

La vocation d'André Carel, de Jean Choux (1925) : un film lémanique

Autor(en): **Pithon, Rémy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue historique vaudoise**

Band (Jahr): **104 (1996)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-73597>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La vocation d'André Carel,
de Jean Choux (1925) : un film lémanique

RÉMY PITHON

« Poème du lac [...], hommage aux paysages lémaniques et aux marins d'eau douce »¹ ; « Höhepunkt des westschweizerischen Filmschaffens der frühen und mittleren zwanziger Jahre »² ; « tableaux lyriques du Léman, [...] paysages lumineux qui se mirent dans les eaux, [...] anciennes barques transportant majestueusement des pierres depuis les carrières de Meillerie »³. Le film ainsi évoqué par des critiques et historiens du cinéma suisse, c'est *La vocation d'André Carel* (qui a porté aussi le titre de *La puissance du travail*), réalisé en 1924-1925 par le Genevois Jean Choux. Il s'agit en effet d'un cas assez exceptionnel de film suisse romand au milieu des années 20, qui présente une indéniable valeur artistique ; c'est aussi un précieux document historique, puisqu'il nous a conservé des images de la région lémanique et de ses populations telles qu'elles étaient il y a soixante-dix ans ; il témoigne également de tendances esthétiques, et par conséquent idéologiques, d'un milieu et d'une époque ; enfin les vicissitudes de sa transmission ont été telles que son étude soulève presque toutes les difficultés auxquelles se heurte en pareil cas le chercheur. Le travail à accomplir à son propos revêt donc un aspect quasiment paradigmatique. On est en effet tenté d'imaginer qu'un tel film est aisément accessible, au moins dans son pays d'origine, et que son réalisateur jouit d'une certaine notoriété. Or il n'en est rien. L'œuvre n'a jamais été l'objet que de quelques lignes dans les histoires du cinéma suisse, et son auteur est à peine mentionné dans quelques ouvrages de référence. Dans la mesure où l'état actuel de la documentation le permet, il y a donc un chapitre, si modeste soit-il, de l'histoire culturelle nationale et régionale à écrire ou à récrire, en repartant des sources, comme l'exige une démarche scientifique digne de ce nom.

* * *

Qui était Jean Choux ? Les rares notices biographiques qui lui ont été consacrées sont très évasives, et souvent peu fiables⁴. Nous nous limiterons donc à poser quelques jalons sûrs. Jean Choux est né le 6 mars 1887 à Genève, où son père Henri Frédéric Choux, d'origine neuchâteloise, exerçait la profession de « théologien ». Dès 1901, il fréquente à Lausanne le Collège classique cantonal⁵, puis le Gymnase, qui lui décerne un baccalauréat ès lettres classiques en 1905⁶. À l'automne de cette même année, il s'inscrit à l'Université de Genève, où il obtient en 1910 une licence en droit dont il ne semble guère avoir fait d'usage professionnel. Il collabore à divers périodiques, notamment au *Mercure de France*, où il publie en 1914 une remarquable étude sur Ramuz⁷. Mais c'est au quotidien *La Suisse* qu'il consacre l'essentiel de son activité de journaliste et de critique littéraire et théâtral. Il entre donc en contact avec des gens des milieux genevois des arts et du spectacle, comme Georges Oltramare, qui, à cette époque, a des ambitions d'acteur. Il fréquente la troupe des Pitoëff, où il rencontre la comédienne Thérèse Reignier, qui deviendra son épouse. Il va très rapidement s'intéresser au domaine nouveau du cinéma, ce qui l'amènera à prendre en charge la rubrique critique de *La Suisse* intitulée « Devant le film ».

Choux a dû esquisser de nombreux projets de films au début des années 20. Nous savons par exemple qu'il a travaillé en 1921 à une adaptation d'un roman de Ramuz, *Le feu à Cheyseron*⁸. Mais l'année décisive est 1924 : il publie un recueil de vers, *La louange des arbres, des eaux et des monts*⁹, et entreprend presque simultanément la réalisation de *La vocation d'André Carel*. Son dernier article de *La Suisse* paraît le 5 mai 1924. Dès cette date, il a dû se consacrer à l'écriture de son scénario et à la préparation du tournage. Mais un de ses confrères écrira qu'il « connut les pires difficultés pour mener à chef cette très belle et très lyrique «vocation» »¹⁰. Il s'agit évidemment au premier chef de difficultés financières, faute de sociétés de production cinématographique en Suisse romande. Le ton désinvolte de Fernand Gigon est donc peu justifié : « Il [= Choux] se procure quelques mètres de pellicule, une caméra pas trop chère, embauche une dizaine d'acteurs et avec sa troupe, plante son trépied au bord du

lac Léman, sur la côte vaudoise »¹¹. Au moins en ce qui concerne la quantité de pellicule nécessaire, le récit de Freddy Buache est plus réaliste : « En 1924, il se procure une caméra, quelques milliers de mètres de pellicule, engage une dizaine d'acteurs, met au point un scénario »¹².

Mais Choux va venir à bout des obstacles, au prix d'un travail énorme, puisqu'il a dû assumer lui-même toutes les activités qui sont normalement celles d'une équipe. Non content d'écrire le scénario, de rédiger les intertitres et d'assurer la mise en scène, il s'occupe du financement et de la promotion du film, engage comédiens et techniciens. Les aspects financiers de la production restent obscurs. Hervé Dumont affirme que Choux « mobilis[e] la fortune familiale et des capitaux français (H. de Ruyter) »¹³. Mais rien ne laisse supposer l'existence d'une « fortune familiale ». Quant à H. de Ruyter, il avait eu jusqu'en 1918 diverses activités commerciales dans le cinéma¹⁴. A-t-il fait d'autres tentatives de production que sa participation financière au film de Choux¹⁵ ? Quelle en a été l'importance ? Comment Choux est-il entré en contact avec lui ? Nous l'ignorons.

Les rôles principaux sont attribués à une actrice déjà célèbre, Blanche Montel, et à un débutant, Stéphane Audel¹⁶. Choux engage également Camille Bert, spécialiste français des emplois de « pères nobles », et quelques autres comédiens, dont deux membres de la troupe des Pitoëff, Michel Simon, déjà connu dans sa Genève natale et à Paris comme acteur de théâtre, et Helena Manson, ex-élève du Conservatoire de Genève. Il a aussi réservé un rôle à son épouse Thérèse Reignier, et même le fils qu'elle a eu d'un premier mariage, Fabien, apparaîtra dans le film. La direction de la photographie est confiée à Charles-Georges Duvanel¹⁷, encore inexpérimenté, et qui réalisera pourtant un travail d'une qualité plastique exceptionnelle. Les équipements adéquats manquant sans doute à Genève, les scènes d'intérieur sont tournées à Paris dans les studios Gaumont au cours de l'hiver 1924-1925 ; les extérieurs l'avaient été dans l'été 1924 sur divers points du littoral lémanique, notamment à Meillerie et à Évian, et sur le lac¹⁸. Il existe d'ailleurs, à la Cinémathèque suisse, un témoignage cinématographique du tournage sur le Léman : on y voit, filmés comme dans des actualités, mais agissant visiblement selon

une mise en scène élaborée, Jean Choux et ses collaborateurs (la plupart des comédiens, ainsi que Duvanel) monter sur une unité de la Compagnie générale de navigation¹⁹.

Selon *La Suisse* du 5 octobre 1925²⁰, *La vocation d'André Carel* a été présenté à la presse et à « un public choisi » trois jours plus tôt ; l'accueil aurait été triomphal. Le film sort à Genève au Grand-Cinéma le 9 octobre, et dans son numéro du 12 octobre, le même journal précise que le « triomphe » prévu se confirme²¹. Cette publicité exceptionnelle ne doit pas faire illusion. Il s'agit avant tout de soutenir un confrère et un ancien collaborateur du journal. En fait, on ne discerne guère de signes de succès. Le film reste à l'affiche une semaine. Ailleurs qu'à Genève, les exploitants ne semblent pas pressés de l'obtenir. À Lausanne, la sortie n'a lieu que le 2 avril 1926 (le jour du Vendredi-Saint !), pour une semaine également, au cinéma Lumen. Il est annoncé sous le titre *La puissance du travail* (jugé plus « porteur » ?), ou sous les deux titres. Les trois quotidiens que nous avons dépouillés²² se bornent à publier le même texte publicitaire, qui insiste sur les paysages lémaniques et sur l'heureuse initiative de l'exploitant de la salle. Tous trois ont pourtant des critiques de cinéma actifs et compétents²³, et le texte imprimé signale que Choux est « l'ex-critique de *La Suisse* à Genève ». Cette indifférence surprend. Les vacances de Pâques en sont-elles responsables ? Ou l'esprit de clocher ? Ou la concurrence faite par deux sorties simultanées importantes, *Gribiche* de Jacques Feyder et *Orphans of the Storm* (*Les deux orphelines*) de Griffith ? Un dépouillement plus poussé de la presse permettrait de dresser un tableau des sorties dans d'autres localités, et des éventuelles reprises. Il permettrait aussi de savoir si le film a été montré en Suisse alémanique²⁴.

Pour ce qui est d'une vente éventuelle hors des frontières, nous n'avons trouvé, à la suite d'un sondage sommaire, qu'une trace, sous la forme d'une brochure publicitaire clairement destinée aux exploitants français, puisqu'elle indique l'adresse d'une société parisienne de distribution et de ses agences provinciales, la Cosmograph²⁵. Une présentation du film à la presse a eu lieu à Paris le 9 février 1926²⁶. Elle a vraisemblablement été suivie d'une sortie publique, mais apparemment sans grand succès. Là encore, un dépouillement

systématique de la presse spécialisée permettrait de repérer d'éventuelles sorties en France ou ailleurs.

De toute manière, le film n'obtint nulle part le succès escompté. Choux va alors quitter Genève pour Paris, où il semble avoir réussi à s'intégrer assez rapidement dans les milieux de la production cinématographique, puisqu'il met un film en chantier dès 1926. Dès lors il ne cessera plus de tourner. Mais les cinq films muets et la vingtaine de films sonores qu'il signe alors appartiennent à l'histoire du cinéma français²⁷. Il meurt brusquement à Paris le 2 mars 1946²⁸.

* * *

Toute étude du film suppose évidemment qu'il soit possible de le visionner. Mais, bien avant la mort de Choux, *La vocation d'André Carrel* était tombé dans l'oubli. Quand on le citait, souvent de façon approximative, c'était uniquement pour rappeler que c'était le premier film de Michel Simon. En 1942, Gigon l'appelle « *Le secret d'André Carrel* » et affirme que « les anthologies cinématographiques n'en conservent que le titre »²⁹. En réalité le film existe. Il est donc possible d'en analyser le style et le contenu, mais cela ne signifie pas pour autant que nous puissions actuellement le voir tel que Choux l'a soumis dès octobre 1925 au public romand. Tant s'en faut. Il est donc indispensable, avant tout autre travail, de dresser l'inventaire des copies disponibles au moment où nous écrivons (août 1996), et d'en étudier les caractéristiques, en cherchant à reconstituer les filiations ; en un mot, de procéder à un travail de philologie.

Une rapide enquête en France et en Belgique nous a permis d'établir l'existence de six copies au moins : quatre à la Cinémathèque suisse, une à la Cinémathèque française et une à la Cinémathèque belge³⁰. Les deux plus importantes sont les plus anciennes, avec les couleurs d'origine, qui sont naturellement sur support nitrate (inflammable) : ce sont une copie positive de la Cinémathèque suisse et un négatif détenu par la Cinémathèque française. La Cinémathèque suisse a fait procéder en 1975 au tirage d'un nouveau négatif (en termes techniques, un internégatif), sur support de sécurité. De cet internégatif sont issues trois copies positives : l'une appartient à la

Cinémathèque suisse, une autre à Pro Helvetia, qui la destine à ses activités de promotion culturelle à l'étranger³¹, la troisième est la propriété de la Cinémathèque belge. Or nous savons que *La vocation d'André Carel* avait en 1925 une longueur d'« environ 1'800 mètres »³², alors que toutes les copies connues actuellement ont 1'365 ou 1'367 mètres (sauf le négatif de la Cinémathèque française, qui aurait 1'501 mètres). Elles sont donc incomplètes. D'autre part, tout indique que les colorations de ces tirages récents n'ont pas grand-chose de commun avec le chromatisme d'origine. Que s'est-il donc passé ?

Pour comprendre, il faut, comme en philologie classique, tenter de reconstituer la tradition de l'œuvre, de 1925 à nos jours. Le document le plus proche de la version de 1925 devrait être le négatif de la Cinémathèque française. S'agit-il du négatif original – sans doute incomplet – issu du travail de Choux ? Comment serait-il arrivé là ? Impossible de savoir : la Cinémathèque française n'a pas fourni de réponse à nos demandes réitérées sur son origine, et nous en a refusé le visionnement « en raison de la fragilité de son support »³³. Nous ne pouvons même pas certifier que cette copie, si tant est qu'elle existe, soit bien un négatif nitrate coloré³⁴. Reste l'autre document d'époque, c'est-à-dire le positif nitrate de Lausanne. Il est lui aussi du plus haut intérêt, car il provient de Charles-Georges Duvanel, qui a déposé en 1955 à la Cinémathèque suisse la copie incomplète – il manque le début du film – de *La vocation d'André Carel*, ainsi que le découpage annoté de la main de Choux, qu'il avait conservés durant trente ans. Duvanel a d'ailleurs reçu une lettre le remerciant de ce double dépôt, et précisant qu'il restait seul propriétaire des objets déposés³⁵. Pourtant tous deux sont actuellement introuvables ! Selon les indications données par la Cinémathèque suisse, la copie a été égarée à la Cinémathèque française. Pourquoi lui a-t-elle été confiée ? A-t-on procédé à toutes les recherches nécessaires ? Nous n'avons pas réussi à le savoir. Quant au découpage utilisé par Choux pendant le tournage, il n'est plus attesté que de façon indirecte³⁶.

Dans quelles conditions peut-on visionner actuellement *La vocation d'André Carel* ? Il reste l'internégatif réalisé avant la disparition de la copie Duvanel, et les copies positives qui en découlent. Ni l'un ni les autres ne constituent des témoins fidèles.

L'internégatif a été tiré sur pellicule couleur. À l'époque, on ne pouvait guère faire autre chose ; mais cela rend fort mal compte des chromatismes originaux³⁷. La copie positive de la Cinémathèque suisse est très mauvaise : par ignorance des formats du cinéma muet, le laboratoire a masqué d'un cache opaque la portion de pellicule où se serait trouvé, dans un film sonore, la bande-son. L'image est donc amputée sur la partie gauche. La copie appartenant à Pro Helvetia est en revanche au format correct, mais les couleurs sont particulièrement médiocres. Nous n'avons pas vu celle de Bruxelles. Nous sommes donc, du point de vue philologique, dans une situation désastreuse, puisque des documents essentiels ont été, non pas détruits à une époque où il n'y avait quasiment personne qui s'en préoccupât, mais perdus il y a moins de vingt ans, et dans des institutions vouées à leur préservation. Il reste pourtant un fragile espoir : que la Cinémathèque française retrouve la copie positive « égarée » qui ne lui appartient pas, et lève le voile sur le négatif nitrate qu'elle dit posséder. À cette condition, on pourrait entreprendre une restauration de *La vocation d'André Carel*, et non pas une duplication d'urgence, comme cela a été fait jusqu'ici. Une restauration suppose en effet un travail délicat, mené selon des techniques précises et des critères déterminés scientifiquement : il faudrait d'abord faire une enquête auprès des cinémathèques pour savoir s'il existe d'autres copies ; puis, par un travail comparatif, essayer de reconstituer une copie, sinon complète, du moins aussi complète que possible ; il faudrait ensuite procéder aux travaux de « nettoyage » nécessaires pour effacer les défauts matériels des supports, et chercher à retrouver les virages ou teintages d'origine ; puis enfin tirer un exemplaire ainsi restauré sur support de sécurité. Travail long et coûteux, mais nécessaire, puisqu'il s'agit d'un élément important du patrimoine. Un projet de restauration semble avoir été envisagé en 1991. Un carton, collé au début de la copie positive appartenant à la Cinémathèque suisse, porte le texte suivant : « Ce film a pu être restauré par la Cinémathèque suisse grâce à l'appui de la Bourse « Sonor » de la Communication (M. Jean-Claude Nicole, Genève) qui lui fut attribuée en 1991 »³⁸. *La Suisse* du 6 décembre 1990 a en effet annoncé l'attribution à la Cinémathèque d'une bourse destinée à la restauration de *La vocation d'André Carel*. Le montant était de 15 000 francs. Sonor, société éditrice de *La Suisse*, distribuait depuis 1983 des bourses destinées à

« soutenir toute action ou initiative au service de la communication, celle-ci étant conçue de façon générale »³⁹. Mais nous n'avons trouvé aucune autre trace de ce travail de restauration, ni d'une copie qui en fût issue.

* * *

La connaissance directe qu'on peut avoir du film est donc imparfaite, mais pas impossible. Commençons par le scénario. Le protagoniste, André Carel, est un jeune citadin sensible et instable, qui ne parvient pas à trouver sa voie. Comme sa santé s'en ressent, son père, écrivain célèbre, l'envoie faire un séjour en Suisse. André Carel et son ex-précepteur Lebeau louent une villa sur les bords du Léman. Un jour, André aperçoit sur une barque une ravissante jeune fille. C'est le coup de foudre. Il apprend qu'elle se nomme Reine Lugrin, et que son père est transporteur de pierres à Meillerie. Revenu à la villa, il prend une décision qui va bouleverser son existence.⁴⁰

Il se fait conduire à Meillerie, et, dans le canot, change de vêtements. Vêtu en ouvrier, béret sur la tête, il traîne près des carrières et du bateau de Lugrin, déclarant chercher du travail, et réussit à se faire embaucher. Désormais il dormira dans la barque, et mangera à la table de son patron, en compagnie du couple Lugrin, de leur fille, et de l'autre ouvrier, Cardan. Très vite, une idylle se noue entre André et Reine, ce qui provoque la jalousie de Cardan, qui regarde Reine avec un intérêt mal dissimulé.

André touche sa première paye, qu'il s'empresse de distribuer aux enfants de Meillerie. Il téléphone à Lebeau pour lui demander, sans lui donner d'autres explications, de quitter la villa, et de s'installer à l'hôtel à Evian, où il le rejoindra. Lorsque la barque de Lugrin, chargée de pierres, arrive à Evian, Lebeau, un peu ivre, est stupéfait par la tenue vestimentaire d'André Carel. Celui-ci lui explique alors ce qui vient de se passer : non seulement il a trouvé l'amour, mais il a découvert la beauté, dans les paysages, mais aussi dans le travail et l'effort. Sa vocation d'artiste est désormais tracée.

André, voulant être sûr de l'amour de Reine, garde le secret sur son identité, et continue son travail chez Lugrin. Mais Cardan a décidé de se venger. Une nuit, alors que la barque est en plein lac, il provoque son rival. Les deux hommes se battent, et André tombe à l'eau. Au matin, lorsque Lugrin constate qu'André a disparu, Cardan garde le silence. Mais Reine, avertie par un enfant des menaces proférées par Cardan, prévient son père. Cardan avoue qu'il a abandonné André au large d'Évian. La barque part à la recherche d'André, qu'on sauve *in extremis*. À la surprise générale, il demande à être déposé à Évian.

Pendant ce temps, Lebeau a vu arriver le père d'André, qui exige des explications sur l'absence de son fils. André entre alors, vêtu en ouvrier, épuisé, trempé jusqu'aux os, et s'évanouit. Revenu à lui, il explique tout à son père. À Meillerie, les Lugrin tentent de consoler leur fille de la disparition du jeune homme. Mais André survient, accompagné de son père qui demande pour lui la main de Reine⁴¹. Les derniers plans du film nous montrent les jeunes mariés sur une barque du Léman aux nombreux rameurs, qui les emmènent vers le bonheur.

Un tel résumé, s'il donne des indications sur le contenu du film, ne rend aucunement compte de sa forme. Or l'œuvre présente au moins trois aspects qui requièrent quelque attention : des caractéristiques stylistiques, des influences littéraires et plastiques, et un témoignage historique. Nous allons les aborder successivement.

Ce qui frappe d'emblée, c'est l'étonnante maîtrise de la mise en scène et du montage, de la part d'un réalisateur pourtant débutant. La beauté des images filmées par Duvanel a souvent été relevée. On a surtout remarqué sa manière de capter la lumière sur le lac à diverses heures du jour, et de photographier les anciennes barques du Léman, aux voilures doubles en forme d'ailes d'oiseaux⁴². On ne peut que partager cette admiration, tout en regrettant la perte des teintages d'origine. Mais au-delà de ces qualités photographiques, Choux sait agencer ces images pour construire un récit très fluide, grâce à une véritable science du montage. La partie disponible du film (1'365 m, soit environ une heure de projection, si l'on respecte une cadence correcte) comporte près de 700 plans ; compte tenu des quelque

150 cartons d'intertitres, cela indique évidemment une durée moyenne des plans très brève pour l'époque. Tout repose donc sur le montage, dont Choux varie le rythme. Les parties narratives se construisent en fonction d'une temporalité et selon une syntaxe classiques, faisant notamment alterner les angles de vues et les échelles de plans. Mais certains passages du film évoquent, soit des réminiscences subjectives d'épisodes antérieurs, soit des récits visant à mettre un personnage diégétique au courant de choses que le spectateur a déjà vues. Dans ce cas, le montage s'accélère, et des plans *flash* s'enchaînent à un rythme extrêmement rapide. Cette technique narrative permet non seulement d'éviter un récit rétrospectif superflu, mais aussi de créer une impression proche du rêve. Plus originales encore, les séquences purement descriptives sont montées, non selon une logique spatiale, mais selon un système d'alternances régulières. Cela signifie que les images de la nature ou des activités humaines prennent, dans ce type de séquence, une signification multiple : en plus de leur fonction informative, et de leurs qualités purement plastiques, elles créent un rythme, comme le retour régulier, soit du temps fort et du ou des thèmes dans les compositions musicales classiques, soit des accents exigés par la prosodie et des rimes de la versification française. Certes il serait naïf d'attribuer à Choux une originalité absolue. Il est clair que son style est, dans ce film, très fortement inspiré par les expériences récentes de quelques grands confrères français : Delluc, le cinéaste des climats poétiques et des paysages expressifs, Epstein, qui filmait les canaux parcourus par des péniches à bord desquelles on pouvait admirer Blanche Montel (*La belle Nivernaise*), ainsi que L'Herbier et, plus accessoirement, Gance. D'ailleurs ces réalisateurs, peu populaires, étaient très admirés, non seulement de Choux, mais de la plupart des excellents critiques alors actifs en Suisse romande. Il n'en reste pas moins que les choix esthétiques de Choux témoignent d'une culture remarquable, d'un goût très sûr, et d'un certain courage.

Ce goût et cette culture n'étaient pas ceux d'un homme préoccupé uniquement de cinéma. La vision de *La vocation d'André Carel* fait apparaître d'évidentes influences musicales, picturales et littéraires. Nous laisserons de côté les deux premiers aspects. Signalons cependant que, même si l'idée d'influences musicales dans un film muet⁴³ peut

paraître paradoxale, il se pourrait qu'on en découvrit du côté de Fauré ou de Debussy ; quant aux références picturales, elles seraient sans doute à chercher dans la peinture « lémanique », et tout spécialement chez Bocion. Mais revenons aux références littéraires. Elles apparaissent avec évidence dans les séquences centrales, où Choux, tout comme André Carel exposant son projet à Lebeau, exprime son exaltation devant la beauté : celle des paysages, celle de la lumière, celle des barques, mais aussi celle des gens, de ceux qui travaillent et de ceux qui prient. Dans ces passages, le style des intertitres change complètement. Ils sont montés en alternance avec des images très expressives ; mais si, par la pensée, on les met bout à bout, ils constituent un poème continu. Les images ont donc pour fonction quasiment primordiale l'illustration d'un mouvement lyrique apporté par le texte. D'ailleurs il suffit de comparer certains de ces intertitres, ainsi que certaines suggestions dont les images sont porteuses, avec des passages du recueil de vers publié par Choux en 1924, pour comprendre l'origine de ce montage. Voici par exemple le début du poème intitulé *La barque merveilleuse* :

Elle parut, pareille à tant d'autres, dardée,
 Telle une double épine en la chair de l'azur ;
 Sacerdotal et rituel, son geste pur
 Divinisait tout l'horizon comme une Idée !
 Elle parut, mirant au calme des eaux grises,
 Ses antennes en berne et ses mâts verticaux.⁴⁴

Et voici comment, dans son film, Choux évoque l'angélus et la paix du soir :

- Intertitre 39 : « Puis ce fut l'heure où dans la paix du soir qui tombe »
- Plan 261 : (des mâts de bateau dans le port)
- Intertitre 40 : « Comme en un même geste ineffable et divin
 Se joignent les antennes et se joignent les mains »
- Plans 262-273 : (des bases de mâts que l'on soulève, des sommets de mâts qui se rapprochent, puis s'entrecroisent, une église, Reine et sa mère qui, séparément, suspendent leurs travaux ménagers pour se signer et joindre les mains)

Tout se passe donc comme si Choux cinéaste avait, dans ces séquences, laissé la primauté à Choux poète lyrique. Bien sûr, il s'agit là d'un choix esthétique très discutable. On doit pourtant remarquer que, dans ce cas aussi, Choux se rapproche de Delluc, qui fut romancier, et surtout de L'Herbier, qui lui aussi venait de la poésie, et dont les premiers films, *Rose-France* (1919) notamment, présentent des caractéristiques comparables. Mais avec *La vocation d'André Carel*, Choux amorce un passage, pas encore totalement accepté, de la littérature au cinéma⁴⁵.

Choux a donc fait des choix thématiques et stylistiques en fonction de la conception qu'il avait de l'art en général, et du cinéma en particulier. Mais son film, comme tous les films d'ailleurs, nous apporte un témoignage qui va bien au-delà des intentions de son auteur. Ce témoignage est double.

D'une part, il est d'ordre matériel. Choux a situé son récit dans le monde lémanique des années 20. Il a filmé des bateliers de Meillerie, des ouvriers des carrières, des estivants d'Évian, des maisons, des quais, des appontements, des paysages ; il a mis à contribution des unités de la Compagnie générale de navigation, et surtout de superbes barques du Léman⁴⁶, avec leurs singuliers gréments et leurs voiles latines. *La vocation d'André Carel* est, de ce point de vue, un document d'ethno-histoire sur tout un monde disparu.

D'autre part, le film n'est pas moins précieux pour l'histoire des mentalités. Certes Choux a conçu un scénario qui n'est guère original. La littérature et le cinéma du temps sont en effet remplis de jeunes hommes qu'une expérience formatrice mettra sur la bonne voie. Mais la « vocation » qui sera celle d'André Carel associera morale et esthétique, ce qui est moins banal. En effet, si les connotations religieuses ne manquent pas (l'angélus, le titre du livre dédié à André par son père : *Le chemin de Damas*, etc.), c'est à la beauté qu'André Carel va consacrer son œuvre : « Beauté des matins... » / plan de reflets dans l'eau / « Beauté des soirs... » / plan de nuages au crépuscule / « Beauté des nuits... » / plan de paysage nocturne [...] / « Beauté d'un visage aimé » / plan de Reine [...] / « Et aussi une autre / Beauté / qui, dès longtemps, couvait en lui et qui, tout à coup, / éclata. »⁴⁷

Mais pas seulement à la beauté de la nature et du visage de Reine, pas seulement à la beauté morale qu'il découvre, mais aussi à la beauté de l'effort physique : dans un montage où apparaissent des plans surprenants de bateliers poussant à l'étire ou peinant au halage, d'ouvriers soulevant des blocs de pierre, de visages crispés dans l'effort, il décrit ardemment à Lebeau leurs gestes et leur travail, et conclut : « Tout à coup j'ai compris la majesté du travail, la beauté de l'effort humain » / plan sur le visage d'André / « Je dirai l'Effort humain... » / même plan que le précédent / « Je dirai la Peine des hommes. » / plans de bateliers et d'ouvriers au travail⁴⁸. Cette volonté de montrer les travaux et les jours du monde des humbles renvoie évidemment à Hésiode ou à Virgile. Choux, pétri d'humanités classiques, n'exprime aucun sentiment de révolte devant la dureté du travail. Il y voit une source d'inspiration esthétique, et non un sujet de réflexion sociale. Il utilise donc les images d'hommes peinant dans l'effort au même titre que celles de bateaux dans la lumière du crépuscule, pour organiser un beau spectacle cinématographique, analogue au beau poème que promet André Carel ; mais ni le cinéaste ni son personnage ne songent un instant à changer quoi que ce soit à ce qu'ils décrivent. Malgré l'analogie superficielle de quelques thèmes et de quelques images, on est aux antipodes de Zola ou d'Eisenstein. Cette primauté de l'esthétique sur le social, ce goût profondément conservateur associé à un moralisme et à une religiosité diffus, l'admiration de Choux pour Ramuz, voilà qui le situe assez bien dans le milieu cultivé romand des années 10 et 20, celui d'après *La Voile Latine*⁴⁹ et des Helvétistes finissants. À une importante nuance près : Choux ne semble guère avoir éprouvé d'intérêt pour la chose politique. Certes, dans les années 20, il connaît René-Louis Piachaud, et il fréquente Georges Oltramare, à qui il confiera à deux reprises un rôle, en 1927 et 1928. Mais rien ne permet d'affirmer qu'il partageait les opinions que ceux-ci pouvaient avoir à l'époque. On ne voit pas au nom de quelle logique on reconstruirait les convictions de Choux dans les années 20 sur la base des comportements postérieurs de gens qu'il a connus alors. Quant à ce qui ressortirait de l'examen des œuvres que Choux réalisera dans les années 30 et 40, c'est une tout autre histoire. Mais avant d'en discourir, « encore faudrait-il avoir l'occasion de revoir [ses] films »⁵⁰.

* * *

Nous espérons avoir ainsi montré que Jean Choux ne mérite ni l'oubli dans lequel il est tombé, ni le mépris condescendant avec lequel le traitent les rares auteurs qui le mentionnent ; et surtout que, quand bien même le reste de sa filmographie ne recèlerait aucune œuvre de valeur – et nous pouvons affirmer, après avoir vu à peu près la moitié de ses films, que tel n'est pas le cas –, *La vocation d'André Carel* devrait suffire à lui valoir une place dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire de la Suisse romande, tant par son intérêt esthétique que parce qu'il s'agit d'un joyau du patrimoine régional, lémanique, sinon strictement vaudois.

ANNEXES

1. Inventaire des copies identifiées

Cinémathèque suisse (CS)

Copie n° 1 (cote 55 A 122)

Comme il est précisé dans le texte, cette copie n'a pas pu être consultée. La fiche indique donc des *données présumées* (en fonction de la copie n° 2 et de renseignements d'inventaire) :

État	copie incomplète (manque la ou les bobines initiales)
Titre	manque (devait figurer au début de la 1 ^{re} bobine)
Générique	manque (devait figurer au début de la 1 ^{re} bobine)
Intertitres	bilingues fr./all.
Cote du catalogue CS	55 A 122
Nature	Positif nitrate (selon le catalogue de la CS) original (?)
Format	35 mm
Longueur	1'367 m (selon le catalogue de la CS)
N/B - couleur	couleur (teintage et/ou virage ?)
Provenance	dépôt Duvanel
Date d'entrée à la CS	1955

Copie n° 2 (cote 75 N 198)

État	copie incomplète (manque la ou les bobines initiales)
Titre	<i>La vocation d'André Carel / La puissance du travail</i>
Générique	refait – très abrégé
Intertitres	bilingues fr./all.
Cote du catalogue CS	75 N 198
Nature	Internégatif acétate
Format	35 mm

Longueur	1'365 m
N/B – couleur	couleur
Provenance	commande de la CS à Cinégram : tirage d'après copie n° 1
Date d'entrée à la CS	1975

Copie n° 3 (cote 75 A 199)

État	copie incomplète (manque la ou les bobines initiales)
Titre	<i>La vocation d'André Carel / La puissance du travail</i>
Générique	refait – très abrégé
Intertitres	bilingues fr./all.
Cote du catalogue CS	75 A 199
Nature	positif acétate
Format	35 mm
Longueur	1'365 m
N/B – couleur	couleur
Remarques particulières	– le tirage est défectueux sur la totalité du film: l'image est amputée à gauche par une bande noire ; – le carton de FIN (en français seulement) n'est pas d'origine ; il a été tiré sur une pellicule différente et collé ; – un carton de pré-générique mentionne une aide à la restauration de 1991 ;
Provenance	commande de la CS à Cinégram : tirage d'après copie n° 2
Date d'entrée à la CS	1975

Copie n° 4 (cote 91 A 801)

État	copie incomplète (manque la ou les bobines initiales)
Titre	<i>La vocation d'André Carel / La puissance du travail</i>
Générique	refait – très abrégé
Intertitres	bilingues fr./all., avec sous-titres angl.

Cote du catalogue CS	95 A 801
Nature	positif acétate
Format	35 mm
Longueur	1'365 m
N/B – couleur	couleur
Remarques particulières	– un carton annonçant (après le plan 126) « deuxième partie/Zweiter Teil » ; – pas de carton de fin – propriété de Pro Helvetia
Provenance	commande de Pro Helvetia à Cinégram : tirage d'après copie n° 2
Date d'entrée à la CS	1991

Cinémathèque française

Copie n° 5

Comme il est précisé dans le texte, cette copie n'a pas pu être consultée. Il s'agirait d'un négatif nitrate d'une longueur de 1'501 m. Aucun autre renseignement n'a pu être obtenu.

Cinémathèque royale de Belgique

Copie n° 6

D'après les indications reçues de la Cinémathèque royale de Belgique, cette copie positive est issue d'un tirage de la copie n° 2, réalisé en Suisse en 1979. En principe elle est donc analogue aux copies n° 3 et n° 4. Nous n'avons pas jugé indispensable d'aller la visionner.

2. Générique du film

Les copies que nous avons pu consulter (n°s 2, 3 et 4) ne comportent qu'un générique très abrégé, et visiblement refait, probablement en 1975, lors du tirage de l'internégatif. Il comporte quatre cartons :

- 1) *La vocation d'André Carel*
- 2) *La puissance du travail*

- 3) de Jean Choux 1925
 4) avec Blanche Montel et Michel Simon

On remarquera que le nom de l'acteur principal n'est pas mentionné, et que la place accordée à Michel Simon, qui tient un rôle secondaire, est influencée par sa carrière postérieure. Ce pseudo-générique est donc lacunaire et anachronique.

Le film original comportait probablement, comme il était courant à l'époque, un générique avant le début du film, et, plus tard, un rappel du nom de l'acteur ou de l'actrice dans chaque carton présentant un personnage important lors de sa première apparition sur l'écran. Tous ces cartons, sauf un, devaient se trouver dans la ou les bobines actuellement manquantes. Le seul qui subsiste, tout au début de la partie conservée du film, porte le texte suivant : « La Mère Lugrin – M^{me} Thérèse Regnier⁵¹ // Die alte Lugrin – Frau Therese Regnier ».

Le générique suivant est donc reconstitué, grâce aux diverses sources écrites mentionnées dans le texte, et aussi par l'identification des acteurs.

Réalisation	Jean Choux	
Scénario	Jean Choux	
Intertitres	Jean Choux	
Photographie	Charles-Georges Duvanel [et Paul Guichard]	
Montage	[Jean Choux]	
Distribution	<i>acteur/actrice</i>	<i>rôle</i>
	Stéphane Audel	André Carel
	Blanche Montel	<i>Reine</i> Lugrin
	Camille Bert	Jean Carel, père d'André
	Michel Simon	<i>Lebeau</i> , ex-précepteur d'André
	Maurice Destain	M. Lugrin
	Thérèse Reignier	M ^{me} Lugrin
	Jean Cyri	<i>Cardan</i>
	Helena Manson	l'amoureuse de Cardan
	Fabien Reignier	un enfant

et [Lucien Chanal, Ami Chantre], des bateliers du Léman, des ouvriers des carrières de pierres, des enfants de Meillerie, etc.

N.B. – Les noms placés entre crochets carrés sont mentionnés par Hervé Dumont⁵², sans indication de sources.

- Les noms en italiques sont susceptibles de variations selon les sources :
 - Deux intertitres des copies visionnées désignent *Reine* Lugrin ; mais la documentation publicitaire destinée à la France la nomme *Suzanne* Lugrin.
 - Une signature au bas d'une lettre longuement filmée nous indique que l'ex-précepteur se nomme *Lebeau*, alors que Freddy Buache⁵³ l'appelle *Marius Duret* (nom mentionné dans le découpage ?).
 - Les intertitres permettent de restituer le nom de *Cardan* au personnage qui est mentionné partout sous celui de *Cerdan* (effet d'un intérêt immodéré pour la boîte ?).
- La mère d'André Carel, jouée selon Hervé Dumont par Helena Manson⁵⁴, n'apparaît pas dans le film. L'actrice est parfaitement reconnaissable dans le bref rôle d'une jeune fille de Meillerie, amoureuse malheureuse de Cardan.

3. Témoignage filmé du tournage

Il s'agit d'un plan unique, inséré dans un film de 182 m dont la Cinémathèque suisse possède trois copies : un positif nitrate déposé par Charles-Georges Duvanel (60 B 43), un internégatif acétate (93 N 1673) et un positif acétate (93 B 1576). Pour des raisons évidentes, c'est sur cette dernière copie que nous avons travaillé.

Ce film, dépourvu de titre d'origine, est catalogué à la Cinémathèque suisse sous la désignation *Suisse – Léman – Oberland bernois*. Il est consacré à l'Oberland bernois, puis à un voyage sur le lac, de Saint-Gingolph à Montreux, et enfin à Territet⁵⁵. Le carton qui annonce une traversée en bateau de Saint-Gingolph à Montreux est suivi d'un plan d'embarquement à bord d'une unité de la Compagnie générale de navigation (après 115 m de film). C'est ce plan de 5,70 m (soit environ 15 secondes) qui nous intéresse ici. En voici la description :

La partie centrale d'un bateau à vapeur occupe la moitié supérieure de l'image. Il est à quai. La passerelle mobile d'embarquement est visible au bas de l'image. On lit sur un panneau à gauche : « Ouchy [...] Côte suisse ». Aucun élément de paysage ne permet de déterminer de quel port du Léman il s'agit.

Entre en amorce à gauche un homme de dos, portant une serviette. Il s'arrête sur la passerelle et se retourne : c'est Jean Choux. Il monte à bord, salue et fait des signes à des gens hors champ. Ceux-ci entrent alors dans

le cadre en deux groupes : arrivent en bas à gauche, dans l'ordre, Blanche Montel et Stéphane Audel, puis Charles-Georges Duvanel, transportant un trépied, Jean Cyri et un inconnu chargé d'une caméra et de matériel, et enfin Michel Simon, avec une valise ; arrivent en bas à droite deux inconnus, avec des bagages. Duvanel, qui porte lunettes noires, se retourne pour saluer. Michel Simon fait de même, de façon plus ostensible. Tout le monde gagne le fond du plan, c'est-à-dire le pont du bateau. Certains saluent à leur tour. Tous ces saluts s'adressent à un hypothétique spectateur hors champ ; ce pourrait être le cameraman qui tourne la scène. Tous les comédiens sont vêtus d'un de leurs costumes du film. Ainsi Stéphane Audel est habillé en ouvrier, avec son béret basque, alors que Michel Simon porte chapeau et manteau, avec son appareil photographique en bandoulière.

Les trois plans suivants montrent un bateau de la CGN, d'abord à quai, puis naviguant le long d'une côte. Rien – sinon la succession des plans dans ce montage – ne permet d'affirmer qu'il s'agit du même bateau, ni du même lieu. On peut donc admettre que le plan unique réalisé (à des fins publicitaires ?) au moment du tournage de *La vocation d'André Carel*, et très évidemment mis en scène, a dû rester en la possession de Duvanel, qui l'a utilisé plus tard, lorsqu'il s'est agi de montrer d'anonymes touristes découvrant les beautés de l'est lémanique à bord d'une unité de la CGN. Si c'est bien ce qui s'est passé, cette image témoignerait, non seulement du tournage de *La vocation d'André Carel*, mais aussi du fait que, quelques années plus tard, il était improbable qu'un spectateur fît le rapprochement entre les gens qu'on lui montrait, et l'équipe d'un film qu'il aurait pu voir ; en somme, un témoignage négatif du souvenir...

REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à toutes celles et tous ceux dont nous avons sollicité la collaboration, et qui n'ont ménagé ni leur temps ni leur peine pour nous aider dans notre travail. Nous nous associons donc pleinement à la gratitude exprimée envers tous les collaborateurs de la Cinémathèque suisse. Nous remercions en outre : la Cinémathèque royale de Belgique (M^{me} Gabrielle Claes), les Archives du Film (M^{me} Michelle Aubert, M. Éric Le Roy), la Cinémathèque française (M^{me} Julie René, MM. Dominique Païni et Bernard Martinand), la Cinémathèque de Toulouse (M. Jean Paul Gorce), la Collection suisse

du Théâtre (M. Christian Schneeberger), la Documentation vaudoise à la Bibliothèque Cantonale et Universitaire (M^{me} Brigitte Steudler), la Radio Suisse Romande (M. Jean-François Cosandier), Pro Helvetia (M^{me} Cécile Küng), le Gymnase cantonal de la Cité (M^{me} Claudine Schmid), le Collège secondaire de Béthusy (M. Alain Bouquet) ; ainsi que M^{mes} Annette Durussel, Sylvie Fournier, Doris Jakubec, Blanche Montel, Yvette Perrin, Jane Savigny, et MM. Raymond Chirat, Jacques Choukroun, Roland Cosandey, Gianni Haver, Pierre-Emmanuel Jaques, Reto Kromer, Jean-Jacques Meusy, Jean-Claude Nicole, Yvan Schwab, Pierre Walker.

NOTES

¹ Freddy BUACHE, *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978 (Poche Suisse, 3), p. 71.

² Martin SCHLAPPNER & Martin SCHAUB, *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films (1896-1987). Eine kritische Wertung*, Zurich, Schweizerisches Filmzentrum, 1987, p. 10.

³ Hervé DUMONT, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987, p. 93.

⁴ « Jean Choux », in Fernand GIGON, *De tels hommes*, Genève, éditions P. F. Perret-Gentil, 1942, pp. 139-148 ; Hervé DUMONT, *op. cit.*, p. 94, note 2 ; Rodo MAHERT, « L'œuvre et les projets de Jean Choux cinéaste et brave homme », in *Tribune de Genève*, 6.3.1946 ; « Jean Choux », in *Neue Zürcher Zeitung*, 5.3.1946 ; d'autres articles nécrologiques ; cinq pages fielleuses de Georges OLTRAMARE (*Les souvenirs nous vengent*, Genève, Éditions « L'Autre Son de Cloche », 1956, pp. 115-119) ; des notices dans quelques dictionnaires du cinéma ; etc.

⁵ *Collège cantonal à Lausanne. Programme des cours. Année scolaire 1902-1903* (p. 53) et *Année scolaire 1903-1904* (p. 55), Lausanne, Imprimerie Couchoud, 1902-1903.

⁶ Archives du Gymnase cantonal de la Cité.

⁷ « Un romancier réaliste : C.F. Ramuz », in *Mercur de France*, 1.6.1914, pp. 449-468.

⁸ Cf. Rémy PITHON, « Le cinéma dans l'œuvre de Ramuz. L'œuvre de Ramuz sur les écrans », in *C.F. Ramuz 2. Autres éclairages...* Textes réunis par Jean-Louis Pierre, Paris, Minard, 1984 (La revue des lettres modernes), pp. 87-127 (particulièrement les pp. 95-96) ; *Le feu à Cheyseron* est une première version de *La séparation des races*.

⁹ Ambilly, Société d'Imprimerie d'Ambilly, 1924.

¹⁰ Albert H[AUBRECHTS], *La Suisse*, 5.10.1925, p. 3.

¹¹ Fernand GIGON, *op. cit.*, p. 147.

¹² Freddy BUACHE, *Michel Simon. Un acteur et ses personnages*, [Bienne], Éditions du Panorama, 1962 (Célébrités suisses, 3), p. 64 ; nos références renvoient à cette édition, et non à la réédition récente : *Michel Simon 1895-1975*, Genève, Promo-édition, 1991 (Avant première).

¹³ Hervé DUMONT, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴ Hazard-Joseph de Ruyter, mécanicien-électricien d'origine belge, avait débuté à Paris dans la location et la vente de matériel cinématographique, puis y était devenu, avant 1914, concessionnaire de plusieurs sociétés étrangères de production ; son activité commerciale est encore attestée en 1918 (renseignements fournis par Jean-Jacques Meusy).

¹⁵ « Les films H.D.R. » et « H. de Ruyter, concessionnaire » sont mentionnés dans des brochures publicitaires dont il existe divers exemplaires, par exemple dans les collections de la Cinémathèque suisse, et à la Bibliothèque de l' Arsenal (Paris), coll. Rondel, 4° Rk 7749 et 8° Rk 10005. Mitry attribue la production du film à la Geneva-Film (Jean MITRY, *Histoire du cinéma*, vol. 2, Paris, Éditions Universitaires, 1969, p. 392) ; mais cette société disparaît vers 1923-1924, selon Dumont, qui lui attribue cependant la distribution du film en Suisse (Hervé DUMONT, *op. cit.*, p. 83 et p. 92).

¹⁶ Blanche Montel, née en 1902, avait tenu des rôles d'enfant (*La fille de Delft* d'Alfred Machin, 1914), puis de jeune première, notamment dans des films de Louis Feuillade (*Barrabas* en 1919, *Les deux gamines* en 1920, *L'orpheline* en 1921), de Léon Poirier (*L'affaire du courrier de Lyon* en 1923) et de Jean Epstein (*La belle Nivernaise* en 1923). D'origine belge, Stéphane Audel, né en 1901, avait travaillé chez Gaston Baty et à la Comédie de Genève ; il avait tenu le rôle du récitant dans le *Roi David* de Morax et Honegger en 1923 ; plus tard, on retrouvera souvent son nom à l'affiche du Théâtre du Jorat, et il aura une importante activité à Radio-Lausanne.

¹⁷ Sur Charles-Georges Duvanel, voir l'article d'Annette Durussel dans le présent numéro de la *Revue historique vaudoise*.

¹⁸ Cf. *Schweizer Cinema Suisse*, 7^e année, n° 3 (16.2.1925).

¹⁹ On trouvera en annexe une description de ce document, dont l'existence nous a été signalée par François Vuillemin et André Chevaller, et qui a été retrouvé par Reto Kromer.

²⁰ Cf. note 10.

²¹ *La Suisse*, 12.10.1925, p. 5.

²² La *Feuille d'Avis de Lausanne* (3.4.1926, p. 12), la *Tribune de Lausanne* (2.4.1926, p. 4) et la *Gazette de Lausanne* (2.4.1926, p. 4).

²³ Respectivement Maurice Porta, Simone Amiguet et Jean Nicollier.

²⁴ Le fait que les intertitres des copies consultées soient bilingues français/allemand indique, sinon une distribution outre-Sarine, au moins une intention.

²⁵ Cf. note 15. La Cosmograph est une société de production fondée en 1912 par Edmond Bretel (cf. Jean-Jacques MEUSY, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS éditions, 1995 (Librairie du premier siècle du cinéma), pp. 383, 397 et 412) ; on la trouve en 1923 associée à la Société Française d'Éditions Cinématographiques, pour produire le *Pasteur* de Jean Epstein, puis seule en 1927 pour la production et la distribution de *La lueur dans les ténèbres* de Maurice Charmeroy (cf. Raymond CHIRAT, avec la coll. de Roger ICART, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, n° 525 et n° 705) ; ensuite on perd sa trace.

²⁶ Renseignement fourni par Raymond Chirat et Sylvie Fournier.

²⁷ Avec quelques incursions en Italie et en Espagne lors de coproductions, comme *Angelica* (1939) ou *La nascita di Salomé* (1940).

²⁸ Date établie grâce aux recherches effectuées à la mairie du 16^e arrondissement par Sylvie Fournier ; le décès de Jean Choux a jusqu'ici été daté de façon imprécise ou fantaisiste.

²⁹ Fernand GIGON, *op. cit.*, p. 147. L'erreur de titre est reprise dans Charles REINERT, *Kleines Filmlexikon. Kunst, Technik, Geschichte, Biographie, Schrifttum*, Einsiedeln/Zurich, Verlagsanstaltung Benziger, 1946, p. 61. Mitry est un des rares historiens classiques du cinéma à mentionner le film correctement, sous le titre *La puissance du travail* (cf. note 15). La plupart des auteurs imiteront plutôt Sadoul qui, dans ses nombreuses publications, ne cite Choux qu'à propos de *Jean de la lune* (1931), à cause de Michel Simon, encore...

³⁰ Ont été consultées, outre la Cinémathèque suisse, les Archives du film (Bois d'Arcy), la Cinémathèque française (Paris), la Cinémathèque de Toulouse et la Cinémathèque royale de Belgique. On trouvera les fiches détaillées des diverses copies en annexe.

³¹ Indications fournies par Pro Helvetia (lettre de Cécile Küng du 16.7.1996).

³² Brochure publicitaire (cf. notes 15 et 25).

³³ Lettre de Julie René (13.5.1996), confirmée par celle de Bernard Martinand (29.5.1996).

³⁴ Notre scepticisme se fonde sur une longue expérience, et sur la constatation que la manière dont a été gérée la Cinémathèque française durant des décennies laisse des traces durables.

³⁵ Lettre de Freddy Buache du 6.12.1955, dans les archives de Charles-Georges Duvanel, acquises par la Cinémathèque suisse (cote 17/5 – B 16).

³⁶ On trouve l'ultime trace que nous connaissions dans le livre de Freddy BUACHE (*Michel Simon*, p. 65, note 1), qui l'utilise pour résumer le film, et en cite un bref fragment (pp. 66-67).

³⁷ Notre appréciation se fonde non seulement sur le souvenir, évidemment subjectif, que nous en avons, mais aussi sur la comparaison avec de nombreux films de cette époque que nous avons pu voir récemment dans des copies colorées. La couleur constituait une composante esthétique essentielle des films muets ; mais on les a projetés pendant des décennies dans des copies en noir et blanc, au point d'ancrer dans les esprits l'idée qu'il en avait toujours été ainsi. Mais grâce aux efforts des spécialistes et de quelques cinémathèques, la connaissance des habitudes et des techniques en matière de pellicule colorée du cinéma muet a beaucoup évolué depuis vingt ans. Voir notamment : Vincent PINEL, « La restauration des films », in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, sous la direction de Jacques AUMONT, André GAUDREULT et Michel MARIE, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989 (Langues et langages, 19), pp. 131-154 ; Gert KOSHOFER, *Color. Die Farben des Films*, Berlin, Spiess, 1988 ; Paolo CHERCHI USAI, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Turin, UTET, 1991 ; *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, a cura di Gian Luca FARINELLI et Nicola MAZZANTI, Bologne, Grafis Edizioni, 1994 ; *Il colore nel cinema muto*, a cura di Monica Dall'ASTA, Guglielmo PESCATORE et Leonardo QUARESIMA, Udine, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Udine, s.d. [1996].

³⁸ Copie n° 3 de notre inventaire (cf. annexe), telle que nous l'avons visionnée dans les locaux techniques de la Cinémathèque suisse à Penthaz le 14.5.1996. On ne s'explique pas l'adjonction de ce carton à une copie tirée en 1975.

³⁹ Renseignements communiqués par M. Jean-Claude Nicole, qui était alors président et administrateur de Sonor (lettre du 28.6.1996 ; entretien téléphonique du 26.7.1996).

⁴⁰ Jusqu'à ce point, le récit est reconstitué d'après des sources écrites : les brochures publicitaires mentionnées à la note 15, et Freddy BUACHE, *Michel Simon*, pp. 65-66 (cf. note 36). Cette introduction narrative devait trouver sa place dans les quelque 400 m qui manquent dans les copies disponibles.

⁴¹ Selon Freddy BUACHE (*Michel Simon*, p. 67), suivi en cela par Hervé DUMONT (*op. cit.*, p. 93), le père signe un chèque important, et son fils en distribue le montant aux gens de Meillerie ; cet épisode était peut-être prévu dans le découpage, mais il est absent du film.

⁴² Les textes cités au début du présent article ne sont que des exemples parmi d'autres. Blanche Montel elle-même, dont la mémoire est pourtant remarquable, n'a guère d'autre souvenir du film que celui de ces barques (entretien téléphonique du 3.9.1996).

⁴³ Remarquons à ce propos que nous n'avons trouvé aucune trace de partition originale ou d'arrangements musicaux destinés à accompagner les projections du film.

⁴⁴ *La louange des arbres, des eaux et des monts*, p. 11.

⁴⁵ Choux ne renoncera pas à écrire, puisqu'il publiera un essai d'esthétique comparée (*Michel-Ange et Paul Valéry*, Paris, V. Rasmussen, 1932) et que paraîtra même, à titre posthume, un poème écrit pendant l'Occupation à la gloire de De Gaulle, une manière de réponse à l'ode (*Paroles au Maréchal*) que Paul Claudel adressait à Pétain en 1941 (Jean CHOUX, « L'homme qui a dit : non ! », in [Colonel] RÉMY, *De Gaulle cet inconnu*, [Monte-Carlo], Raoul Solar éditeur, 1947, pp. 97-126).

⁴⁶ « La Lorraine », dont le nom gravé sur le tableau arrière est lisible dans un plan, et qui est citée nommément dans les intertitres, ainsi que « La Vaudoise », selon une publicité parue dans la presse (par ex. dans *La Suisse* du 9.10.1925, p. 5).

⁴⁷ Cartons 59-70, plans 332-345. Nous numérotions les plans et les cartons à partir du début de la copie disponible ; notre numérotation ne correspond donc pas à celle – invérifiable – du découpage original. Les barres obliques (/) indiquent un changement de plan ou de carton ; le soulignement signale des caractères typographiques de taille supérieure aux autres. Nous respectons les majuscules des intertitres. Des artifices de ce genre, ayant valeur d'accent d'insistance, ont été souvent utilisés par Abel Gance.

⁴⁸ Cartons 82-84, plans 363-391.

⁴⁹ Choux a publié un poème ou deux dans *Les Feuillettes*, revue qui prend la suite de *La Voile Latine* (cf. Alain CLAVIEN, *Les Helvétistes*, Lausanne, Société d'Histoire de la Suisse romande et Éditions d'en bas, 1993, p. 219).

⁵⁰ Comme l'écrit Jean TULARD dans sa notice sur Choux (*Dictionnaire du cinéma*. 1. *Les réalisateurs*, Paris, R. Laffont, 1982 (Bouquins), p. 163) avec une franchise qu'on ne rencontre pas souvent dans les dictionnaires de cinéma, de la part d'auteurs pourtant constamment confrontés à ce problème.

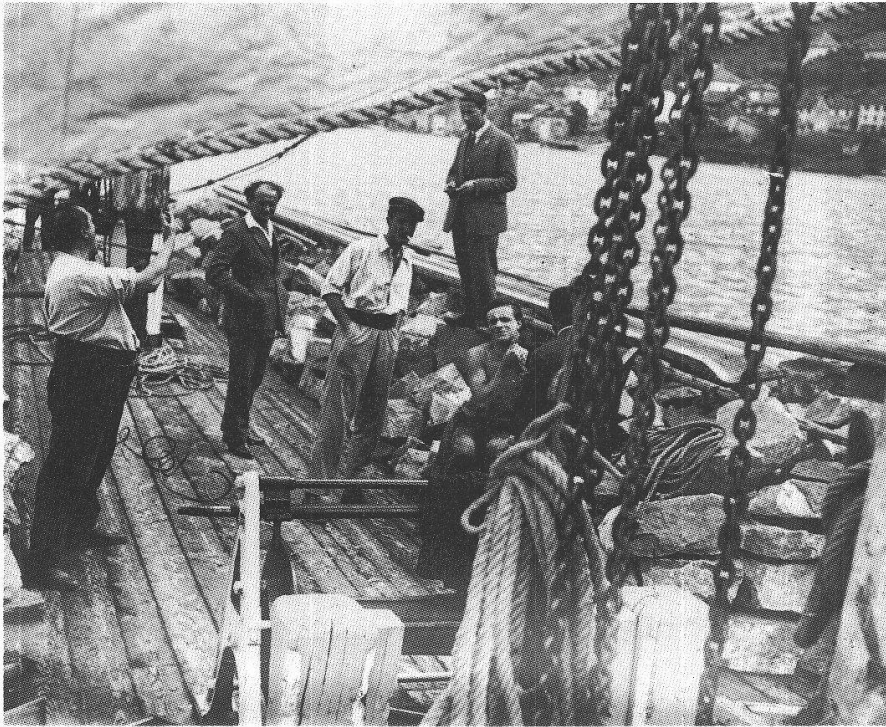
⁵¹ Il est étonnant que le nom de Thérèse Reigner, épouse de Choux, ait été mal orthographié.

⁵² Hervé DUMONT, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁵³ Freddy BUACHE, *Michel Simon*, p. 65 ; Hervé DUMONT (*op. cit.*, p. 93) hésite entre *Duret* et *Doret*.

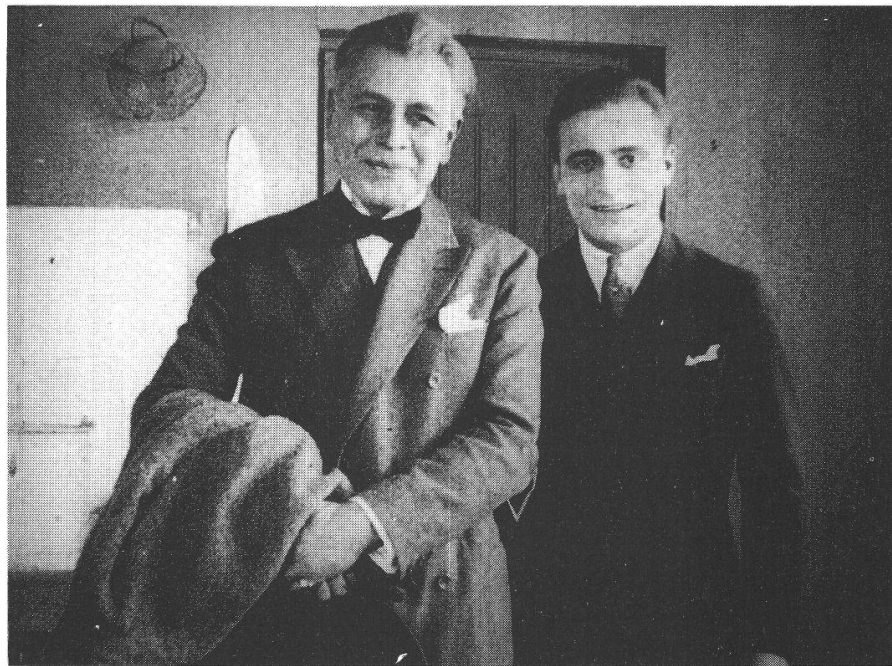
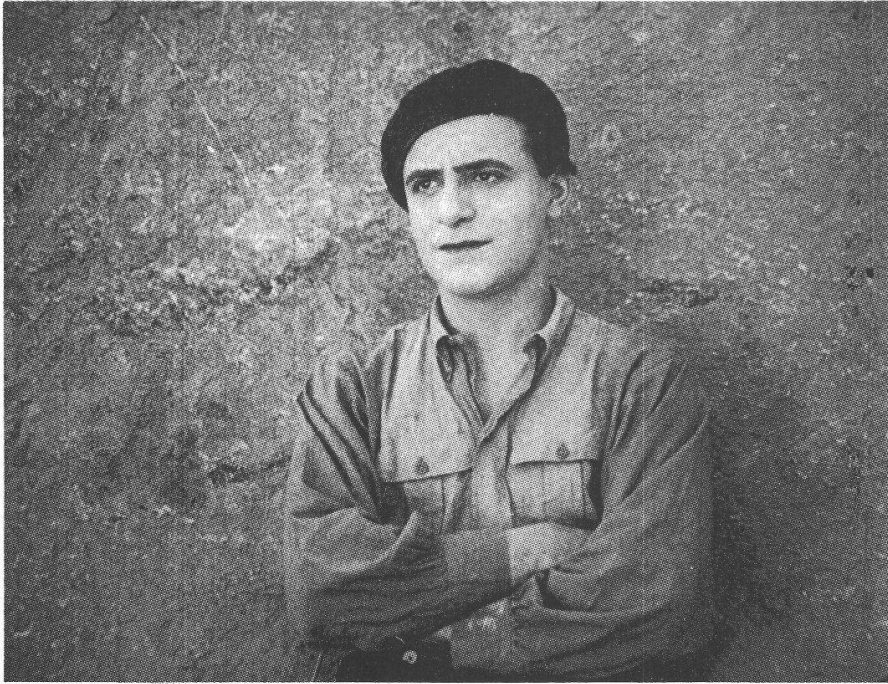
⁵⁴ Hervé DUMONT, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁵ Voir la notule consacrée à cette copie dans l'inventaire filmographique situé à la fin du présent volume.



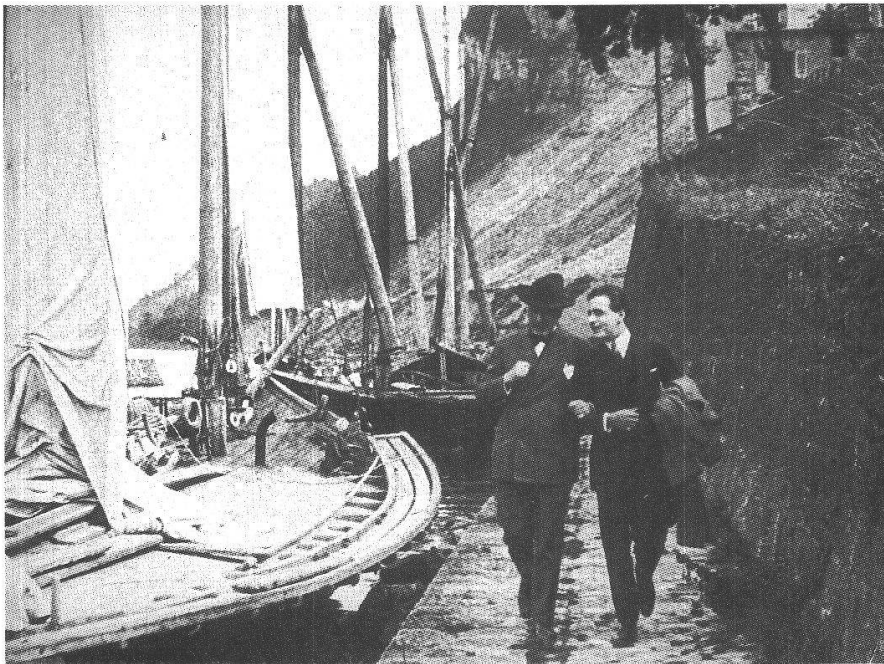
1. Photo de tournage. De droite à gauche : Stéphane Audel (torse nu), Charles-Georges Duvanel (debout sur les pierres), Jean Ciry, Jean Choux, Maurice Destain (?). Collection Cinémathèque suisse Lausanne.

2. Photo de tournage. Les acteurs au milieu des bateliers du Léman. Au centre : Blanche Montel, entourée de Stéphane Audel à gauche et Jean Ciry à droite. De profil à droite Maurice Destain. Assis, Jean Choux, tête nue, portant cravate. Collection Cinémathèque suisse Lausanne.



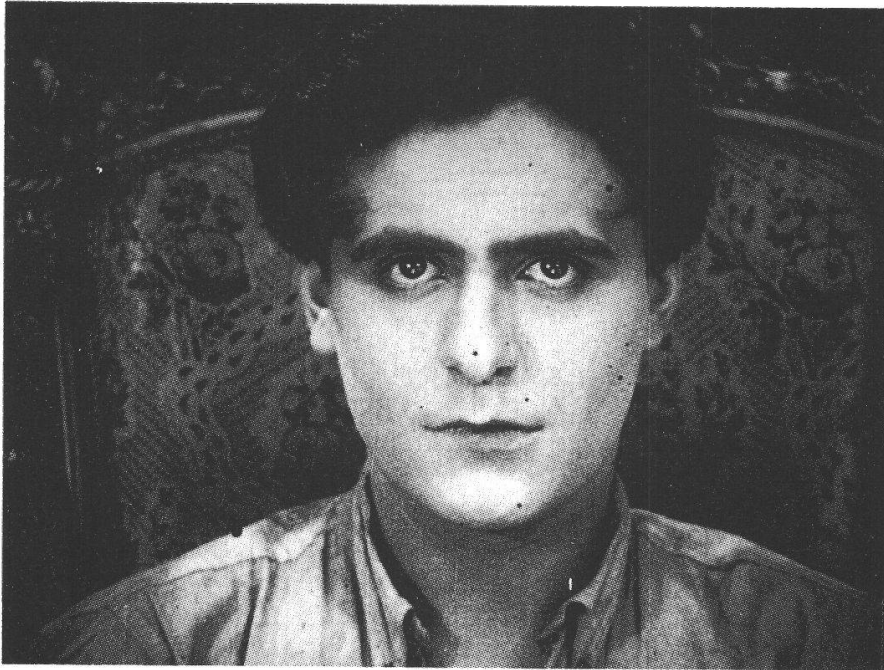
3. Photogramme. André Carel vêtu en ouvrier.
Collection Cinémathèque suisse Lausanne.

4. Photogramme. André Carel et son père, vêtus en bourgeois,
arrivent chez les Lugrin. Collection Cinémathèque suisse Lausanne.



5. Photogramme. « La Lorraine ».
Collection Cinémathèque suisse Lausanne.

6. Photogramme. Des barques à quai à Meillerie.
Collection Cinémathèque suisse Lausanne.



7. Photogramme. André Carel : « Je dirai la Peine des hommes ».
Collection Cinémathèque suisse Lausanne.

8. Photogramme (cf. annexe 3). Jean Choux salue Blanche Montel et
Stéphane Audel, de trois-quarts à gauche.
Collection Cinémathèque suisse Lausanne.