sup>1115</sup> *Cinéa*, n°9, 15 mars 1924



**Synopsis :** Ambarina est la vedette adulée d'un spectacle de music-hall de Madrid. Julio Monréal, escroc et amant, veut utiliser ses atouts pour s'attirer les faveurs du millionnaire cubain Emilio Rendon. Au cours d'un dîner à l'Alhambra Palace, cabaret en vogue, elle le gifle pour s'être montré trop entreprenant, sur invitation tacite de Julio. C'est Ricardo España, un vieux galant, qui lui a présenté Julio, qui en a fait une demi-mondaine puis une artiste, après une adolescence misérable meurtrie par un viol. Elle confie à Ricardo son désir d'échapper à cette condition factice. Il lui recommande un village de montagne, Valdeflores, où elle aura tout loisir de se faire passer pour veuve. La population la vénère vite comme une sainte. Etudiant en médecine et héritier d'un riche fermier, Carlos Ortega la poursuit de ses assiduités malgré son sacrifice affiché.<sup>1116</sup>

Voir : *Cinéa*, n° 4, 1<sup>er</sup> janvier 1924 et *Cinémagazine*, n°12, 21 mars 1924.

### ***Violettes impériales (1923)***

**Dir:** Henry Roussell

**Op :** Jules Kruger et Paul Portier

**Scénario :** Henry Roussell

**Société :** Productions Henry Roussell

**Distribution :** Raquel Meller (Violetta), Suzanne Bianchetti (Eugénie de Montijo), Jane Even (Comtesse de Saint-Affremond), Claude France (Mlle de Perry-Fronsac), Sylviane de Castillo (Mme de Montijo), Mlle Farnèse (Duchesse de Mondovi), Marie-Louise Vois (La Marquise), André Roanne (Comte de Saint-Affremond), Jimmy O'Kelly (Juan), Sans Juana (Manuel), Robert Guilbert (Duc de Morny), Girardo (José)

**Tournage :** À Séville et à Compiègne entre juin et aout 1923

**Sortie :** Avant-première 20 mars 1924 à Salle Marivaux ; sortie 22 mars 1924 (présentation corporative novembre 1923)

**Copie :** Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fonds en 1996.

**Synopsis :** A Séville en 1850, une gamine, Violetta, marchande de fleurs le jour, danseuse le soir a été arrêtée pour le vol du réticule d'une jeune noble, Eugénie de Montijo. Celle-ci étant intervenue en sa faveur, Violetta voue à celle qui l'a sauvée un attachement sans borne. Quelques années plus tard, Eugénie, devenue Impératrice des Français, fait venir Violetta à la Cour où celle-ci déjoue une intrigue cherchant à compromettre l'Impératrice. Ayant appris par son frère qu'une machine infernale doit être posée sur le passage de la voiture impériale, Violetta, par un subterfuge héroïque, se substitue à l'Impératrice dans la voiture. L'explosion épargne la jeune fille protégée par les violettes qui en garnissent l'intérieur. Son acte d'héroïsme lui permettra d'épouser celui qu'elle aime.

---

<sup>1116</sup> Catalogue des films restaurés et numérisés des Archives Françaises du Film (AFF)

## ***La galerie des monstres (1924)***

**Dir:** Jaque Catelain

**Assistant :** Alberto Cavalcanti

**Direction artistique:** Marcel L'Herbier

**Op :** Georges Spetch

**Op. Adjoint:** B. Morin

J. Berliet

**Scénario :** Eric Allatini

**Société :** Cinégraphic [films l'Herbier]

**Distribution :** Ralda (Lois Moran), Riquett's (Jaque Catelain), Madame Violette (Claire Prélia), Sveti (Jean Murat), Buffalo (Yvonneck), Flossie (Florence Martin), Pirouette (Lili Samuel), Stryx (Le Tartare), Le Géant (Philippe Hériat)

**Décorateurs :** Djô-Bourgeois

B. Rangel

**Tournage :** À Neully, Ségovie (Espagne) et Tolède (Espagne) , entre janvier et mars 1924.

**Sortie :** 12 mai 1924.

**Copie :** Copie restaurée en 2019, en 4k par le laboratoire du CNC à partir du négatif original du film. Une copie nitrate originale issue des collections de la cinémathèque Française a été sollicitée comme référence pour les teintages, la composition de certains intertitres et pallier l'absence de très courts fragments d'images.

**Synopsis :** C'est l'hiver dans un village de la sierra castillane. Ofélia, orpheline, file le parfait amour avec Riquett's, qui campe dans des ruines avec des gitans nomades. Il leur fausse compagnie après une violente dispute entre Ofélia et son grand-père, de bonne famille. Tous deux s'enfuient après avoir imploré la Vierge des douleurs. Quelques années après, à Tolède, la cavalcade de la fête de la cité annonce l'arrivée de la ménagerie Buffalo, une troupe de forains qui donne une représentation le soir même. Buffalo règne en despote sur sa troupe, qui propose sa galerie de monstres à l'entracte, et sur sa femme Violette. Ofélia, devenue Ralda, et Riquett's ont un numéro de pantomime. Ils ont aussi un enfant malade. Buffalo est dur avec Riquett's et convoite ouvertement Ralda, qui doit aussi subir les assauts du fourbe Sveti. Violette lui propose de se débarrasser de son mari ; Riquett's hésite, malgré la jalousie qu'attise la danseuse Flossie. Lors d'un numéro de danse de Ralda, Buffalo ouvre la cage du lion, qui la blesse grièvement. Riquett's le tue avec l'arme de Sveti. Après sa pantomime, il chasse Sveti du chevet de Ralda. Le médecin infirme la gravité de ses blessures. Un doux rêve concrétise leur union. La troupe profite alors du sommeil de Buffalo pour organiser leur fuite, et Violette s'interpose à son réveil.<sup>1117</sup>

---

<sup>1117</sup> Catalogue des films restaurés et numérisés des Archives Françaises du Film (AFF)

## ***Pour toute la vie (1924)***

**Dir:** Benito Perojo

**Op :** Albert Duverger

**Scénario :** d'après le roman de Jacinto Benavente

**Société :** Société des Films Benavente (directeur de production : Maurice Eskez)

**Société de distribution :** Equitable Films

**Distribution :** Simone Vaudry (Rosa), Rachel Devirys (Euphémia), Marie-Ange Fériel, Pierrette Houyez (Rosa enfant), Carmen Carrieras, Paul Menant (Juan), Maurice Schutz (Ottavo, l'usurier), Henri Baudin (Pedro), Max Claudet (Eusebio), Calvo (le garde-chasse Martin), Manuel San German (Ramon), Montenegro (Pilaro)

**Tournage :** Extérieurs tournés à Soria en Espagne en février et mars 1924 et les intérieurs dans les studios Pathé à Joinville-le-Pont en mars et avril 1924.

**Sortie :** 14 août 1925 (Présentation corporative en mai 1925)

**Copie :** Perdue. La seule trace que nous avons trouvée de ce film est une affiche de ce film disponible à la Filmoteca Española et la description donnée par Roman Gubern dans *Benito Perojo, pionnerismo y supervivencia*<sup>1118</sup>.

**Synopsis :** Drame rural espagnol montrant le « primitif et fermé milieu rural »<sup>1119</sup> espagnol. L'action a lieu dans un village espagnol : « Le braconnier Pedro a tué au cours d'une discussion, le garde-chasse Martin. Ce crime doit avoir, dans la suite, de bien tragiques conséquences. La fille de la victime aime le fils de l'assassin. Celui-ci partage son amour, mais tous deux se taisent devant l'hostilité que soulèverait semblable union. Dignes émules de Rodrigue et de Chimène, Jean et Rosita pourront-ils oublier le passé ? Les principaux héros du drame sont incarnés par Simone Vaudry, charmante dans sa création de Rosita, Paul Menant, Schutz, Rachel Devirys, Henri Baudin, tous excellents, comme de coutume. La réalisation de Benito Perojo est intéressante, il a su choisir ses cadres et restituer très exactement l'atmosphère du drame de Jacinto Benavente. »<sup>1120</sup>

Un garde-chasse a une petite fille Rosa; son meilleur ami, un petit garçon : Jean. On accuse l'ami d'un vol; malgré les efforts du garde-chasse pour l'innocenter, il est emprisonné. A peine libre, pensant avoir été trahi, il tue le garde-chasse. Restent deux orphelins qui se retrouvent pour la première fois. Rosa repousse Jean. Après de nombreuses années, le hasard les réunit chez une riche fermière, Euphémia qui aime Jean et accuse Rosa d'un vol. L'amour va triompher pourtant de ces machinations et de ces retournements de situation. Jean et Rosa ne se quitteront plus (Roger Icart)

---

<sup>1118</sup> Roman GUBERN, *Benito Perojo, pionnerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994.

<sup>1119</sup> Roman GUBERN, *Benito Perojo, pionnerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994, p. 82

<sup>1120</sup> *Cinémagazine*, n° 22, 29 mai 1925

### ***La réponse du destin (1924)***

*Premier titre* : L'homme des Baléares

**Dir**: André Hugon

**Op** : Alphonse Gibory et Jean Bachelet

**Scénario** : d'après le roman "El caballero audaz" de J.M. Carretero

**Société** : Films André Hugon

**Société de Distribution** : Films Triomphe

**Distribution** : Colette Darfeuil (Gloria), A.lexiane (Mme Quintana), Estrella d'Ulía, René Navarre (Léopold Quintana), James Devesa (d'Avral), José Durany (Zurdo), Alexis Ghasne (Madrazo), Camille Bert (Gocho)

**Décorateur** : Jacquélux

**Sortie** : Annoncé parmi les présentations de la semaine dans *Cinémagazine* du 1<sup>er</sup> octobre 1926. Nous le retrouvons programmé dans une salle à Vincennes le 25 février 1927.

**Copie** : Conservée au "Arxiu del so i la imatge"; restaurée par le Consell de Mallorca en 1999 – 2000.

**Synopsis** : Léopold Quintana, avocat et homme politique est capable de n'importe quoi pour arriver à ses fins. Accumulant ruines, chantages et manœuvres louches, il arrive, le Destin aidant, à être député des Baléares, puis ministre, enfin Président du Conseil. Mais ayant accumulé trop de haine autour de lui, il périt lamentablement de la main d'une de ses victimes, abandonné de tous, même de sa maîtresse qui épouse un de ses ennemis (*Courrier cinématographique*).

Ce drame nous conduit aux îles Baléares et nous fait assister à l'ascension du peu scrupuleux Léopold Quintana, qui, en faisant ruiner ou condamner des innocents, deviendra président du Conseil et croira ainsi avoir tout conquis impunément. Mais les sacrifiés n'oublient pas, et Quintana devra subir le juste châtement de ses forfaits. René Navarre, Camille Bert, James Devesa, Alexis Ghasne et Colette Darfeuil composent une distribution intéressante et animent les principaux personnages de ce film tiré du roman de J.-M. Carretero (*Cinémagazine*, 1<sup>er</sup> octobre 1926)

### ***La tierra de los toros (1924)***

**Dir**: Musidora

**Op** : Frank Daniau-Johnston

**Scénario** : Musidora et Antonio Cañero

**Société** : Films Musidora

**Distribution** : Musidora, Antonio Cañero

**Tournage** : Courant 1923 et 1924 en Andalousie (Cordue et Cadix).

**Sortie** : 6 octobre 1922 (France), 14 septembre 1922 (Espagne)

**Copie française** : Conservé aux archives Français du Film (CNC). Restaurée en 1995.

**Copie espagnole :** Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2008.

**Synopsis :** Dans son intention de chercher une sorte de « spectacle complet », afin de captiver son public espagnol, Musidora propose une formule très originale qui mêle le théâtre et le cinéma : elle sort de façon littérale du film, quitte l'espace cinématographique pour atteindre la scène et ainsi le public peut la voir et l'entendre en direct. Cette combinaison de théâtre et de cinéma est alors rare en France (du moins d'après la presse de l'époque), elle constitue pourtant une pratique habituelle en Espagne. Pour Musidora c'est sans doute la formule parfaite car elle la met en valeur comme actrice cinématographique mais aussi comme chanteuse et comédienne de théâtre. Les apparitions sur scène lui permettent de faire entendre sa voix au public, alors émerveillé, et de créer une interaction directe avec lui.

Le film s'ouvre sur un plan d'Antonio Cañero, à partir duquel on va nous montrer le quotidien d'un torero. En quelques plans nous est montré un bref documentaire sur l'élevage des taureaux jusqu'à leur arrivée dans l'arène. Ensuite, dans une voiture et avec un plan en mouvement, un gros plan de Musidora apparaît et, avec elle, la fiction démarre. Musidora (qui joue son propre rôle à l'écran), assiste à une *corrida*, et fascinée par l'art d'Antonio Cañero, lui propose de tourner un film avec elle. Lui, refuse, dans un premier temps, mais de retour dans sa « finca »<sup>1121</sup> en Andalousie, regrette et décide alors de publier dans la presse un avis de recherche pour une réalisatrice qui voudrait tourner un film avec lui. Musidora décide de se venger et se présente à l'appel déguisée en « laide » : un personnage sans manières et pas élégant. Cañero la reçoit et dès qu'il la voit, va essayer de s'en débarrasser par tous les moyens : en la noyant, en lui provoquant une indigestion, etc. Finalement, après quelques aventures, il découvrira que derrière ce personnage se cache Musidora. Mais au même moment, Musidora reçoit un appel du théâtre pour rentrer jouer son spectacle. Musidora, fidèle à son public et à son métier quitte Cañero pour rejoindre la scène. Elle fait face à de nombreuses péripéties pour rentrer (car les communications et les transports en Espagne sont problématiques), mais finalement, arrive au théâtre à temps. C'est à ce moment-là qu'elle fait apparition sur scène en chantant des chansons. Puis le film reprend. Cañero rejoint Musidora dans sa loge. Ils se pardonnent. En pleine réconciliation, Musidora fait encore deux sorties en scène. À la fin, elle terminait le spectacle sur scène en chantant près du public.

### ***Pedrucho (1924)***

**Dir:** Henri Vorins

**Société :** Production espagnole (?) Film M. de Miguel

**Distribution :** Paulette Landais (Anita), Pedrucho (Pedrucho), James Devesa (Pablo)

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** Drame taurin.

« Orphelin recueilli par le riche administrateur d'une ganaderia, Pedrucho est élevé avec la petite fille du propriétaire, Anita. Son grand-père la marie plus tard à un Argentin soi-disant fortuné, lequel n'est qu'un vil escroc qui désespère bien vite Anita. Pedrucho, qui est devenu entre-temps un toréador réputé, la sauvera, ainsi que son grand-père, des griffes du misérable et les jeunes gens qui s'aimaient sans se l'avouer, pourront unir ses destinées »<sup>1122</sup>

---

<sup>1121</sup> Maison avec des domaines, typique d'Andalousie.

<sup>1122</sup> Raymond CHIRAT et Roger ICART, Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1919 – 1929, Cinemathèque de Toulouse, 1984.

« Pedrucho c'est histoire d'un toréador, Padrucho, drame de sang et d'amour, Pedrucho, le film qui nous montrera dans tous ses détails une course de taureaux »<sup>1123</sup>

### ***Carmen (1925)***

**Dir:** Jacques Feyder

**Assistant de réalisation :** Marcel Silver, Charles Barrois, Charles Spaak

**Op :** Maurice Defassiaux et Parguel

**Scénario :** d'après le roman de Prosper Mérimée – Adaptation : Jacques Feyder

**Monteurs :** Jacques Feyder, Henriette Caire

**Société :** Films Albatros

**Société de distribution :** Films Armor

**Distribution :** Raquel Meller (Carmen), Louis Lerch (Don José), Victor Vina (le Doncaire), Gaston Modot (Garcia le borgne), Andrée Canti (mère de Don José), Jean Murat (le lieutenant), Charles Barrois (Lillas Pastia), Guerrero de Xandoval (Lucas), Raymond Guérin-Catelain (le duc d'El Chorbas), Roy Wood (l'officier anglais), Pedro de Hidalgo (Remendado), Luis Buñuel (un contrebandier), Charles Morat (officier), Joaquim Peinado (guitariste), Hernando Vines (guitariste).

**Musique :** Ernesto Hallfer-Escriche

**Décorateur :** Lazare Meerson

**Costumiers :** Vassili Choukhaeff, Jeanne Lanvin

**Photographe de plateau :** Michael Powell

**Tournage :** janvier – juin 1925. Extérieurs en Andalousie (Ronda, Séville et Cordue) en Espagne, à Bayonne et Nice. Intérieurs au Studio des réservoirs à Joinville et au Studio de Montreuil

**Sortie :** 5 novembre 1926 à la Salle Marivaux

**Copie :** Conservée à la Cinémathèque française ; restauration de 2001.

**Synopsis :** Carmen, ravissante gitane de Séville, est la maîtresse du contrebandier Garcia le borgne. Un jour, au cours d'une violente dispute, elle blesse une ouvrière à la Manufacture royale de tabacs où elle travaille et espionne pour le compte de son amant. Don José, le brigadier venu l'arrêter et chargé de la conduire en prison tombe sous son charme et la laisse s'enfuir. Fou d'amour pour elle, il manque à son devoir et séjourne en prison. A sa sortie, l'histoire d'amour mouvementée se poursuit et prend une tournure dramatique.<sup>1124</sup>

---

<sup>1123</sup> Ciné-journal, 12 décembre 1924

<sup>1124</sup> Catalogue des restaurations de la Cinémathèque française :  
<https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=47855>

### *Le criminel (1926)*

**Dir:** Alexander Ryder

**Assistant :** Jules Rosen

**Op :** Géo Blanc

**Scénario :** d'après le roman d'André Corthis – Adaptation d'Alexander Ryder

**Directeur Artistique :** Jean Rosen

**Société :** Majestic-Film

**Société de distribution :** Le Grandes Productions Cinématographiques et Cinématographes Phocéa

**Distribution :** Teresina Boronat (Mercédès), Madeleine Barjac (Isabelle), André Nox (Don Joaquim), Jean Lorette (Pablo), Roger San Juana (Joselito), Pâquerette (Serafina)

**Décors et costumes :** Manuel Fontanals

**Tournage :** Les extérieurs sont tournés en Espagne entre juillet et aout 1926, et les intérieurs entre aout et septembre 1926 aux studios Gaumont.

**Sortie :** Présentation corporative le 9 novembre 1926 ; sortie commerciale 12 novembre 1926.

**Copie :** Conservé dans les collections de la Cinémathèque française. Restauration de 1999.

**Synopsis :** "Une femme a jadis repoussé l'amour de don Joaquim. Vingt ans se sont écoulés. Mère heureuse, elle couve son fils de soins jaloux... Don Joaquim, lui, n'a pas oublié, et la haine au cœur revient pour se venger... C'est Joselito qu'il veut atteindre afin que la mère souffre. Il y parvient presque, mais dans un sursaut de révolte, la mère le tuera pour que son enfant soit sauvé". (Courrier Cinématographique).

### *Flamenca, la gitane (1927)*

**Dir:** Andreani

**Scénario :** MM. Poulet et Sarros

**Distribution :** Lucete Cléris (Flamenca), Harry Perez (Armilio d'Aguarda), Suzy Fresnay, Henriette Blois, Robert Volta, Jacques Sarrus.

**Sortie :** La présentation de la compagnie internationale de distribution a lieu le 22 mars 1927.

**Copie :** Perdu (Il fait objet d'une publication romancé au sein de Film Complet où elle intègre des photogrammes du film : « Flamenca, la gitane », *Le Film Complet* du mardi, n° 466, 17 avril 1928)

**Synopsis :** Une histoire d'amour entre une bohémienne gitane, nommée Flamenca, et Armillo, un noble espagnol qui a été pris en otage par les brigands brutes et violents à la bande desquels appartient la gitane. Loin du mythe, la bohémienne bonne et innocente, sauve Armillo qui tombe amoureux passionnément de celle qui l'a sauvé. Ils fuiront ensemble à Tolède, où il l'installera dans ses domaines. La Gitane, ne se croyant pas digne de l'amour d'Armillo, et sous la demande de sa mère, la marquise d'Aguarda, voudra s'enlever la vie. À ce moment-là, ce sera Armillo qui la sauvera en faisant preuve d'un amour que la mère ne pourra plus interdire en accédant aux fiançailles heureuses qui culminent le film. Placé entre les Pyrénées aragonais (pour l'épisode des brigands

gitans) et Tolède, le film est situé sur une période ancienne indéterminée. L'épisode des brigands s'avère plus violent, comme le stéréotype le marque. En étant sauvages et violents, au début du récit un duel à mort affronte Pedro et Gonzalez, le chef des brigands qui fait de Flamenca « sa femme » et alors il bat tous ceux qui l'approchent. Après le cadavre de Pedro, il cherchera la peau d'Armillio qui s'échappe triomphalement. Les danses, que Flamenca réalise sublimement pour le plaisir de la haute noblesse tolédane sont, bien évidemment au fond du décor. Un drame passionnel où l'Espagne n'est qu'un décor au fond permettant d'introduire des personnages types tels que les brigands et la gitane mais qui n'utilise pas ce décor dramatiquement au-delà de la postale pittoresque dans laquelle s'encadre.

### ***La comtesse Marie (1927)***

**Dir :** Benito Perojo

**Op :** Maurice Desfassiaux, Nicolas Roudakoff et Marcel Eywinger

**Scénario :** Benito Perojo; Adaptation de l'oeuvre originale de Juan Ignacio Luca de Tena.

**Société :** Albatros – Julio Cesar

**Société de distribution :** Films Armor

**Distribution :** Sandra Milowanoff (Rosario), Andrée Standart (Clotilde), Rosario Pino (la comtesse Marie de las Torres), José Nieto (Luis de las Torres), Valentín Parera (Manolo)

**Décorateur :** Lazare Meerson

**Sortie :** 31 août 1928

**Copie :** Conservée dans les fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2009.

**Synopsis :** Don Luis, le fils de la bonne comtesse Marie, est parti pour le Riff. On signale sa disparition. La comtesse recueille alors dans son palais l'humble maîtresse de Luis et le fils qu'il lui a donné. Luis réapparaît, surpris d'abord de voir ceux qu'il aime installés chez sa mère, il constate rapidement combien la comtesse paraît heureuse et qu'elle s'est ainsi débarrassée de neveux qui pensaient un peu trop tôt à l'héritage.

### ***Le rayon dans la nuit (1927)***

**Dir :** Maurice Théry

**Assistant :** Armand Colombat

**Op :** Léon Batifol et Léonce Croval

**Société :** Film Triomphe

**Distribution :** José Davert (Pedro), Lydia Zarena (Juanilla), Paul Meunant (Jean), Emilie Piotte (Despres), Yvonne Bontemps (Margueritte)

**Tournage :** Extérieurs à Collioure, Cerbère et Espagne.

**Sortie :** La présentation corporative a lieu le 31 mai 1927 (*Comoedia* du 31 mai 1927). *Cinémagazine* indique sa présence au cinéma « Splendide-Palace-Gaumont » dans le n° 35 du 2 septembre 1927. Pourtant, nous ne trouvons pas de traces dans la presse d'une exhibition ultérieure



**Copie :** Perdue

(Il fait objet d'une publication romancé au sein de Film Complet où elle intègre des photogrammes du film : « Le rayon dans la nuit », *Le Film Complet* du jeudi, n° 466, 16 février 1928)

**Synopsis :** Dans un village frontalier, Pedro est un brutal contrebandier. Lasse de ses coups, sa femme Juanita essaie de le livrer, mais Pedro arrive à gagner un petit port en France. Les gardiens du phare l'hébergent. Pedro s'éprend de la femme d'un de ses compagnons de pêche, et pour arriver à ses fins, il pousse celui-ci dans les bras de Juanita, qui danse dans un cabaret. L'honnête Jean comprend le manège de Pedro. Ils se battent et Jean est jeté à la mer. Juanita est poignardée. Ses forfaits accomplis, Pedro est traqué par le rayon du phare. Il se tue en tombant dans une casemate. Jean sauvé de la noyade, retrouve Marguerite.

La presse souligne que « le réalisateur a su fort bien évoquer l'atmosphère de la côte basque et utiliser ses décors naturels »<sup>1125</sup>

### ***L'aigle de la sierra (1928)***

*Autres titres :* Sa justice

Tempranillo

Justice Suprême

**Dir :** Louis de Carbonnat

**Op :** Geo Blanc, Barthe et Guichard

**Scénario :** Louis de Carbonnat d'après une vieille légende espagnole

**Société (distribution) :** Erka-Prodisco

**Distribution :** René Navarre (El Tempranillo, Diego, l'aigle de la Sierra), Nadia Veldy (Maria Cortez), Berthe Jalabert (Doña Martha), Miguel C. Torrès (Diego Fuentes), Madeleine Guitty (Doña Juliana), Jean-François Martial (le borgne), Flores Deschamps (nièce de la marquise), Baron de Kardi (Moralès), Adolphe Bernaldez, Max Bonnet,

**Décorateur :** Eugène Carré

**Sortie :** 19 juillet 1929<sup>1126</sup>

**Copie :** Perdue

**Synopsis :** Dans la lutte qui oppose Diego à son rival Moralès pour la possession de la fille de Miguel Vega, Moralès s'est blessé mortellement. Tout accuse Diego qui part dans la montagne rejoindre la bande de l'Aigle de la Sierra, bandit généreux. Le brigand a sauvé la vie d'une marquise, qui, bien en cour, intervient à son tour pour que Diego qu'on a condamné à mort soit reconnu innocent et puisse épouser sa bien aimée.

---

<sup>1125</sup> *Cinémagazine*, n°23, 10 juin 1927

<sup>1126</sup> Raymond Chirat

### *La femme et le pantin (1929)*

**Dir:** Jacques de Baroncelli

**Assistant :** Charles Barrois

**Op :** Louis Chaix

**Scénario :** d'après le roman « La Femme et le pantin » de Pierre Louys et Pierre Frondaie

**Société :** Société des Cinéromans - Films de France

**Société de distribution :** Pathé Consortium Cinéma

**Distribution :** Conchita Montenegro (Concha Perez), Raymond Destac (Don Mateo Diaz), Andrée Canti (la madre di Conchita), Henri Lévêque (André Stévenol), Jean Dalbe (Morenito), Raoul Lagneau.

**Décorateur :** Robert Gys

**Musique :** Edmond Lavagne, Georges Van Parys, Philippe Pares

**Tournage :** Paris et Espagne (Séville et Cadix), novembre - décembre 1928

**Sortie :** 10 avril 1929

**Copie :** Conservée au CNC, restaurée par la Fondation Seydoux Pathé en 2020.

**Synopsis :** Ayant fait connaissance de façon inattendue avec l'ardente et provocante Concha, le riche propriétaire Don Mateo tombe sous l'emprise de cette fille. Concha attise la jalousie de Mateo. Elle aguiche le malheureux, le rejette, le frôle puis l'esquive, se fait promettre le mariage pour mieux se dérober ensuite. Seuls les coups arrivent pour un temps à fléchir la cruelle jeune femme. Mateo vit quinze jours avec elle. Elle s'échappe. Il la retrouve à Paris, croyant ne plus l'aimer. Il lui écrit pourtant. Sous ses yeux, Concha éclate de rire, froisse le billet et fait signe à son nouvel amant tout en continuant à danser et en se moquant de la douleur de Mateo.

### *La femme rêvée (1928)*

**Dir:** Jean Durand

**Op :** Paul Parguel et Jehan Fouquet

**Scénario :** d'après le roman de José Perez de Rozas – Adaptation : Jean Durand

**Société :** Société des Etablissements Gaumont/ Franco film

**Distribution :** Arlette Marchal (Suzanne Fleury), Charles Vanel (Angel Caal), Harry Pilcer (Harry, le danseur mondain), Alice Roberte (Mercedes), Jeanne Grumbach (La tante Dona Cariad), Tony d'Algy (Mariona), Thérèse Kolb (La Duegne), Vicente Escudero

**Sortie :** 4 juillet 1929 (Présentation corporative le 27 février 1929)

**Copie :** Conservée à la Cinémathèque française ; restauration du CNC.

**Synopsis :** Mercedes, jeune Espagnole de noble naissance vouée au couvent s'éprend d'Angel, homme d'affaire qu'elle sauve de la cécité après son accident de voiture. L'homme l'enlève et l'emmène à Paris où il la présente à Suzanne, sa perverse maîtresse. Celle-ci s'emploie à dépraver la

jeune fille afin de retrouver l'amour d'Angel. Mais après bien des péripéties, ce dernier choisit enfin Mercedes, cette "femme rêvée" idéalement façonnée de légèreté parisienne et de rigueur sévillane.<sup>1127</sup>

Le banquier d'origine espagnole Angel Caal est en adoration devant une femme élégante et ambitieuse, Suzanne Fleury. Dans un château proche de Séville, où se déroule la fêria, vit une veuve austère et tyrannique, doña Caridad, avec sa nièce Mercédès, élevée dans des principes rigoureux par sa tante - son entrée au couvent est de mise. Un ami d'enfance, Mariano, riche éleveur de taureaux d'Andalousie, est amoureux d'elle sans le lui avoir jamais avoué. Angel est victime d'un accident de voiture près de là et risquant la cécité à cause d'une lésion du nerf optique, Mercédès lui tient lieu d'infirmière. Elle joue du clavier et chante pour lui qui ne la voit pas, car ses yeux sont protégés par un masque. De retour de croisière Suzanne apprend l'accident d'Angel et se contente de vœux de guérison, révélant sa nature superficielle. Angel rêve pour la charmante Mercédès de la sophistication de Suzanne. Il installe la jeune femme à Paris, où elle s'adapte vite. Elle fait la connaissance d'Harry, un danseur mondain. Elle prend des cours de danse avec lui, fume et boit, est invitée au Casino de Paris. Angel se rapproche, Suzanne ourdit dans l'ombre, Mercédès retourne vers Mariano. Angel arrive, la trouve prostrée ; ils se pardonnent, repartent ensemble, Mariano ravalant son chagrin<sup>1128</sup>.

### ***Figaro (1928)***

**Dir:** Gaston Ravel

**Assistants de réalisateur :** Solange Bussi, Édouard Lepage et André Michaud

**Op :** Emile Pierre et Albert Duverger

**Scénario :** D'après la pièce de Beaumarchais - Adaptation : Gaston Ravel

**Société :** Franco-Film

**Distribution :** Arlette Marchal (Rosine), Odette Talazac (Marceline), Marie Bell (Suzanne), Edmond van Duren (Figaro), Genica Missirio (Bogaerts), Jean Weber (Chérubin), Tony d'Algy (le comte Almaviva), José Davert (Basile), Léon Belières (Dr Bartholo), Roland Caillaux (Grippe-Soleil)

**Décorateur :** Toni Lekain

**Costumes :** Georges K. Benda

**Tournage :** 1928

**Sortie :** 20 décembre 1929

**Copie :** Conservée aux Archives Françaises du Film (CNC). Restaurée en 2005.

**Synopsis :** Au résumé des deux célèbres comédies de Beaumarchais : *Le Barbier de Séville* et *Le mariage de Figaro*, le film ajoute une conclusion tirée de la dernière pièce de la trilogie : *La mère coupable*. Le page Chérubin, amoureux de la comtesse, obtient d'elle un rendez-vous avant son départ pour l'armée. Rosine succombe à la tendresse du jeune homme qui se distingue ensuite au combat. Il reçoit un jour une lettre désespérée. La comtesse a mis au monde un fils et ordonne à Chérubin de ne jamais reparaitre. L'ancien page confie à son camarade Bogaerts une dernière lettre

---

<sup>1127</sup> Catalogue Gaumont en ligne: <https://www.gaumont.fr/fr/film/La-femme-revee.html>

<sup>1128</sup> Catalogue des Archives Françaises du Film.

et va se faire tuer. Bogaerts est un maître-chanteur et il faut le génie de Figaro pour confondre l'intrigant. Déjouant les projets de Bartholo, Figaro, barbier de profession, va venir en aide au comte Almaviva et à Rosine, qui s'aiment. Leur mariage sera bien célébré, laissant Bartholo à l'écart. Peu de temps après le mariage, Almaviva reprend sa vie de séducteur, et Rosine se morfond dans son château, près de Séville. Elle y est entourée par deux futurs mariés, Suzanne, sa camériste, et Figaro, devenu concierge. Las de ses orgies, Almaviva revient au château, mais ne peut s'empêcher de courtiser Suzanne, sous l'oeil inquiet de Figaro. Soupçonnant le page Chérubin d'être amoureux de sa femme, Almaviva va l'écarter en l'envoyant à l'armée. Entre-temps, Almaviva s'éloigne de sa femme pour occuper un poste officiel au Mexique. Après trois ans de campagne, Chérubin revient lors d'une permission et se dirige mécaniquement vers le château de Rosine. Pantelant, il s'introduit dans sa chambre. Quelque temps après, deux lettres vont partir : une de Figaro au comte, pour annoncer la naissance d'un fils, et une de Rosine à Chérubin, pour annoncer la naissance de leur fils. A la suite d'une bataille, Chérubin succombera à ses blessures et confiera à Bégearss, un aventurier, une lettre pour la comtesse. Bégearss, devenu secrétaire du comte, intrigue, et la comtesse menace de le chasser. En représailles, il fait en sorte que le comte découvre la lettre cachée. D'abord fou de rage en apprenant la conduite de sa femme, le comte se ravise au regard de ses propres incartades. Bégearss, bousculé par Figaro, prend le parti de fuir<sup>1129</sup>.

### ***Danses espagnoles (1930)***

**Dir:** Germaine Dulac

**Op :** Jean Jouannetaud

**Société :** Isis Films.

**Distribution :** Carmencita Garcia (danseuse), Marie-Anne Malleville (spectatrice).

**Copie de la Cinémathèque Française:** 35mm, noir et blanc, son. 160m, 7 min. (original 146m, 6 min.), 20, then 21 f/s.

**Copie consultée :** Archives del IVAC

**Synopsis :** "Cordoba" (4 min.), Gramophone 1926 (author: Isaac Albéniz): Tableau espagnol avec danse, fragmenté à l'image

"Sévillanas" (4 min.), Columbia 1928 (author: Isaac Albéniz): Danse illustrée

### ***La bodega (1930)***

**Dir:** Benito Perojo

**Directeur Artistique:** Louis de Carbonnat et Louis Nalpas

**Op :** Duverger et Cotteret

**Scénario :** d'après *La Bodega* de Vicente Blasco-Ibañez; Adaptation de Benito Perojo

**Société :** Compagnie Générale de Production Cinématographiques

---

<sup>1129</sup> Catalogue des Archives Françaises du Film.

**Distribution :** Gabriel Gabrio (Fermin), Conchita Piquer (Maria Luz), Enrique Rivero (Rafael), Colette Darfeuil (La Marquesita), Valenton Parera (Don Luis), Jean Coste (Pablo Dupont), Maria Callejo (Dolores), Régina Dalthy (Doña Elvira),

**Décorateur :** L. Aguetand et Carré

**Adaptation musicale :** Michel Levine et M. Arquelladas

**Tournage :** octobre 1929 entre Séville et les studios parisiens de Billancourt.

**Enregistrement et synchronisation sonore :** Studios de Billancourt

**Sortie :** 21 mars 1930

**Copie :** Conservée dans le fonds de la Filmoteca española ; entrée dans leur fond en 2007.

**Synopsis :** Placée dans une Finca de l'Andalousie, le film porte sur l'histoire de Maria Luz, son père Fermi et son amoureux Rafaël qui travaillent dans les vendanges de Don Joaquin, un jeune Dandy qui, dans ses coutumes modernes, aime seulement faire la fête. Ces deux univers s'opposent dans un drame typiquement espagnol et construit dans les codes du costumbrismo andalou. Le drame du film s'accroît par les abus de Don Luis sur ceux qui travaillent dans ses propriétés dont l'abus de la jeune Maria Luz, à qui il a rendu inconsciente avec de l'alcool, devient le sommet. Fermin, le père de Maria Luz, en apprend le déshonneur tue Fermi et est obligé de fuir en Amérique. Un drame puissant et espagnol qui devient très intense depuis l'optique française projetée en 1930.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	p. 5
<b>ABREVIATIONS</b> .....	p. 7
<b>SOMMAIRE</b> .....	p. 9
<b>INTRODUCTION</b> .....	p. 11
<b>I. L’imaginaire espagnol au cœur du cinéma français des années vingt</b> .....	p. 12
<b>II. Une approche à découvrir</b> .....	p. 15
<b>III. Définition d’un champ d’étude : cadres conceptuels de notre recherche</b> .....	p. 19
1. Un imaginaire comme objet d’étude .....	p. 19
a) Qu’est-ce qu’un imaginaire ?.....	p. 19
b) Un imaginaire artistique .....	p. 21
c) Une stéréotypation inévitable .....	p. 23
d) Un imaginaire cinématographique.....	p. 26
2. La notion de modernité.....	p. 28
a) Une définition complexe .....	p. 28
b) La modernité dans le contexte des années vingt .....	p. 29
c) La modernité du cinéma et la modernité cinématographique.....	p. 31
d) L’imaginaire espagnol rattaché à la modernité.....	p. 34
<b>IV. Construction d’un objet d’étude</b> .....	p. 35
1. Bornes chronologiques.....	p. 35
2. Définition du corpus .....	p. 36
a) Constitution du corpus .....	p. 37
b) Les limites du corpus.....	p. 37
3. D’autres sources mobilisées : le rôle incontournable des archives .....	p. 40
a) La presse .....	p. 40
b) Les archives génétiques des films .....	p. 42
c) Les archives personnelles .....	p. 42
d) Des mémoires personnelles et textes de cinéastes .....	p. 43

<b>V. Approche méthodologique</b> .....	p. 43
1. Une approche transdisciplinaire.....	p. 45
2. Le rôle des archives .....	p. 47
3. L'analyse filmique.....	p. 48
4. Prise en compte d'une évolution technique.....	p. 50
5. Une approche thématique .....	p. 50
<b>VI. Reprise de la problématique et plan de la thèse</b> .....	p. 51
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE RÊVE DE L'ESPAGNE</b> .....	p. 55
<b>CHAPITRE 1. Le cinéma français rencontre l'Espagne</b> .....	p. 59
<b>1.1 Les premières vues cinématographiques de l'Espagne :</b> <b>À la recherche de l'Espagne rêvée</b> .....	p. 61
1.1.1 Les premiers voyages cinématographiques en Espagne : les opérateurs Lumière et Alice Guy débarquent en Espagne .....	p. 63
1.1.2 Cartes postales filmées de l'Espagne.....	p. 71
<b>1.2 L'avènement de l'<i>espagnolade</i> cinématographique</b> .....	p. 74
1.2.1 La fiction cinématographique originelle.....	p. 77
a) La confirmation de l' <i>espagnolade</i> cinématographique .....	p. 81
b) Louis Feuillade, passion pour l'Espagne .....	p. 85
c) Les premiers regards espagnols en France .....	p. 90
<b>1.3 L'imaginaire espagnol,     un sous-genre de la production française d'après-guerre</b> .....	p. 92
1.3.1 La cartographie de l'Espagne cinématographique des années vingt.....	p. 97
1.3.2 Un chronotope typé pour la modernité cinématographique .....	p. 102
<b>CHAPITRE 2. Une génération fascinée par l'Espagne</b> .....	p. 107
<b>2.1 La génération d'après-guerre</b> .....	p. 108
2.1.1 Une attirance généralisée.....	p. 114
a) La mode espagnole à Paris.....	p. 116
b) Pour une nouvelle Espagne cinématographique.....	p. 124



2.1.2 Un système cinématographique forgé sur des réseaux amicaux .....	p. 128
<b>2.2 L'Espagne, nation latine et sarrasine .....</b>	<b>p. 135</b>
2.2.1 L'Espagne latine : L'Espagne au sein d'une cinématographie latine .....	p. 136
a) Une culture du Soleil partant du Midi français .....	p. 141
2.2.2 ...et l'Espagne sarrasine : destination du rêve oriental cinématographique des années vingt.....	p. 142
2.2.3 L'invitation au voyage .....	p. 147
<b>2.3 Des hantises personnelles.....</b>	<b>p. 150</b>
2.3.1 L'Espagne au cœur.....	p. 150
a) Louis Delluc, de la finesse lumineuse de la côte basque à l'ardeur passionnelle du Sud espagnol.....	p. 151
b) Marcel L'Herbier : L'Espagne comme rêve créatif.....	p. 157
c) Musidora : l'Espagne comme expérience vitale.....	p. 164
d) Germaine Dulac : une relation hasardeuse devenue inspiration féconde .....	p. 169
2.3.2 Les adaptations littéraires .....	p. 172

<b>PARTIE II : <i>DU SANG, DE LA VOLUPTE ET DE LA MORT</i> : UN PAYSAGE THEMATIQUE REPENDANT A UX ENJEUX MODERNES .....</b>	<b>p. 181</b>
---	---------------

<b>CHAPITRE 3. <i>Du sang</i> : L'archaïsme espagnol : l'origine d'une vision cinématographique extrême et excessive de l'Espagne des années vingt.....</b>	<b>p. 187</b>
---	---------------

<b>3.1 L'Espagne, pays archaïque pour le modernisme cinématographique des années vingt.....</b>	<b>p. 189</b>
3.1.1 La vieille Espagne : un décor suggestif pour les cinéastes impressionnistes.....	p. 192
3.1.2 Une Espagne rurale.....	p. 200
3.1.3 Terre de gitans .....	p. 204
<b>3.2 À la pointe extrême de l'Europe : l'Espagne <i>chronotopos</i> pour le primitivisme cinématographique moderne .....</b>	<b>p. 209</b>
a) À la pointe extrême de l'Europe .....	p. 213
3.2.1 Un peuple barbarisé.....	p. 219
3.2.2 La mise à mort comme fête nationale.....	p. 232

3.3.3 L'irruption des danses ibériques .....	p. 236
3.3.4 L'omniprésence de la mort.....	p. 237
<b>3.3 L'Espagne extrême, stimulant de l'excès moderne .....</b>	<b>p. 241</b>
3.3.1 La foule, notion clef de la modernité cinématographique.....	p. 242
a) L'Espagne, pays de foules.....	p. 243
<i>Carmen</i> (Jacques Feyder, 1926) : L'Espagne en foule, contre-champ pittoresque et festif de la barbarie de la <i>corrida</i> .....	p. 245
La foule devenue orgie dans <i>Don Juan et Faust</i> (Marcel L'Herbier, 1922).....	p. 248
<i>La Galerie des monstres</i> de Jacque Catelain : De la foule et de l'excès .....	p. 250
3.3.2 L'alcool désinhibiteur des pulsions primitives et excessives.....	p. 257
<i>La Bodega</i> de Benito Perojo (1929): l'alcool déclencheur de l'excès primitif..	p. 262
<b>CHAPITRE 4. De la volupté de la fête espagnole .....</b>	<b>p. 265</b>
<b>4.1 La fête espagnole.....</b>	<b>p. 267</b>
4.1.1 Fête de jour : <i>La Fête espagnole</i> (1919) de Germaine Dulac et Louis Delluc comme étendard d'une approche cinématographique .....	p. 267
4.1.2 La <i>volupté</i> de la fête espagnole au service du plaisir moderne .....	p. 273
a) La nuit espagnole .....	p. 276
<b>4.2 La volupté de la femme exaltatrice de la nuit espagnole     et catalyseur de sa projection cinématographique moderne.....</b>	<b>p. 280</b>
4.2.1 La danseuse espagnole : fantasme sensuel espagnol.....	p. 283
a) La nudité dans <i>La Femme et le pantin</i> (Baroncelli, 1929) symptôme du regard extrême sur l'Espagne des années vingt.....	p. 294
b) La sensualité comme pouvoir de la femme moderne .....	p. 302
c) Une évolution physique .....	p. 309
<b>CHAPITRE 5. De la mort : Le drame espagnol au sein     du mélodrame français d'après-guerre .....</b>	<b>p. 313</b>
<b>5.1 L'imaginaire espagnol, matière dramatique pour le     mélodrame français des années vingt.....</b>	<b>p. 315</b>
5.1.1 L'Espagne, terre de drames .....	p. 316
5.1.2 Dans le sillage de <i>Carmen</i> .....	p. 318

<b>5.2 Les passions exacerbées au cœur du drame espagnol</b> .....	p. 325
5.2.1 La passion latine .....	p. 326
5.2.2 Des amours triangulaires la structure narrative pour les affaires espagnoles.....	p. 329
a) La passion amoureuse comme déclencheur du drame .....	p. 329
b) Le triangle amoureux, figure dramatique espagnole .....	p. 330
c) Le duel, passage dramatique pour la modernité cinématographique....	p. 335
· L'ombre du western américain projetée sur le duel espagnol .....	p. 342
5.2.4 La jalousie extrême .....	p. 345
a) Des femmes cruelles .....	p. 349
b) Des sentiments exacerbés.....	p. 352
<b>5.3 La mort, <i>fatum</i> dramatique de l'imaginaire espagnol</b> .....	p. 358
5.3.1 La mort comme climax filmique .....	p. 358
5.3.2 La mort sur l'arène.....	p. 362

**PARTIE III. L'IMAGINAIRE ESPAGNOL, SOURCE  
D'UNE ESTHÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE MODERNE** ..... p. 365

<b>CHAPITRE 6. La plasticité de l'Espagne, matière pour la nouvelle esthétique cinématographique d'après-guerre</b> .....	p. 371
<b>6. 1 La couleur locale de l'Espagne, un stimulant plastique</b> .....	p. 373
6.1.1. Le pittoresque folklorique espagnol .....	p. 374
6.1.2. L'empreinte du passé .....	p. 378
a) L'esthétique des ruines .....	p. 378
b) La tendance à un regard monumental .....	p. 381
c) Les traces d'un passé sarrasin.....	p. 386
6.1.3. Le paysage espagnol, espace pour la cinéplastique moderne .....	p. 387
a) Le paysage dramatisé : une nouvelle présence visuelle pour le paysage espagnol dans les films des années vingt.....	p. 388
b) Le paysage espagnol au filtre du regard cinématographique des années vingt .....	p. 392
· Le détour moderne du mythe.....	p. 392

Une Espagne vide et déserte .....	p. 396
c) Le Far-West espagnol.....	p. 402
6.1.4. La lumière espagnole : élément plastique incontournable pour la photogénie moderne de l'Espagne .....	p. 408
a) Des lumières.....	p. 408
b) ... et des ombres.....	p. 415
<b>6.2 À la recherche d'une esthétique authentique .....</b>	<b>p. 419</b>
6.2.1. Le tournage sur place : un voyage vers l'authenticité esthétique .....	p. 420
6.2.2. Le tournage en studio .....	p. 431
6.2.3. Le jeu d'acteurs .....	p. 437
<b>6.3. Marcel L'Herbier : pour une plastique visuelle de l'Espagne .....</b>	<b>p. 440</b>
6.3.1 <i>El Dorado</i> : mise en image de l'âme contrastée de l'Espagne.....	p. 442
a) Un récit contrasté.....	p. 444
b) La plastique des lumières et des ombres au service de l'âme contrastée de l'Espagne.....	p. 447
c) L'évidence d'une matière visuelle espagnole.....	p. 450
d) Le contraste énonciatif.....	p. 453
e) L'imaginaire espagnol au prisme de la modernité artistique .....	p. 454
6.3.2 <i>Don Juan et Faust</i> , l'imaginaire espagnol au cœur du symbolisme Cinématographique.....	p. 457
a) Une iconographie revisitée .....	p. 459
 <b>CHAPITRE 7. Le rythme espagnol stimulant pour les recherches formelles cinématographiques des années vingt .....</b>	 <b>p. 465</b>
<b>7.1 La <i>corrida</i> : mise en scène du mouvement .....</b>	<b>p. 469</b>
7.1.1 Robert Daniau-Johnston : la mise en scène de la <i>corrida</i> au cœur de <i>Sol y sombra</i> .....	p. 471
7.1.2 <i>Carmen</i> : la <i>corrida</i> comme prétexte du déploiement technique .....	p. 477
7.1.3 La bravoure animale comme catalyseur rythmique .....	p. 484
<b>7.2 La fête et ses excès, détonateurs rythmiques.....</b>	<b>p. 487</b>
7.2.1 La musique à l'image.....	p. 489
7.2.2 La musique des images .....	p. 494

7.2.3 L'excès des images.....	p. 501
<b>7.3 Le défi visuel des danses espagnoles stimulant la réécriture du geste chorégraphique</b> .....	p. 511
7.3.1 La danseuse espagnole, un corps plastique.....	p. 515
a) <i>La Femme et le pantin</i> de Jacques de Baroncelli, renouveau de l'écriture filmique de la danse espagnole.....	p. 525
7.3.2 La fragmentation du corps comme modèle rythmique des danses espagnoles .....	p. 530
a) Une inspiration d'avant-garde : <i>Les Danses espagnoles</i> de Germaine Dulac (1930) .....	p. 533
7.3.3 La danseuse espagnole : tourbillon moderne .....	p. 539
 <b>CONCLUSION</b> .....	p. 545
<b>SOURCES</b> .....	p. 561
 <b>I. Documents d'archives et sources manuscrites</b> .....	p. 561
1. Département des Arts du Spectacle de la BnF.....	p. 561
Fonds Rondel.....	p. 561
Fonds Marcel L'Herbier (1890-1979) .....	p. 564
Fonds Léon Moussinac (1890-1964).....	p. 568
Fonds Fréjaville, Gustave .....	p. 568
Fonds André Antoine (1858-1943) .....	p. 568
Fonds Serge Sandberg (1879-1981).....	p. 568
Correspondance. Lepage, Henri (1898-1970).....	p. 568
Autres Fonds.....	p. 568
2. Archives de la Cinémathèque Française.....	p. 569
Fonds de la Société des Films Albatros .....	p. 569
Fonds Jaques de Baroncelli.....	p. 570
Commission de Recherche Historiques .....	p. 570
Fonds Louis Delluc.....	p. 570
Fonds Germaine Dulac .....	p. 571
Fonds Marcel L'Herbier.....	p. 571

Fonds Léon Gaumont.....	p. 571
Fonds Jacques Feyder et Françoise Rosay .....	p. 571
Fonds Lazare Meerson .....	p. 571
Fonds Musidora.....	p. 571
Collection Jaune .....	p. 572
Fonds Abel Gance .....	p. 572
Fonds Georges Sadoul .....	p. 572
Autres.....	p. 572
3. Archivos de la Filmoteca Española (Madrid).....	p. 572
4 Arxius de la Filmoteca de Catalunya (Barcelone) .....	p. 572
5. Archivo General de la Administración (Alcalà de Henares, Madrid).....	p. 572
6. Archives privés .....	p. 573
<b>II. Sources imprimées</b> .....	p. 573
1. Textes et ouvrages imprimés .....	p. 573
a) Textes antérieures ou contemporains à la période étudiée .....	p. 573
Sur l'Espagne.....	p. 573
Divers .....	p. 575
Anthologies .....	p. 575
b) Témoignages et souvenirs .....	p. 576
c) Romans illustrés des films .....	p. 577
d) Ciné-romans publiés dans <i>Le Film Complet</i> .....	p. 577
2. Périodiques.....	p. 578
a) Presse quotidienne.....	p. 578
Française .....	p. 578
Espagnole.....	p. 578
b) Revues .....	p. 579
Françaises.....	p. 579
Espagnoles .....	p. 579
c) Presse spécialisée dans le cinéma.....	p. 579
Française .....	p. 579

Espagnole .....	p. 579
<b>III. Sources filmiques .....</b>	<b>p. 580</b>
<b>IV. Sources iconographiques.....</b>	<b>p. 582</b>
1. Département des Arts du Spectacle de la BnF .....	p. 582
2. Iconothèque de la Cinémathèque Française.....	p. 583
<b>V. Sites internet .....</b>	<b>p. 585</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	 <b>p. 587</b>
 <b>I. Cadres généraux de l'étude.....</b>	 <b>p. 587</b>
1. Orientations méthodologiques et épistémologiques .....	p. 587
2. Sur la notion de modernité .....	p. 589
3. Sur la notion d'imaginaire social, imaginaire cinématographique, stéréotypes et représentations sociales.....	p. 589
4. Sur les notions d'exotisme et d'orientalisme .....	p. 591
 <b>II. Contextualisation .....</b>	 <b>p. 592</b>
1. Histoire politique et culturelle .....	p. 592
a) La France.....	p. 592
b) L'Espagne.....	p. 593
2. Relations entre la France et l' Espagne.....	p. 594
3. Les Expositions Universelles.....	p. 595
4. Histoire de l'art et des arts en France de 1800 à 1930 .....	p. 595
a) Le primitivisme dans les arts du début du siècle.....	p. 595
5. La construction de l'imaginaire espagnol en France dans le XIX <sup>e</sup> siècle	
a) La construction de l'image romantique de l'Espagne.....	p. 596
b) L'image de l'Espagne en France au cours du XIX <sup>e</sup> siècle .....	p. 597
c) La littérature romantique et post-romantique sur l' Espagne .....	p. 597
d) L'art pictural espagnol en France et les peintres français en Espagne au XIX <sup>e</sup> siècle .....	p. 598
e) Une vision orientaliste.....	p. 598

6. L'imaginaire espagnol dans les arts de 1900 à 1930 .....	p. 599
a) Ouvrages généraux .....	p. 599
b) L'art pictural.....	p. 599
c) Monographies d'artistes .....	p. 600
d) La danse.....	p. 601
e) La musique.....	p. 602
f) Le théâtre et la représentation scénique française de l'espagnol au XXe siècle.....	p. 602
g) Sur la tauromachie .....	p. 602
7. Autres questions contextuelles .....	p. 602
<b>III. Histoire, théorie et analyse du cinéma .....</b>	<b>p. 603</b>
1. Dictionnaires, lexiques et instruments de travail.....	p. 603
2. Filmographies.....	p. 603
3. Questions d'esthétique et d'analyse cinématographique.....	p. 603
4. Sémiologie, linguistique et genre .....	p. 604
5. Sur les imaginaires cinématographiques .....	p. 604
6. Sur les genres cinématographiques.....	p. 605
7. Histoire du cinéma français.....	p. 605
8. Histoire du cinéma espagnol.....	p. 607
9. Cinéma, culture et société du début du XX <sup>e</sup> siècle .....	p. 609
a) Danse, rythme et cinéma.....	p. 610
b) Photogénie.....	p. 610
10. Sur la représentation de l'Espagne au cinéma .....	p. 611
a) La española.....	p. 612
10. Auteurs, vedettes et films .....	p. 613
<b>IV. Thèses .....</b>	<b>p. 615</b>



<b>ANNEXES</b> .....	p. 617
<b>Annexe 1</b> : Films français à sujet espagnol réalisées entre 1918 et 1932.....	p. 619
<b>Annexe 2</b> : Juan ARROY, « L'Espagne photogénique », <i>Cinémagazine</i> , n° 13, 26 mars 1926 .....	p. 621
<b>Annexe 3</b> : Jean FRICK, « Les films d'inspiration espagnole », <i>Mon Ciné</i> , 28 juillet 1927 ....	p. 625
<b>Annexe 4</b> : Films de la Société Pathé concernant l'Espagne réalisés entre 1897 et 1926 extraits du catalogue Henri Bousquet en ligne sur le site de la Fondation Jérôme Seydoux Pathé. ....	p. 629
<b>Annexe 5</b> : Les avant-gardes machinent l'Espagne.....	p. 647
<b>Annexe 6</b> : L'imaginaire espagnol dans la mode française des années vingt.....	p. 646
<b>Annexe 7</b> : <i>L'espagnolade</i> scénique.....	p. 669
<b>Annexe 8</b> : Evènements à sujet espagnol dans le Paris des années vingt.....	p. 675
<b>Annexe 9</b> : Juan ARROY, « L'exotisme au cinéma », <i>Cinémagazine</i> , n°45, 4 novembre 1924 .....	p. 679
<b>Annexe 10</b> : Articles Ricciotto Canudo publiés dans <i>Paris-Midi</i> .....	p. 683
<b>Annexe 11</b> : <i>La Fête espagnole</i> de Louis Delluc .....	p. 689
<b>Annexe 12</b> : <i>Le Fandango</i> de Louis Delluc.....	p. 697
<b>Annexe 13</b> : <i>La Cigarette</i> de Louis Delluc.....	p. 699
<b>Annexe 14</b> : <i>L'homme qui a faim</i> de Louis Delluc.....	p. 701
<b>Annexe 15</b> : <i>Nuits d'Espagne</i> de Louis Delluc .....	p. 703
<b>Annexe 16</b> : <i>Espagnolade d'exportation</i> de Lilian Constatini (et Germaine Dulac).....	p. 705
<b>Annexe 17</b> : Films français à sujet espagnol réalisés entre 1919 et 1930.....	p. 709
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	p. 735

**L'Espagne et l'imaginaire espagnol dans les films français des années vingt :  
Une source de modernité cinématographique**

Inspiration pittoresque de longue date pour les arts français, l'Espagne et son imaginaire prennent une place importante dans la production cinématographique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Après l'émerveillement initial, un changement de regard est manifeste dans la production française des années vingt qui, dépassant l'approche descriptive des premiers opérateurs, trouve en Espagne une inspiration poétique, dramatique et visuelle féconde. La fascination cinématographique pour l'Espagne s'avère d'autant plus stimulante qu'elle coïncide avec un processus de légitimation artistique décisif pour le cinéma en France. Les cinéastes de la génération émergeant après-guerre qui s'engagent pour une reconstruction de la cinématographie nationale, tout en impulsant, à la fois, un renouvellement esthétique, retrouve dans en Espagne un terrain fécond pour leurs recherches. Tout en restant un territoire exotique et fantasmé, l'Espagne permet l'émergence de certaines thématiques ancrées dans la modernité de l'époque, telles que l'archaïsme, l'excès de la fête, la sensualité féminine ou le mélodrame. De même, du point de vue formel, les paysages, la lumière et les rythmes espagnols deviennent une source d'inspiration et de modernisation stimulante pour l'exploration de voies esthétiques nouvelles. Cette étude vise à analyser l'imaginaire cinématographique de l'Espagne mobilisé par certains cinéastes français des années vingt, en tenant compte du contexte culturel et cinématographique d'où il émerge. Le but est de mettre à jour les enjeux esthétiques que l'Espagne et l'imaginaire espagnol suscitent dans la production cinématographique française des années vingt.

**MOTS CLÉS** : Cinema, Histoire du cinéma, Imaginiare espagnol, Imaginaire, Espagne, Cinéma des premiers temps, Modernité, Années vingt.

**Spain and the Spanish Imaginary in 1920s French Cinema:  
A Source of Cinematographic Modernity**

Long a source of inspiration for the French arts, Spain and its imaginary played an important role in the French cinematographic production of the early twentieth century. Following the initial enchantment with the moving image, a change in approach developed in 1920s French cinema. Surpassing the descriptive approach of the first camera operators, French cinema found in Spain a dramatic and visually fertile source of poetic inspiration. The cinematographic fascination for Spain turned out to be all the more stimulating as it coincided with the artistic legitimation of cinema in France. Filmmakers of the post-First World War generation seeking a national cinematographic reconstruction and calling for an aesthetic renewal found in Spain a rich terrain for their search. While remaining in the realm of fantasy and the exotic, Spain made possible in 1920s French cinema the emergence of certain themes anchored in the modernity of the period, such as archaism, hedonism, female sensuality, and melodrama. Similarly, from a formal point of view, Spanish landscapes, light, and rhythms became a inspiring source of inspiration and modernization for French filmmakers' exploration of new aesthetic paths. This study aims to examine the cinematographic imaginary of Spain deployed by certain 1920s French filmmakers, by considering the cultural and cinematographic context in which it emerged. The goal of the study is to renew our understanding of the aesthetic stakes and goals Spain and the Spanish imaginary generated in 1920s French cinematographic production.

**KEY WORDS** : Cinema, history of cinema, Spanish imaginary, imaginary, Spain, early cinema, modernity, 1920s.

ED 267 – ARTS ET MEDIAS

Université Sorbonne Nouvelle  
MAISON DE LA RECHERCHE  
Bureau A007  
4, rue des irlandais  
75005 PARIS