

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

87 | 2019

Émulsion – Mouvement – Accélééré – Couleur

Frédéric Monnier, *Maurice Mariaud. Itinéraire d'un cinéaste des Buttes-Chaumont au Portugal (1912-1929)*

François Amy de la Bretèque



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6925>

DOI : 10.4000/1895.6925

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2019

Pagination : 184-186

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Frédéric Monnier, *Maurice Mariaud. Itinéraire d'un cinéaste des Buttes-Chaumont au Portugal (1912-1929)* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 87 | 2019, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6925> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6925>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Frédéric Monnier, *Maurice Mariaud. Itinéraire d'un cinéaste des Buttes-Chaumont au Portugal (1912-1929)*

François Amy de la Bretèque

RÉFÉRENCE

Frédéric Monnier, *Maurice Mariaud. Itinéraire d'un cinéaste des Buttes-Chaumont au Portugal (1912-1929)*, AFRHC 2018, 192 p. + DVD inclus

- 1 Frédéric Monnier, qui se range lui-même dans la catégorie des « amateurs passionnés » d'histoire du cinéma (il est professionnel dans le domaine musical), s'est lancé dans une enquête sur les traces de celui qui fut son grand-oncle, le bien oublié Maurice Mariaud. Il livre ici un récit biographique où il a rassemblé tout ce que l'on peut savoir – et voir – actuellement de ce cinéaste et acteur né en 1875, mort en 1958, dont l'activité se situa tout entière dans les décennies du muet.
- 2 Pour y aboutir, cet historien « amateur » a écumé tous les lieux de conservation et d'archives en France, au Portugal et ailleurs avec une belle constance. C'est une rétrospective à la Cinémathèque portugaise en 2003 qui a éveillé sa curiosité. Depuis 2013 il a dépouillé la presse corporative et la presse généraliste quotidienne et hebdomadaire et les archives de la fameuse commission historique de recherches de la Cinémathèque Française. Il a obtenu le soutien de plusieurs institutions comme le Service des Archives du Film du CNC ou Gaumont-Pathé Archives et d'autres qui lui ont permis de visionner ce qui reste des films réalisés par son grand-oncle. Or, ceux-ci ont disparu pour beaucoup (23 films non localisés sur 41) et ce qu'il en reste est le plus souvent soit fragmentaire, soit sous forme de négatif ou d'internégatif. Avec cela, procédant à l'image d'un archéologue qui reconstitue un monument en ruines en laissant voir ses parties manquantes, Frédéric Monnier réussit à donner une idée générale de la carrière de Maurice Mariaud.

- 3 Cette carrière est nomade, faite de changements d'activité et de déménagements d'un pays à un autre ou d'une région à une autre. C'est un cas relativement fréquent au début du dernier siècle. Qu'on pense à André Deed entre la France et l'Italie (Boireau / Cretinetti), plus tard à Feyder entre la Belgique, la France et les États-Unis, et à tant d'autres. Les articulations de cette carrière correspondent aux chapitres du livre et une bonne filmographie permet de les récapituler (il n'y manque que les synopsis mais ceux-ci sont dans le texte, quand Monnier a pu les trouver). Mariaud est d'abord acteur de théâtre de 1900 à 1910 dans les tournées de Charles Baret, pépinière de futurs acteurs de cinéma. En 1910 il entre chez Gaumont. Il y est acteur deux ans : cette activité n'avait pas échappé à la perspicacité de Jacques Richard. À la fin de 1912, suivant un trajet alors normal, Léon Gaumont lui confie des réalisations. Sa femme Yvonne Mario (sic) y est actrice, selon un schéma courant aussi (Jean Durand et Berthe Dagmar, etc.). Il se fait une petite place dans l'équipe des Buttes-Chaumont, mais au début de 1916 il entre en conflit avec le patron – comme bien d'autres – et il passe au Film d'Art alors dirigé par Nalpas. Il y reste deux ans en alternance avec une autre maison, Éclectic, bien oubliée des Histoires du cinéma. En transition il reprend son métier d'acteur qu'il n'abandonna jamais totalement même quand c'était lui qui réalisait. Un épisode intéressant débute en 1918. Il part à Marseille travailler pour la Phocéa puis à Nice où il retrouve Nalpas qui l'embauche : c'est à La Victorine qu'il tourne en 1920 son *Tristan et Yseult*, en remplacement de Burguet, et malgré l'avis de Sandberg. Ce film reste son moins oublié, même s'il n'est conservé que sous forme incomplète : Hervé Dumont lui fait une bonne place dans son encyclopédie *les Chevaliers de la Table Ronde à l'écran* (voir le compte rendu de ce livre plus haut). Il fait une infidélité à Nalpas pour filmer Lina Cavalieri dans *l'Idole brisée* puis il rentre à Paris en 1920, le temps d'épouser Tania Delerme, actrice de Germaine Dulac. En 1923 il est appelé au Portugal par Raul de Caldevilla, on ne sait pas trop comment, comme d'autres réalisateurs français : sans doute tout simplement parce que le cinéma lusitanien qui cherchait alors sa voie trouvait dans le cinéma tricolore un modèle et que lui, Mariaud, avait la réputation d'un bon artisan, soucieux de faire un cinéma populaire. Il y reste le temps de tourner trois films dont *les Gardiens de phare* (1925), aujourd'hui considéré par les historiens portugais comme une des pièces fondatrices de leur production « vériste ». Ce film ne fut retrouvé qu'en 1993... Mariaud rentre en France – mais il fera un retour au Portugal en 1930 pour y tourner l'un des derniers films muets d'Europe. Pour la Société des Cinéromans, il est chargé de re-tourner *la Goutte de sang* que Jean Epstein avait réalisé avant d'être limogé par Sapène (1924), film hélas aujourd'hui perdu. Sa carrière décline, il est obligé de se contenter de postes d'assistant ou de faire l'acteur pour d'autres. Un blanc quasi-total couvre les années 1926-1929, date à laquelle il tourne en Algérie son dernier film français, *le Secret du cargo*. Sa carrière dans le cinéma se termine. Il a 55 ans, il lui en reste 28 à vivre. Il se tourne vers la radio et l'écriture de paroles de chansons.
- 4 Avec une biographie et une œuvre filmique aussi lacunaires, il n'est guère question de faire une monographie d'auteur recensant ses thèmes et son style, même si des constantes émergent que Monnier esquisse : le goût pour les sujets marins, l'efficacité d'une forme narrative plutôt académique, le sens de la photo. Mais là n'est pas l'intéressant. Dans une très intéressante préface, François Albera pose les bonnes questions. Il ne s'agit plus, dit-il, d'exhumer un génie oublié ; on n'est plus au temps où l'on voulait faire une *Contre-histoire du cinéma* (Lacassin, 1972) ni de réhabiliter les *Oubliés du cinéma français* (Beylie et D'Hugues, 1999). Les progrès énormes réalisés

depuis, au moins, le congrès de Brighton (1978) dans la connaissance du cinéma des premières décennies, avec le grand mouvement de recherche des copies, leur restauration, la valorisation des archives papier, et aujourd'hui le numérique qui permet un accès infiniment facilité aux films (Monnier y a eu recours pour ceux de Mariaud), le moindre tâcheron (je ne dis pas que Mariaud en fut un) peut réapparaître dans l'histoire. Mais on ne peut plus faire celle-ci en alignant les descriptions des carrières de ces derniers. Le quasi anonymat de Mariaud, Albera le dit bien, rend la situation claire : avec lui, pas question de refaire la politique des auteurs. Pour autant, irait-on vers une « histoire sans noms » (Quaresima, 2016) alors qu'on vient de lire un livre consacré à un homme ? Conscient d'une aporie, Albera défend l'idée que ce n'est pas l'homme ni l'artiste Mariaud qu'il s'agirait d'inscrire au fronton de l'histoire, mais un « effet Mariaud » dans le cinéma français et plus largement, dans le paysage intermédiaire (les « séries culturelles » de Gaudreault – dans *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, 2008).

- 5 Mariaud présente certains cas d'effacement de l'auteur ou de paternité douteuse. Déjà, dans sa première carrière, Monnier réussit à montrer qu'on n'a pas su reconnaître qu'un certain Marc Mario, crédité par Lacassin et Lherminier, et Maurice Mariaud, en fait, n'étaient qu'un. Il parvient à cette conclusion à la vision des photos de tournage et de quelques films subsistants et parce qu'il a mis les choses en ordre : Mario était le nom d'acteur de Mariaud dans son époque théâtrale. Il rectifie de même quelques attributions hasardeuses d'Éric Le Roy. Mais est-ce si important ? Dans les équipes de Gaumont comme aux Cinéromans, les réalisateurs étaient un peu interchangeables, même si pas confondables. À l'autre extrémité de sa carrière, *la Goutte de sang* présente un cas limite. Parfois attribué à Epstein, il lui reviendrait peut-être... si l'on avait conservé la copie : en effet, on apprend que Langlois en 1950 disait posséder ce film, mais qu'il n'est plus aujourd'hui dans les collections : bon exemple des disparitions de la Cinémathèque française dont l'ouvrage de Monnier fournit un autre cas avec le cahier de photos déposé au CNC par son père en 1986 (liste reproduite en annexe). Ajoutons-y notre gain de sel. *Tristan et Yseult*, dont le scénario réunissait – mariage de la carpe et du lapin – Franz Toussaint (*la Sultane de l'amour* pour Le Somptier) et Jean-Louis Bouquet, futur comparse d'Henri Fescourt pour *l'Idée et l'écran* (1925-1926 – réédité dans *Archives* n° 99, 2006, numérisé sur le site ww.inst-jeanvigo.eu), était adapté du récit de Joseph Bédier. Lequel intenta au producteur un procès qu'il gagna en 1923. Curieuse conception de la notion d'auteur pour un médiéviste, qui s'était servi d'une série d'œuvres anonymes françaises et celtiques du XIII^e siècle... façon indirecte de reposer la question de la paternité d'une œuvre.
- 6 La collaboration avec Bouquet et la substitution à Epstein nous suggèrent une autre entrée dans l'« effet auteur » qu'Albera propose de substituer à la politique du même nom. Dans *l'Idée et l'écran*, Bouquet avec Fescourt défendent la conception d'un cinéma populaire de qualité contre un tenant de l'avant-garde dont Epstein aurait pu être un bon représentant. Mariaud appartient à cette sphère, c'est pour cela qu'on l'a appelé au Portugal. Mais il ne faudrait pas céder à la doxa traditionnelle qui oppose en dichotomie ces deux « écoles ». Au long de la carrière de Mariaud, on trouve des passerelles, et pas seulement parce qu'il a épousé une actrice qui a travaillé avec Germaine Dulac. Les « champs » ne sont pas si étanches. En 1920, il tente un rapprochement avec Abel Gance (tiens, tiens !) et il définit ainsi sa conception du cinéma, c'est l'une de ses seules déclarations explicites : « Le film a tout à gagner le

cœur naïf des foules (...) Comprenez-moi. Pas le banal navet, hélas trop commun, mais la bande qui *fait du repos dans l'œil*. Voilà ce que je voudrais et je suis sûr que cela marcherait très bien » (cité p. 113 ; c'est moi qui souligne).

- 7 Frédéric Monnier avec son travail de bénédictin a donné matière à penser. C'est le grand intérêt de son ouvrage, au reste très bien illustré.