



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2019 : 2019

« Va pour les autres ! » : Eva Elie, une voix critique en marge
(1923-1929)

Adèle Morerod

Adèle Morerod, 2019, « Va pour les autres ! » : Eva Elie, une voix critique en marge
(1923-1929)

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire et esthétique du cinéma

« Va pour les autres ! »

Eva Elie, une voix critique en marge

(1923-1929)

par

Adèle MOREROD

sous la direction du Professeur Laurent LE FORESTIER

Session de Printemps 2019

« 1927 ! un grain de sable dans l'éternité des siècles.

Et déjà nous réclamons de 1928 la réalisation de désirs infinis. Combien d'espoirs déçus iront rejoindre d'autres regrets !...

Mais le cinéma nous reste, dispensateur de rêves et d'illusions, qu'il déverse sur tous les écrans. Cette autre fumée d'opium, vous grisant d'images, entraîne où il lui plaît d'innombrables yeux – points seuls brillants dans la salle obscure – qui effectuent par lui le magnifique voyage, toujours espéré, jamais accompli. Des yeux découvrent leur idéal dans quelque beauté qui passe ; d'autres se ferment à demi, eux jamais aimés, sous la caresse d'un regard venu de la toile lumineuse. Les yeux des spectateurs rient, s'embuent, se font sérieux ou tristes, reflètent la magie sans cesse renouvelée, attirés par elle comme le papillon fuyant sa gaine pour la lumière du soleil...

Tous, jeunes ou vieux, mécontents ou satisfaits de la vie, peuvent s'en évader, connaître l'illusion divine, le pouvoir d'aimer, de renaître !... un soir au cinéma. »

Eva ELIE, *Ciné*, Décembre 1927.

« And that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs. »

George ELIOT, *Middlemarch*.

Remerciements

Merci à Laurent Le Forestier d'avoir permis à ce cheminement qu'est le mémoire d'être, avant tout, un échange, sans cesse renouvelé et riche en questionnements. Son invitation à prendre en main les réflexions qui nous sont proposées dans ses cours et le regard bienveillant autant qu'exigeant qui accompagne un tel geste auront été les conditions de possibilité essentielles de ce mémoire.

Mon souvenir amusé va par ailleurs à Richard qui, en 2011, m'a offert une édition originale de *Puissance du cinéma*, à une époque où ni son amour des vieux livres, ni mon amour du cinéma ne laissaient soupçonner un tel dénouement. Il est indéniable que ce qui suit lui doit beaucoup.

Je tiens également à remercier Pierre-Emmanuel Jaques pour son partage généreux d'informations concernant Eva Elie et celles et ceux qui l'entourent, et tout particulièrement pour le prêt de sa copie de *Cinémabouliè*, qui aura été mon entrée pour le moins surprenante dans cette recherche. Merci, de même, à Roland Cosandey de m'avoir rendu accessible la collection complète de *Ciné* et ainsi le plaisir de découvrir cette revue dans sa magnifique version papier.

Une pensée complice pour Vanessa, Laura, Manuela, Camille, précieuses compagnes de route et de cafés.

Un grand merci à mes parents pour leurs relectures attentives et toujours bienvenues, quelle que soit la manière dont elles sont reçues.

Enfin, et surtout, toute ma reconnaissance va à David pour avoir, dans tous les sens du terme, aidé cette réflexion au long cours à prendre forme. Pour les balades par temps gris, pour les discussions passionnées, pour une écoute inépuisable et pour tout ce qui dépasse de loin les contours visibles de ce travail, merci.

Lausanne, 8 mai 2019.

Introduction

A lire le peu qui a été écrit sur Eva Elie, il n'apparaît pas comme une évidence d'avoir envie de chercher à en savoir plus. En effet, les quelques historiens suisses à mentionner, en passant, le nom de cette critique cinématographique genevoise s'en tiennent à des considérations générales, qui dessinent un portrait peu engageant. Celle que Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jaques se contentent de définir comme bien implantée dans le milieu de la critique des années 1920 grâce à ses nombreux engagements¹, ne se voyait guère plus distinguée par Roland Cosandey en 1986, elle dont « la qualité des écrits » intéresse moins que « les positions qu'elle occupe successivement ou parallèlement au cours d'une carrière qui recouvre toute la période »². Les raisons de cette mise à l'écart de sa production de critique, au profit des éléments plus contextuels de sa carrière, entrent qui plus est en écho avec les propos de l'un de ses contemporains, tels que rapportés par François Albera. Ce dernier consacre en effet un article à André Ehrler, intervenant central dans les débats d'alors sur le cinéma, qui juge « les papiers » de sa consœur d'une « incommensurable niaiserie »³. A son tour, Pierre-Emmanuel Jaques se fait le relais des propos de l'un des critiques majeurs de l'époque, William Bernard, et le constat n'est guère meilleur, à tel point que son article, consacré pourtant aux publications menées par Eva Elie établit cette dernière comme un élément perturbateur au sein d'un champ critique hiérarchisé⁴. Etayé par des sources, repris d'ouvrages en ouvrages, le consensus autour d'Eva Elie semble pour le moins net.

Pourtant, les constatations de Pierre-Emmanuel Jaques, le seul à s'être penché quelque peu sur son parcours, témoignent plus largement d'une difficulté perceptible à situer non seulement la figure d'Eva Elie, mais également son discours sur le cinéma, par rapport à celui de ses contemporains. D'ailleurs, à la lecture de *Cinémaboulie*⁵, ouvrage publié en 1928 qui fut notre premier

¹ HAVER Gianni, JAQUES Pierre-Emmanuel, *Le Spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Antipodes, 2003, p. 104.

² COSANDEY Roland, « L'activité cinématographique en Suisse romande 1919-1939. Pour une histoire locale du cinéma », in Collectif, *19-39, la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, p. 241.

³ ALBERA François (coll. avec ASSEO Laurent), « André Ehrler, le cinéma entre pédagogie et politique », in TORTAJADA Maria, ALBERA François (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 27.

⁴ JAQUES Pierre-Emmanuel, « La publication de *Ciné* et *Cinémaboulie*, ou quelques luttes dans le champ de la critique cinématographique genevoise (1926-1929) », in BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp, FLÜCKIGER Barbara (dir.), *Cinéma CH, réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, p. 77.

⁵ JEST, JEST, *Cinémaboulie*, Genève, Rotogravure SA, 1928.

contact avec les textes d'Eva Elie, nous avons éprouvé une même forme de résistance produite aussi bien par le style d'écriture, satirique à l'extrême, que par le sujet traité, les maux du cinéma. Le sentiment d'étrangeté qui s'en dégage, sans doute renforcé par le fait que le livre fut écrit à quatre mains avec son mari Louis Elie, nous a malgré tout donné envie d'explorer et de chercher à comprendre cette particularité, et ce en suivant un fil jusque-là peu pris en compte par les historiens : les écrits d'Eva Elie. Une telle exclusion s'explique néanmoins au regard des voies empruntées par l'historiographie suisse. Au tournant des années 1990, l'heure est plutôt aux ouvrages collectifs⁶ et articles ponctuels⁷, qui visent à la fois à poser l'histoire du cinéma en Suisse et à établir les méthodes pour le faire. Ils se partagent alors entre l'histoire des films, limitée ou en tout cas questionnée par le peu de productions locales qui correspondraient aux long métrages de fiction habituellement étudiés, et l'histoire du cinéma, de ses institutions et acteurs, parmi lesquels la critique. Plusieurs figures se voient ainsi mises en lumière (nous avons déjà évoqués André Ehrler et William Bernard) mais la nécessité de les réinscrire dans un contexte plus large, de retracer leurs liens avec d'autres confrères, la France voisine ou divers organismes publics ne laisse que peu de place à une analyse approfondie de leurs discours individuels. Il semble en effet plus urgent alors d'établir les tendances discursives générales de la critique suisse, avec ses éventuelles polarisations⁸. Dès lors, on s'étonnera moins qu'Eva Elie, pour les rares évocations qui en sont faites, ait été retenue avant tout pour ses rapports avec ses collègues, ses activités, voire pour son positionnement délicat face aux débats de l'époque.

Par ailleurs, il apparaît assez clairement que les références que nous avons évoquées jusqu'ici dessinent les contours d'un moment et d'un territoire précis : les années 1920, ou plus exactement le temps de la constitution et de l'institutionnalisation de la critique cinématographique en Suisse romande. Si Eva Elie connaît une carrière qui s'étend jusque dans les années 1950, elle déploie entre 1923, année de son premier engagement dans ce domaine, et 1929, date butoir de l'arrivée du sonore, un nombre impressionnant de collaborations, contributions et créations. Quand bien même elle semble parfaitement s'adapter à la transition vers le cinéma parlant, bouleversement conséquent dans une pratique qui s'est construite sur l'art muet, nous avons choisis de reprendre à

⁶ TORTAJADA, ALBERA, *op. cit.* ; HAVER Gianni (dir.), *La Suisse, les Alliés et le cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2001 ; HEDIGER Vinzenz *et al.* (dir.), *Home Stories. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg, Schüren, 2001 ; PITHON Rémy (dir.), *Cinéma suisse muet*, Lausanne, Antipodes, 2002 ; HAVER, JACQUES, *op. cit.* ; COSANDEY Roland, JACQUES Pierre-Emmanuel (dir.), « Dossier : Histoires de cinéma », *Revue Historique Vaudoise*, tome 115, 2007, pp. 9-197 ; HAVER Gianni (dir.), *Le Cinéma au pas, les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2004 ; BOILLAT, BRUNNER, FLÜCKIGER, *op. cit.*

⁷ COSANDEY, art. cit., 1986, pp. 237-271 ; GUIDO Laurent, JACQUES Pierre-Emmanuel, « “Que Dieu nous préserve de Feuillade !”. L'accueil critique de Louis Feuillade et du ciné-roman à Genève et Lausanne au début des années 20 », *1895*, n° spécial Feuillade, 2000, pp. 315-327.

⁸ Voir notamment GUIDO Laurent, JACQUES Pierre-Emmanuel, « Les débuts de la critique cinématographique à Genève et à Lausanne », in HEDIGER *et al.* (dir.), *op. cit.*, pp. 221-235.

notre tour le passage aux années 1930, mis en évidence par tant d'historiens⁹, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous évoquions, à l'instar de ces derniers, le foisonnement des activités menées par Eva Elie. Entre sa participation à diverses revues et journaux (*Cinémagazine*, *Les Lectures du Foyer*, *Le Genevois*), la fondation de la sienne propre (*Ciné*), dont elle fera émerger deux ciné-clubs (« Ciné d'art » et « Cinéma pour tous »), et enfin la publication de son livre (*Cinémaboulie*), elle se construit non seulement une position dans le champ cinéphilique d'alors mais également, et c'est là notre hypothèse centrale, une voix propre. L'année 1929 marque l'interruption de sa revue mais également du ciné-club qui lui est alors affilié ; Eva Elie se tourne alors vers d'autres lieux de publications (*L'Illustré*, *L'Effort cinégraphique suisse*¹⁰), qui l'éloignent quelque peu de la critique à proprement parler¹¹.

Le postulat qu'au-delà de l'apparent inintérêt de ses textes, Eva Elie fait entendre un discours particulier sur le cinéma, une voix particulière, pourrait être envisagé d'emblée à l'aune de son statut de femme dans une époque et un univers encore largement masculins. C'est d'une certaine manière ce que propose Letizia Napolitano, lorsqu'elle se penche sur les collaboratrices aux *Lectures du Foyer*, revue familiale dirigée justement par une femme. Elle décèle chez Eva Elie un féminisme qui ne passe pas par l'appartenance à des structures officielles mais par la mise en acte des revendications, via son implication personnelle dans nombre de domaines¹². Si nous ne pouvons que saluer la caractérisation plus positive qui en découle, le prisme choisi par Letizia Napolitano nous semble tout de même peu opportun pour deux raisons. D'une part, elle restreint à son tour son étude d'Eva Elie autour des activités de cette dernière et non de ses écrits, dans une dimension biographique que nous souhaiterions autant que possible limiter ici au profit du discours. D'autre part, dégager la singularité de ce dernier nous semble mal s'accommoder d'une telle étiquette, imposée ainsi d'entrée de jeu. En effet, partir d'une « qualité féminine », même discursive, paraît nécessiter de la définir par rapport à la norme (masculine) de l'époque¹³, nous obligeant d'une

⁹ On retrouve la date de 1932 comme fin de cette première génération critique chez de nombreux historiens suisses. (Voir notamment GUIDO, JACQUES, art. cit., 2001, p. 222.) Néanmoins, Laurent Guido propose également celle de 1929 dans son étude sur Maurice Porta, soulignant justement l'interruption de *Ciné* et de *La Revue suisse du cinéma* comme une rupture signifiante, ce qui nous semble aussi mieux convenir au cas d'Eva Elie. (GUIDO Laurent, *Débuts de la critique cinématographique dans la presse de Suisse romande : Maurice Porta à la « Feuille d'Avis de Lausanne », 1920-1932*, mémoire de maîtrise de Cinéma, F. Albera (dir.), Université de Lausanne, 1997, p. 3.)

¹⁰ *L'Effort cinégraphique*, dirigé à l'époque par Jean Hennard, est une revue corporative, qui deviendra par la suite *Schweizer Cinema Suisse*. Eva Elie semble en être la rédactrice en chef entre 1932 et 1936. (PACCAUD Isabelle, « Les critiques cinématographiques romands (1930-1945). Un aperçu biographique », in HAYER, *op. cit.*, 2001, p. 98.)

¹¹ La collaboration d'Eva Elie à *Cinémagazine*, elle, perdure jusqu'en 1930, mais se fait néanmoins de plus en plus rare à partir de la fin de 1929.

¹² NAPOLITANO Letizia, *Les « Lectures du Foyer » (1922-1928) entre tradition et modernisme : le journal d'une société en pleine mutation*, mémoire de maîtrise d'Histoire, H. U. Jost (dir.), Université de Lausanne, 1995, p. 67.

¹³ C'est ce que nous semblons faire notamment Noël Burch et Geneviève Sellier dans le numéro spécial « Cinéphilie et masculinité » de la revue *Iris*, en cherchant à dégager les particularités propres aux critiques hommes et femmes en matière de cinéphilie. (BURCH Noël, SELLIER Geneviève, « Cinéphilie et masculinité », *Iris*, n° 26, 1998, pp. 191-206.)

certaines manières à envisager la voix d'Eva Elie moins selon sa cohérence propre que dans son rapport de distanciation à celles qui l'entourent.

Si nous renonçons ici à une approche *gender* et au cadre qui en découlerait, nous sommes toutefois conscientes des limites qu'il s'agit inmanquablement de poser à tout objet que l'on s'apprête à étudier. Nous avons mentionné les bornes temporelles, il faut maintenant nous intéresser plus précisément à celles de notre corpus, qui conditionnera finalement notre approche. Concernant ses écrits, nous avons choisi de nous concentrer avant tout sur les trois revues auxquelles Eva Elie contribue le plus durant cette décennie¹⁴, mais aussi où elle produit des textes les plus à même de constituer un discours sur le cinéma : *Cinémagazine*, *Les Lectures du Foyer* et *Ciné*. Si elle tient également une rubrique dans le quotidien *Le Genevois*, entre 1925 et 1929, ce sont des textes extrêmement brefs, qui visent uniquement à lister les films sortis. Toutefois, dans l'optique – autant que possible – de ne pas réduire les discours à la seule figure d'Eva Elie mais de les envisager comme un réseau dans lequel elle occupe une fonction énonciatrice plus ou moins centrale, il nous paraît important d'intégrer également *Cinémaboulie*, mais aussi de prendre en compte *Ciné*, pas seulement pour les textes qu'elle y rédige mais aussi en tant que manifestation étendue de son rapport au cinéma. Nous ne pouvons néanmoins pas, dans les limites de ce travail, l'aborder de manière approfondie en tant que revue, à l'instar de certains travaux en France qui tendent à se focaliser davantage sur de tels objets depuis quelques années¹⁵. De même, il nous semble important d'intégrer ces manifestations distinctes (et incontournables à cette époque, ciné-clubs et revues allant en effet souvent de pair) que sont les ciné-clubs, via les articles qui en font la chronique, en ce qu'eux aussi participent de ce rapport et peuvent nous éclairer sur les diverses formes qu'il prend.

Il est grand temps de s'arrêter sur ce qui traverse tacitement notre propos jusqu'ici : la critique cinématographique. Nous sommes en effet partis du principe que c'est par ce type de discours-là qu'Eva Elie construit et déploie une certaine conception du cinéma. Nous intéresser à sa critique nous oblige en premier lieu à préciser la géographie limitée dans laquelle s'inscrit notre objet. De

¹⁴ Eva Elie écrira aussi deux textes pour *Cinéa-Ciné pour tous*. Les articles en question sont toutefois des reprises, plus ou moins complètes, de ceux qu'elle compose pour *Ciné* ou *Cinémagazine*. (ELIE Eva, « Le Roi des Rois », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 99, 15 décembre 1927, p. 15 ; ELIE Eva, « Ménilmontant », n° 101, 15 janvier 1928, p. 22.)

¹⁵ KHALIFE Antoine, *La Presse spécialisée dans le cinéma entre les deux guerres (1919-1939) : présentation de Ciné pour tous et Cinéa*, mémoire de diplôme de l'Institut Français de Presse et de sciences de l'information, G. Feyel, P. Albert (dir.), Université de Paris II, 1986 ; GAUTHIER Christophe, « Le Cinéma passé en revues », texte de présentation de l'exposition « Le cinéma passé en revues (1926-1927) – Informer ou promouvoir ? », organisée par la BiFi, du 11 octobre 2002 au 28 février 2003 [en ligne] ; CHAMPOMIER Emmanuelle, *La Perception du cinéma des années 1920 à travers la presse spécialisée française. Etude des revues Le Cinéopse, Mon Ciné et Cinéa-Ciné pour tous*, mémoire de master 2, L. Véray (dir.), Université de Paris X (Nanterre), 2010 ; VALLAIS Pierre, *La Naissance de la cinéphilie et l'essor de la presse spécialisée indépendante en France : Le Film (1914-1921), une revue pionnière*, mémoire de master 2, mention Cinéma, D. Vezyroglou (dir.), Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2010-2011 ; VALLAIS Pierre, *Entre presse cinéophile et magazines populaires, l'histoire d'une revue unique : Cinémagazine (1921-1935)*, mémoire de master 2, mention Cinéma, D. Vezyroglou (dir.), Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2011-2012.

par les nombreux liens qui rattachent Eva Elie au monde du cinéma français (revues, collaborateurs, cinéastes rencontrés), tout comme à cause de la grande omniprésence de ce dernier dans la critique suisse romande¹⁶, il semble légitime d'intégrer l'historiographie française à notre recherche, autrement que comme simple cadre général à l'histoire de la critique. Celle-ci est le plus souvent prise dans un sens large comme un ensemble de discours posant les bases d'une vision théorique du cinéma¹⁷. La tendance historiographique marquée à se concentrer avant tout sur les figures connues (Delluc¹⁸, Moussinac¹⁹) ou moins connues (Vuillermoz²⁰) de la critique amène de fait à envisager leurs écrits comme un ensemble discursif signifiant, assez indépendamment des types de textes. Il est dès lors plus rare qu'elle soit d'abord envisagée comme devant rendre compte de films à un public, en les évaluant selon des critères divers. Cette production plus définie, si elle est parfois posée par l'historiographie suisse, se voit toujours réinscrite là encore à tout un réseau d'autres types de textes consacrés au cinéma²¹.

Dans la volonté de distinguer une voix propre à Eva Elie, nous avons de fait l'intention de prendre en compte l'ensemble de ses écrits, dans la période désignée, comme notre corpus le laisse supposer. De même, nous avons choisi d'accorder une place conséquente aux extraits cités, que ce soit dans leur longueur ou leur quantité, afin de donner à découvrir autant que possible le discours, mais aussi le style d'Eva Elie, et non pas de lui substituer nos commentaires (ce qui est le cas de certains ouvrages où il ne subsiste des textes mentionnés que de brefs passages²²). Toutefois, le rappel que la critique de cinéma vise d'abord à s'adresser à un spectateur est d'autant plus important à retenir dans notre appréciation que cette adresse nous paraît être au cœur du rapport d'Eva Elie à la critique, mais également au cinéma. La question de la place du spectateur intervient bien sûr dans la littérature secondaire, mais le plus souvent dans une conception globalisante de foule, de public ou de masse, légitimée par les textes des critiques de l'époque²³. Cette posture « surplombante » a notamment été dénoncée par des représentants de l'histoire socio-culturelle²⁴ et

¹⁶ COSANDEY, art. cit., p. 241 ; GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 221 ; HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷ Aucune définition précise de la nature des textes pris en compte n'apparaît de fait dans des ouvrages aussi généraux que celui de Michel Ciment et Jacques Zimmer ou d'Antoine de Baecque. (CIMENT Michel, ZIMMER Jacques (dir.), *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997 ; DE BAECQUE Antoine (éd.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.)

¹⁸ LHERMINIER Pierre (éd.), *Ecrits cinématographiques II*, Paris, Cinémathèque française, 1986.

¹⁹ VIGNAUX Valérie, ALBERA François (dir.), *Léon Moussinac critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2014.

²⁰ HEU Pascal Manuel, *Le Temps du cinéma : Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique : 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.

²¹ GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 222.

²² GHALI Nourredine, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Paris Expérimental, 1995 ; 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.

²³ GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/Ecole des Chartes, 1999 ; PLASSERAUD, *op. cit.*

²⁴ C'est notamment le cas de l'ouvrage co-écrit par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilie*, discuté dans l'article suivant : ALBERA François, LAGNY Michèle, LE FORESTIER Laurent, « Cinéphiles et

certaines études tentent de remettre au centre la vision que les spectateurs, voix minoritaire dans l'histoire, avaient du cinéma²⁵.

Nous ne prétendons pas nous inscrire dans ces débats, n'ayant en effet pas l'intention de discuter du statut du spectateur de l'époque. Il n'en est pas moins vrai que la place spécifique et personnelle que lui accorde Eva Elie dans ses discours aura été l'une des raisons premières de notre intérêt pour cette critique ; cette thématique sera dès lors amenée à affleurer périodiquement dans notre recherche. La raison de ce lien particulier au public nous semble découler d'un autre élément discursif essentiel : l'importance accordée par Eva Elie à la morale, tant dans son appréciation des films que dans sa conception plus globale du cinéma. Afin de dégager au mieux l'imbrication de ces différents points au sein de ses textes et leur potentielle cohérence, nous avons préféré n'interroger que dans un second temps cette dimension morale, avant tout face à l'historiographie. Un tel rapprochement, d'autant plus avec l'histoire de la critique française, nous est apparu comme intéressant en ce que cette dernière aura grandement conditionné en partie les approches suisses et, plus généralement, la conception que nous avons encore aujourd'hui du rapport entre critique et cinéma. Parcourir les textes d'Eva Elie sera dès lors l'occasion non seulement d'éclairer une voix jusque-là laissée dans l'ombre – et à notre sens bien éloignée des échos négatifs qui en ont été faits – mais peut-être aussi une autre manière d'envisager cette relation entre cinéma et critique.

cinéphilie : «le jugement esthétique ne s'apprend pas». Huit questions à Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto », *1895* [en ligne], n° 70, automne 2013, pp. 10-37.

²⁵ Voir notamment JUAN Myriam, TREBUIL Christophe (dir.), « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012 [en ligne], 14 p.

PREMIÈRE PARTIE

De la spectatrice à la critique

1. Les débuts à *Cinémagazine* : se construire une voix (1923-1926)

En 1956, dans les pages de *Filmklub – Ciné-club*, Eva Elie est invitée à partager ses souvenirs de critique « émérite », selon les mots de la revue, après trente ans de métier²⁶. Elle a pris sa retraite quatre ans auparavant, à soixante ans, quittant *L'Illustré* dont elle tenait la rubrique cinématographique depuis 1929. Étonnamment, l'écriture est quasi absente de son évocation de la période foisonnante des années 1920, sur laquelle se concentre l'article, alors que les récits de séances, des ciné-clubs aux après-midi cinéma destinés aux enfants, en constituent le cœur. Ses années à *Cinémagazine*, sa rédaction de nombreux textes pour *Ciné*, en plus de la gestion de la revue, mais aussi bien d'autres participations de plume ici ou là sont passées sous silence. De telles expériences sont apparemment moins propices à ses yeux pour évoquer son attachement au cinéma ou sa lutte pour éduquer le public, grandement mise en avant dans le texte. Faudrait-il en conclure, comme Roland Cosandey, que l'action aura toujours primé sur le discours dans sa carrière de critique²⁷ ?

Nous voyons plutôt dans cette mise en avant de moments d'expérience la marque de son rapport originel au cinéma, qui conditionnera profondément sa position de critique : celui de « simple » spectatrice. La majorité de ses contemporains, tant suisses que français, parviennent au cinéma comme suite logique après des activités littéraires ou critiques mais s'exerçant dans d'autres domaines, voire après avoir dépassé d'un mépris initial – état de fait relevé par nombres de chercheurs²⁸. Eva Elie n'a pas suivi un parcours similaire. Pour ce que nous pouvons déduire des articles de journaux la mentionnant, elle a suivi une formation de sténographe qui lui permet de remporter, en 1921, un concours avec la note maximale et une mention du jury, ainsi que le rapporte *La Revue*²⁹. Avec son mari Louis Elie qui deviendra, lui, professeur de sténo-dactylographie à l'École supérieure de commerce de Genève, elle transcrit par ailleurs les textes de correspondants à

²⁶ ELIE Eva, « Souvenirs », *Filmklub – Ciné-club*, n° 5, février-avril 1956.

²⁷ COSANDEY, art. cit., p. 241.

²⁸ Notamment, pour n'en citer que quelques-uns : GUIDO, JACQUES, art. cit., 2001, pp. 221-235 ; PACCAUD, art. cit., pp. 89-103 ; ALBERA François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

²⁹ « Chronique des sociétés – Union sténographique suisse Aimé Paris », *La Revue*, 11 juillet 1921, p. 3.

1. Les débuts à *Cinémagazine* : se construire une voix (1923-1926)

l'étranger pour le *Journal de Genève*³⁰. A propos du cinéma, elle dira au détour d'un article dans *Ciné*, daté de 1926, être une « fervente cinéophile » depuis quinze ans, contre seulement trois années de pratique de la critique³¹.

D'ailleurs, les conditions de son entrée dans la critique, en septembre 1923 à *Cinémagazine*, en tant que correspondante pour la ville de Genève, restent mystérieuses. La revue française, déjà largement reconnue en Suisse à l'époque, est définie, notamment par Christophe Gauthier³², comme incarnant une posture intermédiaire entre cinéphilie et goût populaire, notamment par la mise en avant des potentialités du cinéma et de ses spécificités, techniques et esthétiques, ainsi que l'adresse à un plus large lectorat via les habituels récits de tournages, entretiens avec des vedettes, potins et illustrations en abondance. Il n'est pas anodin que ce soit là qu'elle fasse ses premiers pas, sa position face au cinéma, au public ou aux films correspondant par bien des aspects à un état d'entre-deux.

1.1. A l'origine, une spectatrice

C'est donc en tant que correspondante pour « l'étranger » qu'Eva Elie fait ses débuts à *Cinémagazine*, reprenant la fonction occupée jusque-là par Gilbert Dorsaz, également genevois³³. La rubrique en question s'apparente davantage aux « échos » présents dans nombre de revues à l'époque, bien que visant à donner ici des nouvelles cinématographiques d'un lieu précis. Les textes sont donc brefs, factuels et couvrent les événements publics en lien avec le cinéma, sorties de films, récits de tournages ou d'acteurs. Durant plusieurs semaines, rien ne distingue les textes de la nouvelle arrivante de ceux des autres correspondants. Une phrase dans le numéro du 19 octobre 1923 nous donne néanmoins une première caractérisation d'Eva Elie, selon ses propres dires. A l'occasion de la décision de Lucien Lansac, propriétaire de plusieurs salles genevoises, d'offrir des entrées gratuites aux abonnés de *Cinémagazine*, elle s'inclut parmi ces derniers mais surtout parmi les « cinéophiles que nous sommes tous »³⁴. Si la lecture de revues, la recherche d'informations complémentaires au-delà des films constituent de fait la base de la cinéphilie, comme l'a montré Christophe Gauthier³⁵, c'est surtout l'idée de communauté qu'elle contient qui semble attirer Eva Elie.

³⁰ « Eva Elie », *Journal de Genève*, 30 décembre 1969.

³¹ ELIE Eva, « Un beau film passera... », *Ciné*, n° 7, novembre 1926, p. 77.

³² GAUTHIER, art. cit., 2002, p. 17.

³³ Gilbert Dorsaz poursuivra son activité de correspondant genevois auprès de *Mon Ciné* à partir de 1924, et plus ponctuellement dans *Hebdo-Film*. (JAQUES, art. cit., 2008, p. 76.)

³⁴ *Cinémagazine*, n° 48, 23 novembre 1923, p. 308.

³⁵ GAUTHIER Christophe, *op. cit.*, p. 260.

Alors qu'elle est envoyée, en décembre 1923, interviewer l'acteur français Maurice de Féraudy, l'envie de renseigner les lecteurs (et elle-même) vient à bout des hésitations qui lui font d'abord dire : « dans ces conditions, c'était quelque peu osé de se présenter, inconnue, devant tant de mérite et de talent. Le désir néanmoins de renseigner les "Amis" m'arma de courage »³⁶, preuve s'il en est qu'elle ne s'attribue alors pas un rôle particulièrement important dans le milieu. Elle se définit également en tant que « chroniqueuse »³⁷, dans un article un peu plus tardif, pour marquer en l'occurrence son apparente illégitimité à juger durement les films de Marcel L'Herbier, avant de s'y atteler quand même. Le choix d'un tel terme la place de fait dans un entre-deux face au public et à la critique, posture qu'elle va revendiquer durant ses premières années au sein de la revue. Son activité de mise en écriture du cinéma, dans une publication reconnue, la distingue inmanquablement de la spectatrice de base mais sa référence, son ancrage se situent néanmoins plus du côté de celles et ceux qui consomment le cinéma, que ce soit par la lecture ou la pratique des salles. Elle soulignera dès lors plus souvent son impression d'appartenance au public qu'à ceux qui font alors le cinéma, qu'ils soient critiques ou cinéastes.

Sa modestie quant à son statut au sein de la revue ne l'empêche toutefois pas de transcender très vite les limites de place ou de sujet posées par sa rubrique, ses textes s'allongeant considérablement comparés à ceux de ses collègues³⁸. Il ne faut pas attendre la fin du mois de novembre 1923 pour voir apparaître les prémices d'une évaluation personnelle dans l'annonce des films prochainement en salles, allant au-delà du simple compte-rendu d'événements. Le film en question, *Le Charretier de la Mort*³⁹, intervient dans une réflexion plus générale de sa part, qui intervient là pour la première fois, sur les attaques faites au cinéma pour sa soi-disant immoralité :

Qu'on passe, par contre, un film moralisateur au premier chef, et ces adversaires des images mouvantes deviennent muets, prouvant ainsi une mauvaise foi évidente. Il appartient donc au cinégraphiste de signaler ces films au public, en insistant sur leur valeur régénératrice. Et tel nous apparaît ce *Charretier de la Mort*, œuvre admirable – que reprend la Salle Centrale – qui vous émeut étrangement pour avoir touché de près la détresse humaine.⁴⁰

³⁶ « M. Maurice de Féraudy et le Cinéma », *Cinémagazine*, n° 50, 14 décembre 1923, p. 410.

³⁷ « Si je n'étais une toute petite "chroniqueuse" du mouvement cinématographique en Suisse [...] voilà ce que, après avoir assisté aux représentations de *L'Inhumaine* et de *La Galerie des Monstres* – à l'Apollo ce dernier film –, je me permettrais de dire, en... glissant, bien entendu, à ce metteur en scène – grand par la taille et le talent – qu'est M. Marcel L'Herbier. » (*Cinémagazine*, n° 43, 24 octobre 1924, p. 144.)

³⁸ *Cinémagazine* distingue alors deux rubriques similaires, une pour la province, une pour l'étranger. Eva Elie sera la seule correspondante pour toute la Suisse à partir de 1925, sa rubrique changeant par conséquent de nom. (Voir annexe n° 3 : « *Cinémagazine* à l'étranger », p. 117.)

³⁹ *La Charrette fantôme* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, Suède, 1921). Nous nous permettons de le mentionner par son titre cinématographique dans la suite du texte et non celui du roman, comme le fait Eva Elie. [Comme modèle de référence, nous avons choisi d'ajouter, aux informations de bases suivants le titre des films (titre original, réalisateur, pays de production, date), les éventuels éléments supplémentaires mentionnés par Eva Elie dans le texte même.]

⁴⁰ *Cinémagazine*, n° 47, 23 novembre 1923, p. 308.

1. Les débuts à *Cinéma* : se construire une voix (1923-1926)

Eva Elie attribue donc comme rôle premier au critique, désigné par le terme de « cinégraphiste »⁴¹, d'indiquer au public les films moraux. Ce qui ne pourrait sembler n'être qu'une posture pour convaincre les cinéphobes laisse au fond apparaître ce qui constitue(ra) la base de son propre rapport au cinéma. Toutefois, ce qui nous intéresse ici est la distinction opérée entre cette fonction et la position à laquelle se cantonne Eva Elie : celle d'un « nous » autre, qui désigne – c'est notre hypothèse – autant elle-même que le public auquel elle s'identifie, un « nous » qui ressent la dimension morale du film mais ne peut que s'en remettre aux gens de métier pour la promouvoir plus largement.

Dès décembre 1923, elle intègre de fait régulièrement à son ressenti des descriptions de la séance même et les réactions en direct du public qui l'entoure.

A vrai dire, vous êtes allé à ce spectacle un peu railleur. Eh ! quoi, après Lamartine, Musset, mis à l'écran, du Montépin ? Cependant, comme par un charme, les causeries ont cessé. Les couples se rapprochent ; des mains s'étreignent ; les éventails battent plus mollement. On s'indigne déjà contre Garaud – un "villain" [sic], selon le mot de R. Florey – et j'entends une voix de jeune fille, derrière moi, qui s'exclame : "La sale bête !" (N'est-ce pas flatteur pour votre talent, M. Baudin ?) ⁴²

Ce récit, plutôt tendre, à l'occasion du film *La Porteuse de pain*⁴³ peut parfois prendre une tournure doucement moqueuse ou amusée⁴⁴. Le portrait des salles n'est par ailleurs pas une pratique rare, servant d'argument à certains critiques pour dire la réussite des films⁴⁵, devenant pour certaines revues une forme de rubrique ponctuelle⁴⁶. Dans ces dernières, il s'agit toutefois le plus souvent d'épingler les naïvetés ou les mauvais goûts d'un public encore peu formé aux beautés du cinéma que de réellement chercher à le comprendre⁴⁷. Pour Eva Elie, observatrice discrète des comportements, il n'est pas pour autant question de se situer au-dessus du public pour ce qui touche au cinéma. Le « vous », tout comme l'adresse courante en « nous » présente dans nombre

⁴¹ Il est impossible ici de ne pas lire ce terme comme un substitut de celui de critique. Si le terme désigne habituellement le réalisateur, il peut être vu, en tant qu'adjectif (substantivé ici par Eva Elie), comme un synonyme de « cinématographique » ou « de cinéma », selon Jean Giraud, qui le référence notamment dans le *Cinéma* du 29 décembre 1922 sous la formule : « le métier de critique cinégraphiste ». (GIRAUD Jean, *Le Lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p. 72.)

⁴² *Cinéma*, n° 23, 6 juin 1924, p. 418.

⁴³ *La Porteuse de pain* (René Le Somptier, France, 1923. D'après le roman-feuilleton de Xavier de Montépin. Avec Henri Baudin, Suzanne Desprès, Geneviève Félix, Signoret).

⁴⁴ « Le spectacle n'était à vrai dire, pas seulement à l'écran, mais aussi dans la salle où toutes les façons de rire, du grave à l'aigu, sur toutes les voyelles connues (a ! e ! i ! o ! u !), en gémissements, en bêlements (je vous assure que je n'exagère point), se donnaient libre cours. » (*Cinéma*, n° 51, 21 décembre 1923, p. 464.)

⁴⁵ DELLUC Louis, « La beauté du cinéma », *Le Film*, n° 73, 6 août 1917, in *Ecrits cinématographiques II*, P. Lherminier (éd.), Paris, Cinémathèque française, 1986, p. 31.

⁴⁶ Ce sera notamment le cas dans *Ciné*, où sur quelques numéros Pierre Loël, derrière les traits de l'impulsif Blanchuz, se moque des travers des spectateurs peu informés.

⁴⁷ « Le cinéma est sa passion, elle incarne successivement en pensée toutes les héroïnes qui souffrent d'aimer, et se met si bien à leur place qu'elle agrandit toujours sa douleur tout en oubliant l'objet ; et se croit une victime des hommes en général [...] elle se complait aux drames d'amour et les auteurs de ciné-romans n'ont point de cliente plus assidue qu'elle. » (DENNERY Charles, « Croquis pris dans la salle - Claudie », *Cinéma*, n° 42, 19 octobre 1923, p. 98.)

d'autres textes, l'inscrivent parmi les spectateurs et spectatrices de l'époque. Elle leur laisse d'ailleurs la parole, au même titre qu'elle le fait pour son collègue de *Cinémagazine*, Robert Florey⁴⁸, les traitant en quelque sorte sur un pied d'égalité.

De même, très souvent son sentiment précède ou suit celui de celles et ceux qui l'entourent, jusqu'à s'y confondre. Ainsi, elle écrit, le 7 novembre 1924, suite à une reprise du film *Blanchette*⁴⁹ :

N'avais-je pas été, pour ma part, extrêmement émue ? Qu'en serait-il aujourd'hui ? Les films vieillissent tôt, certains du moins. Tous ces personnages dont je connaissais la mentalité, dont je prévoyais les gestes, les attitudes, allaient-ils m'apparaître comme des fantoches bien dressés ? peut-être. Vaines appréhensions. Ainsi qu'autrefois, je fus bien vite captivée par l'action ; mon émoi d'aujourd'hui point diminué – ce qui m'eût paru un petit désastre personnel.⁵⁰

Et juste après :

Toute une salle ! par le prodige du cinéma compréhensive de sentiments divers, subtils souvent, n'ayant certainement pas lu Brieux – pour les trois quarts au moins – et qui, dans tous les cas, n'eût pas imaginé les personnages avec une telle précision dans les détails, ni vu si nettement leur âme !

Non seulement le film atteint le public, Eva Elie comprise, d'une manière uniforme, mais il vient même combler les différences existant au sein de ce public en matière de connaissances littéraires – ici le texte de Brieux, dont est tiré le film. D'ailleurs, ni ce dernier ni aucun autre discours ne sont nécessaires pour légitimer les sentiments alors provoqués ; la communion des individus face au film est une forme de valorisation suffisante (« compréhensive de sentiments divers »). Ainsi, à l'inverse d'une critique qui cherche à dépasser son ressenti pour expliquer l'œuvre de manière objective, Eva Elie en mesure la qualité par l'investissement subjectif de l'ensemble des spectateurs, une posture qui constitue selon nous le fondement de son rapport au cinéma à ce moment-là. Plutôt que de parler uniquement en son nom, à l'instar de ce que l'on appellera plus tard la critique « impressionniste », elle affirme son point de vue grâce à ce consensus qu'elle dessine entre elle et le public.

1.2. *Un rapport « intime » aux films*

Le postulat que ce qui touche est forcément bon semble par ailleurs rejoindre la base morale qu'Eva Elie défendait ardemment face aux cinéphobes dans son article du 30 novembre à propos

⁴⁸ Robert Florey était le correspondant de *Cinémagazine* à Hollywood et ses contributions concernent souvent les tournages qui y ont lieu, des rencontres avec des personnalités du métier, voire des comptes-rendus plus brefs de divers événements, là aussi proches de la rubrique tenue par Eva Elie.

⁴⁹ *Blanchette* (René Hervil, France, 1921, reprise. D'après la pièce d'Eugène Brieux. Avec Maurice de Féraudy, Pauline Johnson, Léon Mathot).

⁵⁰ *Cinémagazine*, n° 45, 7 novembre 1924, p. 224.

du film *La Charrette fantôme*. Si la question de la moralité des films n'est pas toujours discutée de manière aussi explicite, il nous apparaît qu'Eva Elie croit alors reconnaître chez les autres spectateurs et spectatrices une sensibilité aux mêmes valeurs (qu'elle ne prend pas la peine de définir pour autant), qui se voit réveillée par les films. Dès lors, témoigner de cette émotion via l'écriture revient à témoigner de la dimension morale des films, ce qui va devenir une constante dans la quasi-totalité de ses textes consacrés à des projections, entre 1923 et 1925. Sa conviction que le cinéma peut élever les êtres l'amène par exemple à encourager l'accession de types de public, plutôt tenus à cette époque à l'écart des salles, aux merveilles du spectacle cinématographique. Ainsi, elle salue à plusieurs reprises des séances consacrées aux enfants ou aux jeunes filles, dont l'intérêt pour le cinéma préoccupait diverses instances – politiques, scolaires ou religieuses – à cause de l'immoralité de certains films⁵¹. Cet intérêt prendra, dans la suite de sa carrière, des formes tout à fait concrètes, sur lesquelles nous reviendrons⁵².

Se dessine donc l'idée d'un cinéma comme discours moral à part entière. Si, pour Eva Elie, il suffit, comme nous l'avons relevé, d'attester des sentiments ressentis lors d'une séance pour prouver cette valeur formative sur le public – la portée morale de l'œuvre suffisant à provoquer l'investissement et l'émotion des spectateurs –, certains éléments du film participent néanmoins de l'engagement subjectif du public, et sont donc régulièrement relevés et commentés dans ses textes. Points d'ancrages centraux par l'identification qu'ils permettent, les personnages – comme le montre d'ailleurs le texte sur *Blanchette* – sont au cœur de ses réflexions, en ce qu'ils proposent certains modèles moraux. L'article du 6 juin 1924 donne un très bon exemple du lien tracé entre cette conception du protagoniste et l'interprétation de l'acteur, lorsqu'elle enchaîne dans une même phrase : « On s'indigne déjà contre Garaud – un “villain”, selon le mot de R. Florey – et j'entends une voix de jeune fille, derrière moi, qui s'exclame : “La sale bête !” (N'est-ce pas flatteur pour votre talent, M. Baudin ?) »⁵³. L'adéquation entre acteur, jeu et personnage s'avère confirmée, là encore, par l'exclamation d'une jeune spectatrice, justement heurtée par un comportement mauvais. L'absence de distance au film et au protagoniste dont témoigne ce commentaire est donc ressaisie comme pleinement positive, dans cette perspective.

⁵¹ *Cinéma*, n° 2, 11 janvier 1924, p. 58 ; n° 48, 28 novembre 1924, p. 390 ; n° 19, 8 mai 1925, p. 226. Les discours alarmistes autour du cinéma se retrouvent tant en France qu'en Suisse à cette époque. (Voir notamment, pour la Suisse : ALBERA, art. cit., 2000, pp. 17-40 ; HAVER, JAKUES, *op. cit.* ; GUIDO Laurent, « Censeurs et Cinéphiles, la critique de cinéma vue par les autorités de police lausannoises (1919-1932), *Revue historique vandoise*, tome 115, 2007, pp. 27-37.)

⁵² Voir *infra*, section 2.4., pp. 50-55.

⁵³ Voir *supra*, section 1.2., p. 16.

Il n'est guère surprenant que l'attention portée aux protagonistes d'un film amène souvent Eva Elie à faire l'éloge des comédiens, et surtout des vedettes⁵⁴, parfois sans même l'excuse d'une quelconque projection dans ce dernier cas. La star parachève de fait l'idée de modèle, en ajoutant à la liste des devoirs celui d'incarner également dans sa vie publique un certain nombre de valeurs⁵⁵. Son admiration au long cours pour le couple iconique de l'époque, Mary Pickford et Douglas Fairbanks, faite de déclarations et de quelques entrevues, en témoigne. Rendant compte de leur visite sur les bords du lac, dans un article hors de sa rubrique habituelle – une contribution ponctuelle qui commence dès décembre 1923 et consistera à mettre en lumière de manière plus développée le passage d'un film ou d'un événement particulier à Genève – elle confesse à ses lecteurs : « Je tremble : sont-ils tels qu'au cinéma ? Ne vais-je pas être désillusionnée ? Ne vaut-il pas mieux m'en retourner pour conserver la vision de l'écran, celle d'une Mary Pickford idéalement jolie, d'un Douglas plein d'entrain ? »⁵⁶. D'autres figures n'ont toutefois pas toujours droit à une même clémence, telle Raquel Meller, décriée pour l'absence d'investissement qu'elle met précisément dans ses rôles, et par là dans son devoir de sincérité au public⁵⁷.

Le goût d'Eva Elie pour les stars pose néanmoins une autre question, celle de la place accordée à la beauté face à ces qualités morales supposées. Mary Pickford renvoie avant tout une image « idéalement jolie », on l'a vu, et des descriptions d'autres actrices, il ne fait aucun doute que leur charisme, leur grâce sont essentiels, quitte à parfois faire obstacle à une appréciation sérieuse du film. Aussi dit-elle de Norma Talmadge, tout autant appréciée :

Alors, comme si l'artiste se sentait effleurée, caressée par mille rayons visuels, son corps harmonieux s'anime : elle danse, elle s'approche, et la définition de Virgile : « par sa démarche, elle révèle une véritable déesse », se justifie pour elle, comme autrefois pour Vénus. Enfin, l'on projette de grands premiers plans de son visage doux et ferme, expressif, et surtout intelligent. Les yeux cherchent ses yeux comme si son âme y était enclose. Candeur ! les sentiments d'un instant s'y succèdent, passent, et vous croyez encore saisir l'insaisissable, qu'à l'écran c'est déjà la fin du drame. Peut-être alors, vous demanderez-vous ce que valait le scénario et, réfléchissant, le trouverez-vous banal.⁵⁸

⁵⁴ Nous renvoyons aux travaux de Myriam Juan sur le vedettariat français pour ce qui concerne les distinctions entre star et vedette, la première appellation s'appliquant, selon elle, davantage aux acteurs et actrices américains. La mise en place du star système, tant hollywoodien que français, n'étant néanmoins pas le cœur de notre travail, nous permettons d'employer indifféremment les deux termes, une telle distinction n'apparaissant pas clairement chez Eva Elie. (JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, thèse de doctorat en Histoire, P. Ory (dir.), Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2014.)

⁵⁵ Les questions de distinction entre l'acteur, son rôle, sa persona sont au cœur des *stars studies* mais elles nous intéressent ici comme l'expression de la pensée d'Eva Elie sur ce sujet et non comme phénomène global à analyser à l'aune de ces théories.

⁵⁶ « Mary et Doug à Genève », *Cinémagazine*, n° 25, 20 juin 1924, p. 485.

⁵⁷ *Cinémagazine*, n° 22, 29 mai 1925, p. 342.

⁵⁸ *Cinémagazine*, n° 27, 3 juillet 1925, p. 28.

Pour le spectateur, l'identification complète est rendue impossible à cause du statut inatteignable de la star, associée à une quasi-divinité dont le mystère demeure. Cela n'implique cependant pas que l'émotion profonde soit complètement absente de tels films et qu'Eva Elie cède ici à la fascination facile pour la beauté physique de ces actrices américaines, aspect largement critiqué à l'époque⁵⁹. Au contraire, un lien subtil se tisse entre la beauté de l'actrice et l'intériorité de son personnage (ou la sienne, ce qui, nous l'avons vu, revient au même ici), traduite par le gros plan. Si ni le récit ni l'identification ne permettent l'émotion, c'est qu'elle se situe ailleurs, dans la contemplation de l'âme⁶⁰, brève mais de toute évidence bouleversante au vu de la description qui lui est accordée, à travers le visage.

Par ailleurs, l'histoire, qualifiée également d'action, de fiction ou de scénario sans que l'on puisse déceler une variation de sens entre ces termes⁶¹, constitue l'autre élément central dans le rapport qu'Eva Elie entretient avec les films. Elle distingue, dans son appréciation de cette dernière, deux tendances : l'une psychologique, l'autre éducative. La première est à rapprocher de ce que nous venons de voir concernant les stars, en ce qu'elle envisage le récit avant tout sous l'angle des personnages, de la représentation de leur âme en plus de leurs actions, dans une idée, selon nous, là encore morale. Ainsi, beaucoup de ses textes semblent à première vue ne proposer qu'un résumé des films, alors qu'ils retracent les hésitations et nuances des protagonistes, pour, à nouveau, les faire entrer en écho avec le ressenti du public⁶². Il arrive que certaines œuvres nécessitent que l'on s'attarde davantage sur leur capacité à donner à voir la psychologie des êtres dont elles montrent le destin. C'est le cas pour *L'Opinion publique*⁶³, sur lequel Eva Elie rédige un texte le 2 mai 1924 :

On a filmé les battements du cœur humain ! annonçaient les journaux, il y a un mois à peine. Et il semblait qu'on ne pût faire mieux. Eh bien ! ce mieux, le voici, enregistré à l'écran : les vibrations d'une âme... un coin de lèvres qui tremble... un regard où passe une brève lueur pathétique... C'est tout, et c'est énorme. Un drame, de la vie ! N'est-ce pas encore mieux que la merveille annoncée ?

La Roue, œuvre symbolique, *Une Femme de Paris* (*L'Opinion Publique*), œuvre psychologique – et quelle ! – étude faite au microscope par le plus perspicace des observateurs, le plus douloureusement sensible, par surcroît : Charlot, scénariste et metteur en scène.

⁵⁹ Myriam Juan associe notamment ce rejet aux liens forts qui existent entre publicité et star système, ainsi qu'à la dimension industrielle de ce dernier. (La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres, *Hypothèses* [en ligne], vol. 15, n° 1, 2012, p. 134.)

⁶⁰ L'idée d'élévation de l'âme par la contemplation se retrouve notamment chez certains tenants de la *Kinoreform*, qui influence grandement la Suisse durant l'après-guerre. (CURTIS Scott, « The Taste of a Nation : Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany », *Film History*, vol. 6, n°4, 1994, p. 463.)

⁶¹ *Cinémagazine*, n° 28, 11 juillet 1924, p. 68 et n° 45, 7 novembre 1924, p. 224.

⁶² Outre le texte sur *Blanchette* (*Cinémagazine*, n° 45, 7 novembre 1924, p. 224), mentionnons comme un exemple parmi tant d'autres celui où Eva Elie décrit une réunion de féministes assistant à la projection d'un quelconque mélodrame américain. (*Cinémagazine*, n° 1, 2 janvier 1925, p. 28.)

⁶³ *L'Opinion publique* (*A Woman of Paris*, Charlie Chaplin, Etats-Unis, 1923. Scénario de Charlie Chaplin).

Dans ce film, des êtres souffrent, et rient parfois. Ils sont réels, puissamment vrais ! Une femme, une courtisane qu'un destin cruel a jetée hors de son milieu, chair de luxe drapée d'or, parée de perles fines, une malheureuse que Mammon comble de ses bienfaits, et qui s'en irait à l'amour, abandonnant tout, si... Pourquoi le dire ? « si »... c'est le film, c'est tout le reste, cent détails qui étonnent par leur subtilité, leur émouvante psychologie.⁶⁴

Bien qu'elle pointe quelques éléments de contexte – les fonctions de Chaplin, le renvoi à *La Roue* de Gance, œuvre sur laquelle nous nous pencherons plus en détail⁶⁵ – la majeure partie de son texte vise à traduire le sentiment provoqué, par l'écriture même, grâce à des phrases suspendues, des exclamations, et où l'on sent toute l'importance du jeu d'acteur (voire peut-être des gros plans permettant de magnifier justement l'« émouvante psychologie » par « un coin de lèvres qui tremble » ?). De même, le traditionnel retour au récit se fait à travers le prisme du personnage féminin, comme si son parcours renvoyait à des expériences universelles, et donc « puissamment vrai[s] ».

Face à cette étude de l'âme, l'histoire peut aussi emporter ailleurs ou dans un autre temps vers des « horizons nouveaux »⁶⁶, via le contexte historique et/ou géographique du film⁶⁷. Eva Elie défend dès lors vivement les adaptations, tirées de littératures plus ou moins consacrées mais le plus souvent françaises, le cinéma facilitant un partage de connaissances pas forcément accessibles à tous. Ainsi, dans un article traitant des rapports entre cinéma et littérature, elle avance les arguments suivants :

A maintes reprises, dans *Cinémagazine* et ailleurs, on a discuté de l'opportunité des adaptations à l'écran d'œuvres littéraires connues, les uns désirant des scénarios conçus spécialement pour le cinéma, d'autres approuvant, au contraire, le roman transposé en images. Or, il semble bien que ce procédé soit des plus recommandables, tant pour faire connaître le cinéma – car il est encore des gens qui l'ignorent systématiquement – que pour propager dans tous les milieux les chefs-d'œuvre de l'imagination. Si, de plus, ceux-ci contiennent, comme c'est souvent le cas, une grande et noble pensée, se rend-on compte du bien qui peut en résulter par sa diffusion à travers le monde, parmi des millions de spectateurs qui n'eussent peut-être jamais lu le livre ?⁶⁸

Dans les exemples donnés dans la suite du texte, on retrouve, aux côtés des *Misérables*⁶⁹, *Koenigsmark*⁷⁰ de Léonce Perret et *L'Atlantide*⁷¹ de Jacques Feyder, tous deux tirés des œuvres de

⁶⁴ *Cinémagazine*, n° 18, 2 mai 1924, p. 200.

⁶⁵ Voir *infra*, section 1.3., pp. 23-24.

⁶⁶ *Cinémagazine*, n° 10, 7 mars 1924, p. 412.

⁶⁷ « En présentation privée, votre correspondante avait vu *Monsieur Beaucaire* (Alhambra) dont l'action se passe, comme on le sait, au XVIII^e siècle, cette époque poudrée et parfumée pour les satellites du roi Louis, le Bien-Aimé. Le lendemain, j'assistais à une représentation du *Vert-Galant* – Henri IV – à l'Apollo. [...] D'un côté, moyens modestes mais ambiance telle que, comme pour *Le Miracle des Loups*, le temps présent et ses avions, et ses femmes semi-garçonnes, voire même le cinéma, étaient oubliés, n'existaient plus. *Le Vert-Galant*... vous lui souriez ; il vous avait conquis, sans vous connaître. » (*Cinémagazine*, n° 23, 5 juin 1925, p. 380.)

⁶⁸ *Cinémagazine*, n° 9, 26 février 1926, p. 445.

⁶⁹ *Les Misérables* (Henri Fescourt, France, 1925).

⁷⁰ *Koenigsmark* (Léonce Perret, France, 1923).

⁷¹ *L'Atlantide* (Jacques Feyder, France/Belgique, 1921).

1. Les débuts à *Cinémagazine* : se construire une voix (1923-1926)

Pierre Benoît⁷². Ces productions témoignent d'un amour prononcé pour le cinéma français de la part d'Eva Elie, largement partagé à l'époque en Suisse comme en France et qui a été assez commenté pour que nous n'y revenions pas pour l'instant⁷³. Plus intéressante ici est la prédominance de la dimension morale (« une grande et noble pensée »), élément commun au livre et au film, qui vient justifier leur diffusion auprès du public tout autant que la portée littéraire de l'œuvre.

1.3. Les critiques et les autres

Le parcours effectué jusque-là au fil des textes d'Eva Elie dessine un rapport intime au cinéma, dans le sens où ce dernier vient nourrir, élever l'individu ; un rapport partagé par les spectatrices et spectateurs dans lesquels se reconnaît notre chroniqueuse, parce que reposant sur un système de valeurs espérées communes, qui peuvent être réunies globalement sous les attributs du beau, du bon et du vrai⁷⁴. Or, cette communion avec le public s'exprime également dans un autre sens, c'est-à-dire dans sa propre éducation au cinéma. En effet, en tant que spectatrice, il ne s'agit pas seulement d'être élevée grâce au film mais aussi de former son regard sur lui. Elle confesse à ses lecteurs, le 6 mars 1925 :

Votre correspondante, consciente de sa faiblesse, use d'un stratagème lui réussissant généralement : à la sortie du spectacle, s'étant interrogée sur ses propres impressions, elle se mêle aux groupes, ouvre ses oreilles à ce que pense tout haut le public – celui qui paye et décide de la valeur... commerciale, artistique aussi, d'un film – trouvant ainsi le critérium de son propre jugement.⁷⁵

Cette prise en compte du jugement du public après coup, prolongation de ses réactions face au film, constitue de fait le cheval de bataille d'Eva Elie contre ses collègues suisses d'alors. Sa distinction entre un jugement commercial et artistique indique bien sa conscience d'être entourée par d'autres discours (ceux qui décident de la valeur artistique), plus officiels peut-être mais auxquels elle veut apporter un contrepoint, faire entendre une voix différente : celle du public (qui peut juger des deux).

⁷² Ecrivain français né en 1886, Pierre Benoît a surtout publié des romans d'aventures, inspirés de ses nombreux voyages. Plusieurs ont été adaptés au cinéma hormis les susmentionnés, dont *La Châtelaine du Liban* et *La Chaussée des géants* en ce qui concerne les années 1920.

⁷³ GUIDO, JACQUES, art. cit., 2001, p. 221-222.

⁷⁴ Ce *topos*, vieille équivalence platonicienne, se précise au fil des textes d'Eva Elie, notamment dans « "Les Nibelungen" à Genève », *Cinémagazine*, n° 36, 4 septembre 1925, p. 385 : « [L'œuvre] peut être comprise par tous les peuples et, ce qui est mieux encore, ressentie pas tous, car la beauté y rayonne – non pas une beauté abstraite, réservée aux seules clairvoyances, mais évidente, s'imposant, comme tout ce qui est vrai. »

⁷⁵ *Cinémagazine*, n° 10, 6 mars 1925, p. 448.

Un film, et le débat qu'il suscite, cristallisent ces prises de position de manière forte, en leur donnant un antagoniste précis. En novembre 1923, *La Roue*⁷⁶ incite Eva Elie à l'une de ses premières expressions d'émotion face à un film : « Mais il est une Roue – à Lausanne pour l'instant – devant laquelle on s'arrêtera, palpitera, comme si elle avait des affinités secrètes avec le cœur humain, si difficile à émouvoir pourtant en notre époque du “chacun pour soi”. »⁷⁷ Son admiration ne diminue pas au fil des mois ; ainsi, l'on retrouve le 28 février de l'année suivante ce qui s'apparente presque à une déclaration de foi : « Si, au sortir de ce spectacle, vous n'êtes pas ému, transfiguré, converti, il n'y a plus qu'à prononcer un “de profundis” sur cet ultime essai : vous êtes incurable. »⁷⁸

Dès lors, face à une réception critique suisse plus mitigée, Eva Elie sort de sa réserve habituelle pour s'attaquer non pas aux spectateurs en général, comme a pu l'affirmer Pierre-Emmanuel Jaques⁷⁹, ce qui irait à l'encontre de ses convictions, mais contre un type de public oublieux d'autres goûts que celui unanimement proclamé.

Lorsqu'il s'agit d'une représentation d'art avancé, musique ou cinéma par exemple, les spectateurs se divisent en plusieurs catégories : les impartiaux – jugeant sans parti-pris – les snobs – modelant leur opinion sur celle de la critique – les impersonnels – subissant l'influence de la masse – et, enfin, l'espèce la plus détestable, celle des ratés, des aigris, des incapables qui dénigrent tout par basse envie, selon le précepte : “Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose.” La belle action que de discréditer l'œuvre de son prochain ! Le grand mérite que de jouer le dégoûté pour faire croire à sa propre supériorité ! Triste ! Triste d'autant plus si le personnage, faisant autorité, – un critique de journal, par exemple – profite de sa situation pour lancer au loin ses insinuations perfides ou ses violentes diatribes – selon son tempérament. [...]

Le public de l'Apollo, lui, bon peuple qui acclame ce qui est bien, siffle ce qui lui déplaît, fit un accueil unique à *La Roue* : Conquis, recueilli comme dans un temps où se célébrerait le culte le plus humain, le plus poignant aussi, il assista à sa projection sans rien manifester, parce que trop ému, bouleversé, pris par la fiction. A la sortie encore, la foule s'écoula sans bruit.⁸⁰

La violence avec laquelle Eva Elie dénonce le critique qui « profite de sa situation » pour calomnier l'œuvre de Gance s'explique mieux lorsque l'on sait d'une part son attachement à *La Roue* et de l'autre, le fait qu'elle considère du devoir du critique de mettre en avant la dimension morale des films. La communion du public, « conquis et recueilli » face au film, constitue à ses yeux la preuve

⁷⁶ *La Roue* (Abel Gance, France, 1923. Avec Séverin-Mars, Ivy Close, Pierre Magnier, Térof).

⁷⁷ *Cinémagazine*, n° 48, 30 novembre 1923, p. 348.

⁷⁸ *Cinémagazine*, n° 9, 29 février 1924, p. 366.

⁷⁹ Pierre-Emmanuel Jaques s'est en effet penché sur la polémique autour de *La Roue*, qui oppose Eva Elie et certains critiques suisses, dont William Bernard. Toutefois, il voit aux reproches acides que reçoit notre chroniqueuse les raisons suivantes : « La violence des propos de Bernard s'explique aussi selon nous par le fait qu'Eva Elie, en dressant un classement au sein des catégories de spectateurs, se place en juge et se situerait ainsi au-dessus de ses confrères. » Au-delà du rapport particulier qu'Eva Elie entretient avec le public, qui exclut une telle posture, il est trop tôt encore pour parler de confrères en évoquant les critiques suisses d'alors, Eva Elie se considérant, au contraire, hors de leur cercle. (JAQUES Pierre-Emmanuel, art. cit., 2008, p. 77.)

⁸⁰ *Cinémagazine*, n° 11, 14 mars 1924, p. 460.

de la beauté et de la moralité de l'œuvre. Non seulement, il occulte cela mais il se comporte lui-même de manière répréhensible (« belle action que de discréditer l'œuvre de son prochain »), n'offrant en rien aux lecteurs une forme de modèle à suivre. Par ailleurs, c'est l'hypocrisie des avis en général qui est ici dénoncée par Eva Elie, pour qui l'émotion spontanée est fondamentale. L'importance du rapport intime au film prime les autres raisons – y compris celles données par la critique – qui, admises sans implication propre, ne peuvent être que « snobs » ou « impersonnelles » et donc ne suffisent pas à rendre compte de l'importance de l'œuvre. Il s'agit néanmoins du premier texte où critique et spectateur sont présentés ouvertement comme deux instances opposées, et où la nécessité de choisir un camp défini se fait ressentir.

Les réactions provoquées par sa virulence vont en effet la propulser malgré elle dans la cour des discours critiques. N'est-ce pas d'ailleurs le cas pour son détracteur lui-même, William Bernard, responsable de la chronique cinématographique pour *La Tribune de Genève* et nullement mis en cause au départ, qui en voulant inféoder le jugement d'Eva Elie l'attire dans l'arène ? La réponse de cette dernière à ses reproches, le 4 avril 1924, montre en tout cas l'anonymat derrière lequel elle croyait jusque-là se cacher et sa surprise à en être soudainement privée :

Je lui suis inconnue, paraît-il. Tant mieux pour moi, tant pis pour lui ! J'avais écrit dans le feu du moment : « Les chiens aboient et la caravane passe ». J'ignorais, hélas ! que cela pût le toucher le moins du monde : aujourd'hui, je suis désolée de ne plus l'ignorer. Et s'étant rangé de lui-même – qui donc eut songé à l'y inviter ? – parmi ceux que la caravane... irrite, il me classe d'un caustique trait de plume parmi « les autres ». Va pour les autres ! Il faudra que ce monsieur s'en console, mais je n'arrive pas à m'en formaliser, parce que pour moi, qui ne suis pas rompue à cette science équivoque des *aménités* donnant aux mots un sens vulgaire à côté de leur sens étymologique, le mot autre... c'est le mot autre.⁸¹

Avec un humour certain, Eva Elie accepte avec plaisir de faire encore partie des « autres », pas seulement ceux qui ont été conquis par le film de Gance mais de ces autres, sans voix mais unis, qui ne font pas de la critique telle qu'incarnée notamment par William Bernard – dont elle salue par ailleurs le regard habituellement « intéressant et spirituel ». Mais même si elle ne souhaitait en aucun cas se comparer à lui, son échange avec Bernard – qui s'interrompt, pour sa part à lui, suite à ce dernier article – participe d'un basculement, progressif mais sensible, dans son rapport à ses textes et donc à son rôle face aux lecteurs-spectateurs.

Plusieurs de ses interventions vont ainsi chercher à mettre en avant le goût du public, celui qu'elle décrit et partage, face à la tendance plutôt élitiste des critiques institués. En février 1924, elle citait déjà des passages d'une critique de Jeanne Clouzot du *Journal de Genève* sur *Koenigsmarkt*⁸². D'un avis plus enthousiaste que cette dernière sur le film, elle reprend certains commentaires, notamment

⁸¹ *Cinémagazine*, n° 14, 4 avril 1924, p. 12.

⁸² *Cinémagazine*, n° 7, 15 février 1924, p. 252.

sur l'actrice Huguette Duflos, qui ne lui semblent pas assez flatteurs. Elle n'hésite par ailleurs pas à défendre *La Gosseline*⁸³, de Feuillade, à une époque où le metteur en scène ne fait guère partie des favoris⁸⁴, ou à épingler Marcel L'Herbier venu présenter *La Galerie des monstres*⁸⁵ à Genève, convaincu de son bon droit d'éduquer le public et reçu à la hauteur de sa prétention⁸⁶. Tout cela afin de défendre « la sensibilité du cœur [qui] vaut bien celle de l'esprit »⁸⁷ d'un public « instinctif et peut-être inéduqué »⁸⁸ mais qui a droit à ses propres impressions et opinions.

La prise de conscience occasionnée par le débat sur *La Roue* a néanmoins enclenché un processus de distanciation par rapport au public. En tant que chroniqueuse, Eva Elie s'est jusque-là fait la porte-parole des émotions et des goûts de ce dernier, parce que trop souvent minorés à ses yeux mais aussi pour appuyer son propre avis. Elle est une intermédiaire qui peut s'enthousiasmer pour les mêmes films, s'émouvoir face aux mêmes personnages mais qui doit également s'en distinguer pour pouvoir en témoigner auprès des autres personnes du métier. C'est sans doute à cause de ce dernier point, accentué par les échanges avec William Bernard, qu'elle finit par écrire en juillet 1925 les phrases suivantes, posant un point final à l'histoire de *La Roue* et à son statut de « simple » chroniqueuse :

Et je lui dois, quant à moi, en plus d'impressions artistiques très vives et non dépourvues d'émotion, quelques autres souvenirs, flatteurs en somme puisqu'on voulut bien – qui s'en souviendra sinon M. B[ernard]. ? – prendre ma prose au sérieux, et m'enseigner que le parfait n'étant pas de ce monde, la critique doit toujours faire valoir ses droits – ce dont je m'efforçai, dès lors, de tenir compte.⁸⁹

Le terme de critique n'apparaît plus cette fois-ci comme l'opposant mais semble bien avoir été intégré comme la posture à laquelle il faut tendre, à défaut d'y être déjà ; une leçon qui l'amène aussi à se distinguer peu à peu de son émotion.

1.4. Au fond, ajouter la forme

C'est durant cette même année 1925 que surgissent sous sa plume des références plus marquées à la dimension formelle du film. Elle dit ainsi en juillet de *L'Enfant sacrifiée*⁹⁰, décrivant une scène où l'héroïne joue pour la première fois devant un public :

C'est alors l'évocation de deux adolescents qui, évoluant dans une nature aux lignes harmonieuses, s'aiment, se fuient et meurent. De temps à autre, la symphonie visuelle s'interrompt, par un savant découpage, pour nous

⁸³ *Cinémagazine*, n° 25, 20 juin 1924, p. 482. *La Gosseline* (Louis Feuillade, France, 1924).

⁸⁴ Pour le cas de la Suisse, voir notamment GUIDO, JACQUES, art. cit., 2000, pp. 315-327.

⁸⁵ *La Galerie des monstres* (Jaque Catelin, France, 1924. Avec Jaque Catelin, Loïs Moran).

⁸⁶ *Cinémagazine*, n° 43, 24 octobre 1924, p. 144.

⁸⁷ *Cinémagazine*, n° 25, 20 juin 1924, p. 482.

⁸⁸ *Cinémagazine*, n° 43, 24 octobre 1924, p. 144.

⁸⁹ *Cinémagazine*, n° 27, 3 juillet 1925, p. 28.

⁹⁰ *L'Enfant sacrifiée* (*Forget Me Not*, W. S. Van Dyke, Etats-Unis, 1922).

1. Les débuts à *Cinémagazine* : se construire une voix (1923-1926)

montrer l'artiste maniant l'archet sans afféterie, mais avec sûreté. Puis, c'est l'intercalation, toujours à l'écran, des visages de ses auditeurs. Et une telle émotion s'y inscrit alors, diversement reflétée, que vous-mêmes qui ne percevez rien de son jeu musical – notez bien cela – finissez par être bouleversé à l'égal de ses propres auditeurs, vos nerfs mis à vif, comme touchés par les sonorités musicales.⁹¹

L'apparition de formules telles que « symphonie visuelle » et « découpage »⁹² sont-elles à rapprocher de la présence accrue autour d'Eva Elie de figures comme Paul Romain⁹³, auquel est d'ailleurs emprunté ouvertement le concept de « musique optique », que le film paraît illustrer parfaitement ? En effet, elle précise juste avant :

Mais il n'y a pas dans ce film, que du sentiment ; il s'y trouve encore d'étonnantes évocations artistiques, admirables par leur tonalité d'un brun rosé, par l'équilibre des lignes, aussi bien que par la poésie qui s'en dégage. Voici, entre autres, une succession d'images provoquées par une symphonie printanière qu'une jeune fille exécute sur le violon. Or, bizarre coïncidence, je venais de lire dans le *Courrier Musical*, un article où le docteur Paul Romain développe, non sans ingéniosité, une thèse singulièrement hardie, celle de la « musique optique ». Et voici qu'à l'écran, j'assistais à la preuve, pour ainsi dire tangible, de ce pouvoir musical qui évoque en chacun de nous des visions multiples, lesquelles, par une sorte de revirement, lorsque nous les voyons défiler à l'écran, peuvent déterminer et provoquer, à leur tour, l'imagination auditive.

De toute évidence, ses lectures l'amènent à appliquer des notions qui lui sont extérieures à un film dont les sentiments qu'il donne à voir ne constituent pas l'unique intérêt, afin d'expliquer au mieux ce dernier. Eva Elie ne fera pas forcément siennes les théories de Romain mais déploie ici un aspect nouveau dans son écriture : une mise en rapport précise de la forme filmique avec l'effet produit par l'œuvre.

On peut donc supposer que les contacts occasionnés par sa place à *Cinémagazine* contribuent à l'entraîner dans les traces d'une critique plus « spécialisée »⁹⁴. La mention d'Emile Vuillermoz, auquel est dédié, ainsi qu'à Romain, un texte sur *Les Nibelungen* du 4 septembre 1925⁹⁵, donne en tout cas à penser qu'Eva Elie a noué des liens avec les collaborateurs de *Cinémagazine* ou lit en tout cas certains de leurs articles. Romain, notons-le au passage, deviendra l'un des plus fidèles rédacteurs de *Ciné*, dès la fondation de la revue. De même, la création de celle-ci sera saluée par nombre de critiques et réalisateurs français, témoignant d'un réseau fort, entourant Eva Elie. Il

⁹¹ *Cinémagazine*, n° 30, 24 juillet 1925, p. 156.

⁹² Un terme comme « intercalation » pourrait aussi être vu comme la conséquence du visionnement de *La Roue*, qui agit comme révélateur pour les questions touchant au découpage pour la majorité des critiques de l'époque. Au vu de l'admiration qu'Eva Elie voue au film, il ne serait pas étonnant qu'il ait tout autant agi sur elle, déjà sensible auparavant à cette dimension. (Voir *supra*, section 1.2., pp. 20-21.)

⁹³ Pour en savoir davantage sur Paul Romain, voir GUIDO Laurent, « Le Dr Romain, théoricien du "musicalisme" », *1895* [en ligne], n° 38, octobre 2002, pp. 67-100.

⁹⁴ C'est à cette même époque qu'Eva Elie devient responsable de la chronique cinématographique du *Genevois*, qu'elle tiendra jusqu'en 1929.

⁹⁵ « En hommage modeste à M. Emile Vuillermoz, le premier qui écrivit de si belles choses sur *Les Nibelungen*, ainsi qu'à M. le Dr Paul Romain, le plus enthousiaste des admirateurs de l'Art muet. » (« Les "Nibelungen" à Genève », n° 36, 4 septembre 1925, p. 385.)

faudrait un travail d'une autre ampleur pour déterminer exactement à quel point elle emprunte soudain un vocabulaire technique qui ne lui est pas familier, mais une constatation s'impose : elle ne reprend à son compte aucune théorie entière – comme nous le verrons avec Germaine Dulac – , ni n'en développe une qui non seulement lui soit propre mais qui soit explicite.

La critique des *Nibelungen*⁹⁶ nous entraîne également vers une seconde cause potentielle, celle d'une sensibilisation au style en lien avec la distribution plus forte de films autres que français ou américains en Suisse. Si la valorisation des metteurs en scène au détriment des scénaristes, ainsi que la conception de cinémas nationaux conditionnent de fait la pensée du cinéma dans le milieu des années 1920⁹⁷, cela semble entériner chez Eva Elie une transformation partielle de son rapport aux films. Aussi écrit-elle à propos de *La Légende de Gösta Berling*⁹⁸, « c'est du bon, du très bon film suédois, aux caractéristiques nettement marquées », puis d'en décrire les paysages typiques et les personnages, avant d'ajouter :

Absolus, ces caractères le sont à tel point qu'ils déroutent quelque peu la logique et l'instinct du spectateur qui n'admet que difficilement pareille continuité de sentiments et d'actions chez autant d'individus, sans que rien les fasse fléchir. C'est là, évidemment, critique à l'auteur du livre, Mme Selma Lagerlof, – que nous admirons beaucoup d'autre part – plus qu'à son adaptateur, le cinéaste⁹⁹ apprécié, Maurice Stiller. A celui-ci, des éloges pour ses prises de vues, atteignant le maximum d'intensité voulue, qu'il s'agisse de rendre la tiédeur d'un boudoir ou la fuite affolée d'un traîneau poursuivi par les loups sur un lac gelé, ou encore l'impressionnant incendie du domaine d'Ekeby.

Tout cela est très beau. Cependant, des erreurs ont été commises dont un abus, choquant à la longue, des scènes à "effets" résultant de contrastes, ce qui donne au style cinématographique un langage heurté, propre à dissiper l'émotion naissante. Du reste, ces mêmes sautes se retrouvent dans le scénario et, si elles constituent l'élément surprise, point négligeable lorsque discrètement dosé, elles contribuent, dans le cas présent, à dérouter le spectateur.¹⁰⁰

Apparaissent donc, de façon beaucoup plus systématique qu'avant, les rôles des différents individus engagés dans le film, ainsi que plusieurs éléments liés, pour le dire simplement, à des questions de montage ou de prise de vue. Cette dimension esthétique semble cependant lui résister à plusieurs niveaux. Il y a tout d'abord le problème des personnages, trop uniformes dans leur progression pour pouvoir se plier aux hésitations de l'âme chères à Eva Elie ; mais elle explique cette distance à l'aide du texte originel et non du film. A l'inverse, les compliments adressés à Stiller ne concernent

⁹⁶ *Les Nibelungen* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, Allemagne, 1924, reprise des deux opus). Les films sont sortis en Suisse en 1924, en France début 1925.

⁹⁷ HAVER, JACQUES, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁹⁸ *La Légende de Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, Mauritz Stiller, Suède, 1924. D'après le roman de Selma Lagerlöf. Avec Lars Hanson, Jenny Hasselquist, Gerda Lindequist, Greta Garbo).

⁹⁹ A noter que le terme n'est pas encore pleinement usité à l'époque et que les critiques et théoriciens oscillent entre diverses variantes pour désigner l'auteur du film (qu'il s'agisse du metteur en scène ou du scénariste). Son origine est en général attribuée à Delluc ou en tout cas à la revue *Le Film*, aux alentours de 1921. (GIRAUD, *op. cit.*, pp. 65-66.)

¹⁰⁰ *Cinéma*, n° 38, 18 septembre 1925, p. 489.

finalement que des moments de l'action assez indépendants des protagonistes ou de la portée morale du récit. Sa courte constatation « tout cela est très beau » synthétise brutalement ce qui précède : l'accumulation des éléments formels n'aboutit au fond à pas grand-chose.

De fait, elle poursuit sa critique en reprochant une utilisation artificielle, trop visible, des éléments filmiques. Son propre usage de termes comme « langage heurté », « scènes à effets » ou « style » paraît l'encombrer, ou en tout cas ne pas éclairer au mieux ses impressions, et traduire malgré elle son agacement devant une forme qui ne se laisse pas oublier et fait obstacle aux sentiments. Maladresse de critique débutante (le texte sur *L'Enfant sacrifiée* tendrait plutôt à le contredire) ? Réticence face à un vocabulaire qu'elle sait important mais qu'elle ne s'est pas (encore) approprié ? Quoi qu'il en soit, l'émotion, la capacité du spectateur à s'investir dans l'histoire restent à ses yeux l'essentiel de ce qu'un film peut proposer et dans le cas de *Gösta Berling*, la dimension esthétique n'y aide en rien – au contraire.

Pouvons-nous par ailleurs voir dans la montée en force de l'avant-garde au milieu des années 1920 l'une des autres raisons qui transforme l'écriture d'Eva Elie, tandis qu'elle crée effectivement une scission dans les discours critiques en Suisse entre ses défenseurs et ses détracteurs¹⁰¹ ? Le terme survient peu dans ses textes – il n'apparaît par exemple pas dans sa critique envers Marcel L'Herbier – avant octobre 1925, où elle participe à l'Exposition internationale de T.S.F. et de cinéma. Ayant assisté aux séances organisées dans le cadre de l'événement, elle en dit ceci : « Séance un peu bien [sic] déconcertante, ce mardi soir, pour qui ne serait pas prévenu qu'il s'agit là d'essais originaux, de films, non plus d'avant-garde, mais qui frisent l'incohérence. »¹⁰² La formule montre bien sa conscience d'une avant-garde préexistante mais semble surtout poser un moment de basculement¹⁰³, dans lequel la disparition de toute narration – forcément mal perçue par elle qui tient tellement à l'histoire – joue un grand rôle. Elle ne s'arrête dès lors guère sur les films, sauf le dernier présenté, *L'Horloge*, de Marcel Silver¹⁰⁴ :

Dernier film de la séance : *L'Horloge*, avec lequel nous reprenons pied dans l'existence normale en assistant à un petit drame, bien mené, dans un cadre attrayant. L'innovation réside, là aussi, dans l'absence de sous-titres, encore que ses auteurs en aient introduit ingénieusement sous forme de lettre, d'exergue ou d'aphorisme. Et franchement, il faut regretter qu'il n'y en ait pas davantage. Seulement, ce n'eût plus été un film curieux, mais un joli film, sans plus, propice à faire naître l'émotion, qu'en l'occurrence, l'effort cérébral pour la

¹⁰¹ GUIDO, JACQUES, art. cit., 2001, p. 231.

¹⁰² *Cinémagazine*, n° 40, 2 octobre 1925, p. 42.

¹⁰³ Comme l'a souligné François Albera, et c'est ce que les textes d'Eva Elie viennent confirmer, les distinctions entre les différentes avant-gardes sont plus floues dans les années 1920 que ce qui a été établi par la suite. Ainsi, chez Eva Elie, le terme semble avant tout désigner une tendance prononcée aux effets visuels, présente dans certains films mais pas forcément associée à un ou des cinéastes de manière récurrente. (ALBERA, *op. cit.*, p. 86.)

¹⁰⁴ *L'Horloge* (Marcel Silver, France, 1924).

compréhension de l'histoire empêcha de se manifester car – tous les philosophes vous le diront – trop d'intelligence et de raisonnement tue le cœur et ses manifestations spontanées.

Il n'est pas très étonnant que les « essais » formels de cette avant-garde la laissent assez indifférente puisqu'ils lui apparaissent incompatibles avec tout ressenti émotionnel. Ses autres mentions ponctuelles d'œuvres associées de près ou de loin à l'avant-garde ne viennent pas contredire ce positionnement en retrait, dubitatif, en tout cas concernant leur esthétique. L'émotion reste son critère de sélection et vient donc ordonner cette production indépendamment de son étiquette ou de ses revendications¹⁰⁵.

Cela n'exclut pourtant pas des rencontres importantes avec certaines figures-clés du mouvement, comme Germaine Dulac, annoncée en grande pompe à l'occasion de sa conférence du 6 novembre 1925 à Genève¹⁰⁶. Malgré ses idées plutôt à l'opposé de celles d'Eva Elie – Dulac aspire notamment à un cinéma hors de toute adaptation, sans narration, fait de mouvement pur¹⁰⁷ – la cinéaste et théoricienne semble avoir touché un point sensible chez la critique. Eva Elie s'inspire en effet de la présentation pour évoquer ce qu'elle considère comme central dans ce cinéma :

Dans son exposé, la conférencière nous dit son espoir de réaliser un jour des films où ses théories de rythme, de spiritualité, de symphonie lumineuse, d'impondérable pourront s'affirmer autrement que dans les essais tentés jusqu'ici.

« Le cinéma, nous déclare-t-elle entre autres choses, est un œil ouvert sur la vie. » Oui certes, mais combien parmi ceux qui dirigent, ou croient diriger cet art, savent voir ? Combien surtout, saisissant cette beauté éparse des gens, des bêtes et des choses arrivent à la rendre perceptible à tous ? Ce don, Mme Dulac le possède, à n'en pas douter, puisque, dans l'illustration de cette *Folie des Vaillants*, elle s'affirme visuelle, sensible, intelligente.

Visuelle, – il n'est, pour s'en persuader, que de considérer la sélection des paysages de ce film, la prédilection de son adaptatrice pour tout ce qui est particulièrement photogénique (physionomie aux traits réguliers, choix de l'animal le plus harmonieux de la création : le cheval). Sensible, – et en cela ce « metteur en scène » s'est révélée exquisément féminine – Mme Dulac a produit une œuvre qui satisfera les émotifs. Intelligente enfin – ceux qui se plaisent aux délectations mentales ne désavoueront point les symboles de *La Folie des Vaillants*, tant pour les associations d'idées intéressantes qu'ils suscitent que parce qu'ils répondent à un sens particulier d'esthétisme.¹⁰⁸

¹⁰⁵ En témoigne notamment le compte-rendu d'une séance dédiée aux films d'avant-garde, dans lequel elle est prête à reconnaître les mérites d'*Entr'acte* (René Clair, France, 1924), malgré son côté irrévérencieux, et surtout ceux d'*Âme d'Artiste* (France, 1924) de Dulac, avec une légère nuance qui montre bien ce qu'elle attend vraiment du cinéma : « Devant nécessairement plaire aux “intellectuels” par la mise en pratique des plus chères conceptions de sa réalisatrice, il est à recommander également aux “sensitifs”, qui auront leur part du festin. » (*Cinémagazine*, n° 26, 25 juin 1926, p. 671.)

¹⁰⁶ *Cinémagazine*, n° 42, 16 octobre 1925, p. 142.

¹⁰⁷ DULAC Germaine, « Du sentiment à la ligne », *Schémas*, n° 1, février 1927, in *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*, P. Hillairet (éd.), Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 87-89.

¹⁰⁸ « Madame Germaine Dulac à Genève », *Cinémagazine*, n° 45, 6 novembre 1925, p. 287.

1. Les débuts à *Cinémagazine* : se construire une voix (1923-1926)

La part reprise directement, pour ce que l'on peut en juger, à la conférencière, n'est pourtant évoquée qu'en une phrase, qui aligne les concepts de « rythme » et de « symphonie lumineuse » sans s'y attarder. Le geste prolonge ce que nous avons pu esquisser du rapport d'Eva Elie aux théories de son époque ; son intérêt est ailleurs. Se saisissant d'une des paroles de Dulac, elle déploie une relecture de son œuvre, surtout sur la base de *La Folie des Vaillants*¹⁰⁹, projeté à cette occasion, qui rejoint ses propres convictions : la beauté, associée à une définition quelque peu personnelle de la photogénie, et l'émotion. La part symbolique, intellectuelle, là encore, est reconnue mais laissée à d'autres.

Est-ce justement via le film qu'Eva Elie peut ainsi projeter son interprétation sur les recherches filmiques de Dulac, puisqu'il combine aux inventions visuelles une histoire d'amour adaptée de la littérature¹¹⁰ ? Quoi qu'il en soit, il s'agit effectivement moins d'une assimilation des théories de la cinéaste que d'une rencontre inattendue, tant des idées que des personnes, et dont l'étrangeté ne saurait être expliquée uniquement à l'aune des discours. Malgré ce cas particulier, il n'en demeure pas moins que le phénomène de l'avant-garde demeure marginal dans les réflexions d'Eva Elie, la frôlant sans la marquer durablement.

1.5. La véritable rupture : le public

Cette ouverture à d'autres discours et d'autres types de cinémas, qu'elle soit plus ou moins durable, va avec une forme de reconnaissance de son propre rôle face aux films et contribue à « professionnaliser » sa posture critique, ne serait-ce qu'en l'inscrivant dans un réseau de relations avec ses confrères. C'est dès lors son autre relation privilégiée qui s'en ressent : celle au public. Eva Elie continue, sur la fin de l'année 1925 et même au-delà, à défendre le goût d'un cinéma proche des sentiments plutôt qu'intellectuel ou purement artistique. S'agit-il pour autant d'un goût toujours partagé par le public ? Ses récits des attitudes de la salle, toujours courants, commencent à marquer un écart entre ses attentes et celles des spectateurs et spectatrices.

Que faire valoir ? Le titre du film, le nom de l'auteur du scénario, son réalisateur, sa vedette ? [...] les spectateurs genevois, nombreux, admirèrent [cette dernière] sous toutes ses faces, dans toutes les poses, sous tous les angles...et ne s'en plainquirent point. [...] Puis, sur les affiches et l'immense panneau qui orna la façade du

¹⁰⁹ *La Folie des Vaillants* (Germaine Dulac, France, 1925. D'après la nouvelle de Maxime Gorki *Makar Tchoukra*). La séance est accompagnée par MM. Closet et de Sanctis, violonistes, et M. Amman, pianiste.

¹¹⁰ Malgré des théories perçues à l'époque et plus tard comme opposées au cinéma commercial, la carrière de Dulac s'est par ailleurs construite en oscillation entre un cinéma pur et des œuvres davantage « grand public », comme l'indique notamment François Albera. (ALBERA François, « Germaine Dulac et "l'essor définitif de l'Avant-garde" », 1895, Hors-série Germaine Dulac, juin 2006, p. 76.)

Caméo, cette phrase lapidaire : « Les jeunes filles sont priées de s'abstenir ». On devine leur empressement... Mais, d'autre part, la morale parut ainsi sauvegardée et la direction s'évita reproches et critiques.¹¹¹

Les descriptions du public se font plus distantes et lapidaires mais surtout émerge un problème nouveau, la publicité faite par les salles autour de films qui, de toute évidence, n'ont plus d'intérêt ni surtout de portée morale. Si jusque-là, il était difficile de vraiment sentir ce qu'Eva Elie pouvait mettre derrière un tel terme, le fait de devoir l'opposer à une production toujours plus décevante permet d'en esquisser les contours. Comme à peu près tous ses contemporains, elle s'élève contre le mercantilisme de l'industrie hollywoodienne, mais aussi contre la vulgarité, l'indécence qui iraient souvent avec ces productions peu soignées dans leur écriture et leurs personnages. Plus encore, elle déplore que ce soit ce genre d'éléments, mis en avant par les exploitants, qui attirent les foules. Dès lors, le combat quitte le seul cadre des films et, comme ses revendications face à la critique, l'oblige à prendre position de manière plus explicite.

Il s'agit toutefois moins d'une lutte contre les exploitants de manière générale que contre la production de discours, au sein même du cinéma, qui vont à l'encontre de son idée d'élévation morale. L'espoir, déçu, que tous œuvrent à ce même but traverse plusieurs de ses textes, où elle salue les efforts menés par certains propriétaires de salles genevoises, par exemple le directeur de l'Alhambra, puis également du Cinéma Etoile, Lucien Lansac¹¹².

Une belle salle, richement décorée, pourvue des derniers perfectionnements, c'est fort bien, mais à la portée de toutes les bourses bien garnies. Par contre, avoir un bon directeur qui, tout en attirant par une intelligente publicité un nombreux public, et faisant ainsi recette, parvient encore à affiner les goûts des spectateurs par le choix des programmes, c'est beaucoup plus précieux à bien des égards.¹¹³

En défendant les exploitants qui osent des programmes inspirés, elle sort de la simple opposition entre une critique qui promeut le bon cinéma et des « marchands » qui le prostituent¹¹⁴. La collaboration sera d'ailleurs au cœur de ses rapports futurs avec les salles genevoises, lorsqu'elle lancera des projets de séances spéciales dans le cadre de *Ciné*. Preuve en est que ce n'est ni la publicité ni l'exploitant qui posent problème en tant que tels mais ce que certains disent et donc font du cinéma¹¹⁵. Pour Eva Elie, cela revient aussi à tenir un rôle vis-à-vis du public, une

¹¹¹ *Cinémagazine*, n° 8, 19 février 1926, p. 392.

¹¹² Lansac sera à nouveau mis en valeur, quelques mois plus tard, pour ses choix de programme, préférant aux films à grands acteurs et décors somptueux mais sans propos un petit film aux figures et questionnements tout à fait moraux. Il l'avait déjà été à l'ouverture de sa nouvelle salle, le Cinéma Etoile, annonçant, selon Eva Elie, ces belles découvertes. (« Lettre de Genève », *Cinémagazine*, n° 47, 19 novembre 1926, p. 380 ; « Une manifestation franco-suisse », *Cinémagazine*, n° 47, 20 novembre 1925, p. 376.)

¹¹³ *Cinémagazine*, n° 35, 27 août 1926, p. 366.

¹¹⁴ Une opposition posée à de nombreuses reprises par l'historiographie. Haver et Jaques en font même l'une des autres causes de rupture importante dans les discours critiques en Suisse. (HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 110.)

¹¹⁵ « Mais, qu'au moyen d'une publicité tapageuse – inévitable en l'occurrence – on attire des spectateurs parmi lesquels beaucoup ignorent encore les possibilités cinématographiques, pour les convier à la projection d'un film sans grand

1. Les débuts à *Cinémagazine* : se construire une voix (1923-1926)

responsabilité partagée, on le voit, tant par les critiques, les directeurs de salles, que les autres intervenants du monde du cinéma :

Esclave du Désir, « adaptation libre de *La Peau de Chagrin* », disent les affiches. Libre ! Admirons l'épithète qui semble par avance se dresser contre les éventuelles critiques. Enfin, nous sommes prévenus : nous sommes à la merci de messieurs les adaptateurs américains et prêts à ingurgiter le mets qu'on nous propose.¹¹⁶

La critique et le « nous » des spectateurs contraints – et conscients – pèsent bien peu devant la puissance de l'industrie, dont les scénaristes, publicitaires et autres exploitent au plus mal les potentialités du cinéma, ici de l'adaptation. Sans remettre en cause ses propres goûts, Eva Elie doit donc endosser à son tour cette responsabilité face à un public moins informé, et donc assumer sa place parmi les professionnels du cinéma.

La parution, en mai 1926, du premier numéro de *Ciné*, qu'elle fonde avec la complicité de son mari, Louis Elie, et de John Pisteur¹¹⁷, constitue de fait une tribune officielle où exposer et promouvoir un certain nombre d'avis sur le cinéma. Est-ce ce statut nouvellement acquis qui lui fait écrire en juillet 1926 les lignes suivantes à propos du film d'Epstein, *L'Affiche*¹¹⁸ ?

Mélange savant de recherches cérébrales et de sentiment, – les vues n'étant là que pour renforcer l'émotion, et non pas opérer une disjonction comme c'est le cas souvent, – c'est une œuvre aux charmes bien prenants. En cette après-midi de jeudi, beaucoup de jeunes gens – à cet âge où l'on se croit un grand conquérant – étaient venus davantage pour *Sa 50 CV*, il faut le dire, que pour *L'Affiche*. Alors je pensai qu'il servirait peut-être un jour – qui sait ? – de conscience à ces jeunes qui voient dans l'amour leur unique et fugitif plaisir, sans *vouloir* penser aux conséquences, à l'autre.¹¹⁹

Alors que sa perception des publics change, les ressentis face au film ne peuvent se rejoindre que dans un hypothétique avenir et non plus lors de la projection. S'agira-t-il de faire de *Ciné* et des nombreuses activités mises en place dans son sillage l'incarnation directe de cette « conscience » morale qui de toute évidence n'advient plus seulement grâce à l'émotion du moment ? Si le film ne vient pas spontanément éveiller les valeurs des spectateurs et spectatrices, il sera dès lors nécessaire pour Eva Elie de participer concrètement à l'éducation du public, en faisant entendre sa voix en parallèle, ou en dépit, du cinéma lui-même.

intérêt peut-être ; cette façon de faire ne peut que desservir la cause même du cinéma. » (*Cinémagazine*, n° 15, 9 avril 1926, p. 96.)

¹¹⁶ *Cinémagazine*, n° 11, 12 mars 1926, p. 549.

¹¹⁷ John Pisteur fut le collègue de Louis Elie à l'École de commerce de Genève jusqu'en 1938, où il enseignait le français. Il fonde également la revue *Pages d'art* avec Ulysse Kunz-Aubert et Paul Chaponnière, qui deviendra *L'Art en Suisse*. Ses dates de naissance et de décès restent inconnues. (Informations gracieusement transmises par Pierre-Emmanuel Jaques).

¹¹⁸ *L'Affiche* (Jean Epstein, France, 1924, reprise. Avec Nathalie Lissenko).

¹¹⁹ *Cinémagazine*, n° 27, 2 juillet 1926, p. 44.

2. *Ciné* et *Cinémaboulie* : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

L'accession d'Eva Elie à la tête d'une revue brouille quelque peu les pistes en matière de discours. Au moment où son statut de critique semble pouvoir être admis, elle se retire dans la posture plus floue de rédactrice en chef, aux côtés des directeurs de la revue, Louis Elie et John Pisteur. Ce passage témoigne néanmoins d'une forme de reconnaissance par le milieu, puisque les premiers numéros de *Ciné* donnent à lire nombre de courriers d'encouragement adressés à la revue et à sa rédactrice, et signés par Jacques de Baroncelli, Paul Romain, René Jeanne, Jean-Louis Bouquet, Henri Fescourt, Jacques Catelin et d'autres encore, ainsi que de revues suisses et françaises¹²⁰. La revue fait événement et offre, pour ce que l'on peut en juger, une assise à Eva Elie. En effet, cela lui permet notamment, au cours de ces quelques années de parution entre mai 1926 et février 1929, de développer coup sur coup un ciné-club directement lié à la revue, « Ciné d'art », et des séances de cinéma dédiées aux enfants, mais également de publier un livre, *Cinémaboulie* (1928), co-rédigé avec son mari sous le pseudonyme « Jest and Jest ».

En outre, *Ciné* accueille très tôt dans ses pages des rédacteurs reconnus comme Paul Romain, ou Pierre Simonot, directeur de la revue *La Cinématographie française*. Jeanne, Bouquet, Catelin interviennent ponctuellement et la revue, du moins à ses débuts, laisse aussi une grande place aux textes de cinéastes et théoriciens de l'avant-garde, parmi lesquels Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Henry Roussell sont les plus fréquemment cités. Si l'intérêt pour le cinéma français n'est pas étonnant compte tenu, on l'a vu, des liens entre les deux pays, on peut s'étonner de la prédominance accordée à des correspondants français. Est-ce une manière de se distinguer des autres revues suisses, voire de faire face à cette concurrence¹²¹, ou cette situation découle-t-elle simplement des liens formés par Eva Elie au cours des années ? Les nombreuses citations d'articles écrits par des collègues genevois, ainsi que la mention régulière des diverses revues suisses de cinéma dans la rubrique « Bibliographie » n'indiquent pas tout à fait une guerre

¹²⁰ *Ciné*, « Une poignée d'encouragements », n° 3, juillet 1926, p. 25 et « Encore des encouragements », n° 4, août 1926, p. 37.

¹²¹ Pierre-Emmanuel Jaques évoque la difficulté pour les nouveaux venus à s'intégrer dans la presse existante en Suisse à propos d'Eva Elie et de *Ciné* notamment, mais ne semble également pas avoir d'autres éléments précis permettant de préciser cette hypothèse. (JAQUES, art. cit., 2008, p. 76.)

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

ouverte, en tout cas du côté de *Ciné*. La presse suisse semble en effet avoir fait à la revue un accueil moins marqué que la presse étrangère, en tout cas française¹²².

A cette diversité des interventions s'ajoute celle des rubriques. Si certaines ne durent pas longtemps, la structure générale de la revue ne changera guère au fil des ans. Chaque numéro, ou presque, contient ainsi un article de Romain et de Simonot respectivement, d'éventuels autres textes, souvent d'Eva Elie, quelques critiques brèves sur les films à l'affiche, la plupart du temps non-signées¹²³, le « Jardin des piquûres », billet d'humeur satirique tenu fidèlement par Louis Elie, les échos traditionnels, parfois d'autres villes romandes¹²⁴, quelques portraits de stars et une rubrique « Bibliographie »¹²⁵. En cela, *Ciné* adopte une forme connue mêlant articles de fond, critiques et brèves plus divertissantes ou informatives, proches de celles de *Cinémagazine* ou *Cinéa-Ciné pour tous* mais à moindre échelle, puisque le nombre de pages dépasse rarement la dizaine¹²⁶.

Plus ponctuellement, *Ciné* accueillera une série d'articles sur un sujet donné : les questions techniques liées au cinéma amateur ou animé avec les articles d'Edmond P. Roesgen¹²⁷, les portraits loufoques du public, déjà évoqués, de Pierre Loël, via la figure du spectateur type Blanchuz, les traditionnelles visites de tournages avec René Ginet¹²⁸. Elle fera même un bref détour par le point de vue suisse-allemand, davantage centré sur l'exploitation et la technique, grâce à la collaboration d'Ernst E. Haberkorn¹²⁹. Cette initiative ne durera malheureusement que quelques mois, entre janvier et avril 1927, moment où la parution s'interrompt pour un temps à cause de la saison estivale mais surtout des problèmes de santé rencontrés par Eva Elie¹³⁰. Cette dernière revient néanmoins

¹²² C'est en tout cas ce que laisse entendre la mention suivante dans la rubrique « Echos » du numéro de janvier 1927 : « Si certains confrères genevois volontairement nous ignorent – ce qui est une façon de nous honorer – d'autres, des étrangers pourtant, nous consacrent spontanément des lignes pour nous complimenter et nous recommander à leurs propres lecteurs ». (« Echos », *Ciné*, n° 9, janvier 1927, p. 107.) Côté presse généraliste, on en trouve mention notamment dans la *Gazette de Lausanne*. (« Ciné », *Gazette de Lausanne*, 2 mai 1926, p.) Le *Journal de Genève* annonce, lui, ponctuellement le sommaire de la revue sous la rubrique tenue par Jeanne Clouzot. (« Ciné Juillet », *Journal de Genève*, 13 juillet 1926, p. 5.)

¹²³ On peut toutefois avancer qu'il s'agit sans doute de textes rédigés par Eva Elie, à cause de ses fonctions de rédactrice en chef qui impliquent sans doute dans une si petite équipe de s'occuper de toutes les rubriques courantes et non-attribuées officiellement.

¹²⁴ Lausanne, grâce à son fidèle correspondant Ernest Naef, est la plus représentée mais *Ciné* accueillera également Juan Arroy, de *Cinémagazine*, comme correspondant français et témoigne par ailleurs de contacts à Alger, en Amérique, en Belgique, en Allemagne et en Italie, même si de telles participations ne seront jamais régulières.

¹²⁵ Voir annexe n° 4 : Exemple de *Ciné*, p. 118.

¹²⁶ La revue est par ailleurs considérée comme visant un public plutôt élitiste par Roland Cosandey. (COSANDEY, art. cit., p. 241.) Sans que cela puisse être affirmé aussi clairement, la diversité des rubriques proposées, entre réflexions sur le cinéma et articles plus satiriques, la place de fait dans la continuité de *Cinémagazine* ou de *Cinéa-Ciné pour tous* plutôt que de revues plus ouvertement familiales et populaires comme *Ciné-miroir* ou *Mon Ciné*. (GAUTHIER, art. cit., 2002.)

¹²⁷ A en croire *Ciné*, Roesgen est par ailleurs réalisateur de courts métrages documentaires, dont *Le Monde des automates*, tourné en grande partie à Sainte-Croix et couvert par la revue.

¹²⁸ Son nom apparaît également en tant qu'auteur dans la rubrique « Bibliographie » de *Ciné*, en octobre 1927, à l'occasion d'un livre co-publié avec Marcel-E. Grancher, intitulé *Pour faire du cinéma ?*, qui recense les témoignages de vingt-sept vedettes. Il a également travaillé pour le quotidien le *Lyon républicain*.

¹²⁹ Les documents, comme le temps, nous ont manqué pour identifier et préciser les parcours de certains des collaborateurs mentionnés.

¹³⁰ PISTEUR John, « Aux lecteurs », *Ciné*, n° 12, avril 1927, p. 141.

en force dès le mois d'octobre de la même année, puisqu'à partir de ce moment-là, elle est seule à diriger la revue¹³¹.

Son rôle au sein de *Ciné* témoigne d'un double basculement. Tout d'abord, elle accède ainsi à un statut légitime au sein des discours critiques, lequel peut, voire doit, s'exprimer autrement que par la seule référence au public. Il s'agit par ailleurs de profiter de cette position nouvelle pour continuer de défendre le « bon » cinéma (moral) et d'amener le public vers ce dernier. *Ciné* peut donc être vu comme la matérialisation de ce souci, laquelle dépasse toutefois de loin les seuls textes qu'Eva Elie y rédige en tant que critique. Ainsi, il est important de rendre compte, autant que possible, de la direction générale donnée à la revue, au-delà du détail des voix diverses qui s'y expriment, y compris la sienne. De même, il est nécessaire d'intégrer les ciné-clubs « Ciné d'Art » et « Cinéma pour tous » comme découlant et participant d'une stratégie commune d'éducation, puisqu'ils sont rattachés à la revue. En 1928, *Cinémaboulie* se présente comme un changement de ton radical et offre un regard différent sur le cinéma – perceptible dans ses autres textes d'alors – qui traduit une forme de désenchantement. Doit-on y voir la conséquence des échecs répétés que rencontrent ses diverses entreprises et de rapports toujours plus compliqués avec les milieux cinématographiques – que ce soit les discours produits par eux sur le cinéma ou plus concrètement la production, l'exploitation et surtout le public ? La posture de critique morale, qu'Eva Elie adopte maintenant presque constamment, semble en tout cas difficile à faire entendre dans le contexte de la fin des années 1920.

2.1. *Ciné, lieu polyphonique et indépendant ?*

Dans son premier numéro de mai 1926, *Ciné* se présente à ses lecteurs avec l'habituel mot de la Rédaction. Consciente de s'inscrire dans un champ déjà saturé, la revue compte beaucoup sur sa mise en page riche en illustrations pour s'attirer un lectorat et prétend ainsi à un statut artistique, parce que « se donnant pour tâche de fixer les fugitives visions de beauté que le cinématographe offre souvent à l'admiration des foules »¹³², peut-être toujours dans l'idée que l'image parle d'elle-même et touche plus directement le lecteur que n'importe quel discours. Il s'agit néanmoins aussi de proposer un contenu informatif et d'emblée, la « ligne éditoriale » est posée :

Ce qui est vrai pour le film d'hier digne de durer dans le souvenir, l'est aussi pour le film de demain digne d'éveiller l'attention d'une façon particulière. L'un et l'autre, et plus encore celui-ci que celui-là, occuperont les pages de « *Ciné* » avec les articles d'écrivains spécialisés – critiques, metteurs en scène, artistes et autres – connus dans le monde cinématographique et dans le grand public. Ces écrivains appartiendront à toutes les tendances,

¹³¹ La Direction, « A nos lecteurs », *Ciné*, n° 13, octobre 1927, p. 153.

¹³² La Direction, « Quelques mots au lecteur », *Ciné*, n° 1, mai 1926, p. 1.

2. *Ciné et Cinéaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)*

car « *Ciné* » se présente comme une « revue », au sens propre du mot, où le lecteur prendra contact avec tous les faits essentiels de la vie cinématographique, où l'éclectisme sera la règle, où toutes les idées, par conséquent, seront accueillies pourvu qu'elles soient exprimées en toute objectivité et sans arrière-pensée de mesquine polémique.

Que ce soient les films, reprises ou nouveautés, les intervenants ou leurs positionnements, *Ciné* ne semble se fixer aucune tendance précise, aucune allégeance explicite. Il faut pouvoir offrir au lecteur, quel qu'il soit, une image du cinéma la plus exhaustive possible (« tous les faits essentiels de la vie cinématographique ») mais cette ouverture se veut aussi possibilité de dialogue entre les intervenants, puisque sont exclus polémiques et partis pris injustifiés.

Malgré cette apparente ouverture à tous les discours, la présence conjointe de Paul Romain et Pierre Simonot comme correspondants principaux tend à resserrer l'orientation de la revue autour de deux tendances bien précises, et quelque peu opposées : d'un côté l'avant-garde et les théories esthétiques avec Romain, de l'autre le cinéma grand public et la morale avec Simonot. Ce dernier, par ses préoccupations, se rapproche d'ailleurs des idées défendues par Eva Elie, et dans un autre genre, par Louis Elie. Si, de manière générale, ils traitent chacun de sujets différents, il arrive que le débat surgisse tout de même. L'exemple le plus éclatant en est leurs prises de position respectives sur la conférence donnée par Robert de Jarville à Genève au début de l'année 1928, qui vise à présenter des extraits de films représentatifs des essais formels de l'avant-garde. Pour appuyer leur propos, les deux rédacteurs rendent compte de l'effet de la conférence sur le public réuni pour l'occasion ; le résultat est radicalement différent. Simonot, dont l'article ouvre le numéro, décrit une salle polie mais vite lassée et qui finit par désertier les lieux¹³³. Romain, conscient de la défiance qui a accueilli la projection, souligne toutefois le courage des Genevois, plus patients que les Français¹³⁴.

Hormis ce procédé commun, qui vise à étendre leur perception à l'ensemble de la salle (en vue de présenter leur vision de la conférence comme moins personnelle, à l'instar de ce qu'Eva Elie déployait dans ses textes ?), leurs rhétoriques se distinguent sur de nombreux points, illustrant leur opposition d'opinion. Alors que Simonot n'évoque pas les extraits projetés, pour s'en prendre au discours du conférencier, Romain énumère avec soin les qualités et éventuels défauts des œuvres en question, prouvant aussi sa connaissance du mouvement de l'avant-garde¹³⁵. Pour cela, il use d'un vocabulaire théorique (« photogénie », « symphonie visuelle ») complètement absent chez

¹³³ SIMONOT Pierre, « L'hermétisme au cinéma », *Ciné*, n° 18, mars 1928, p. 222.

¹³⁴ RAMAIN Paul, « Cinéma d'avant-garde : "L'évolution du cinéma en France" par Robert de Jarville », *Ciné*, n° 18, mars 1928, p. 223.

¹³⁵ Il fait notamment un lien entre *L'Invitation au voyage*, de Dulac – peu apprécié d'ailleurs – et le *Fièvre* de Delluc et évoque *Entr'acte* de Clair, sorti en 1924, comme ayant marqué l'histoire du cinéma. (RAMAIN, art. cit., mars 1928, p. 223.)

Simonot. Il voit surtout dans le côté ardu de cette « mitraille optique, [de] ce vertige rétinien » la preuve du bien-fondé de ces expérimentations visuelles, qui doivent dessiner le cinéma du futur, mené par les jeunes. S'il y a bien une différence de générations entre les deux rédacteurs – Simonot critiquant d'ailleurs vivement ces « thuriféraires de l'impressionnisme qui humectaient encore les genoux de leurs nourrices » aux débuts du cinéma¹³⁶ – c'est surtout leur statut qui explique leurs vues opposées. Alors que Romain juge de l'événement en tant que théoricien et critique, Simonot y réagit avant tout en directeur de salles. C'est en tout cas ce que laisse penser sa seule citation de la conférence et le commentaire qui suit, conclusion de son argumentaire :

Après nous avoir montré quelques fragments d'œuvre marquées au coin du génie de ses amis, le conférencier enfourcha le dada favori de son école : « Le cinéma se meurt par la faute des directeurs de salles qui croupissent dans l'ignorance et refusent d'inscrire à leurs programmes les films d'art véritable qui feraient accourir le public. » Et voilà ! C'est à Genève qu'on vient proclamer de telles sornettes. A Genève où, dans le courant du mois dernier, ces directeurs, ces pelés, ces galeux, ont affiché *Ménilmontant* et *Feu Mathias Pascal*¹³⁷.

L'attaque n'est pas anodine car elle ne symbolise pas seulement la lutte entre exploitants et critiques, accentuée par les débats autour de l'avant-garde, elle témoigne aussi de la défense d'un certain cinéma par rapport à un autre. C'est en tout cas ainsi que le sujet est présenté par La Rédaction – c'est-à-dire Eva Elie à cette période –, comme une divergence qui dépasse le simple cadre de la revue :

En ce moment, à Genève et un peu partout, deux courants d'opinions s'affrontent : l'un provient de la majorité des spectateurs de cinéma, qui voient dans ce dernier un moyen de se distraire (de rire, de se documenter, de pleurer même) ; l'autre d'une minorité qui se passionne pour le film cérébral ou abstrait. [...] De la discussion jaillit la lumière, paraît-il. Nos lecteurs goûteront certainement ce plaisir intellectuel de mêler leurs pensées, fût-ce pour les approuver ou les contredire, à celles de ce « procureur » et de cet « avocat ».¹³⁸

En réinscrivant le débat dans une opposition entre grand public et cinéma de l'émotion contre une minorité qui se veut intellectuelle et privilégie donc un cinéma lui correspondant, Eva Elie joue son rôle de rédactrice en chef et évite de trancher ouvertement en fonction de ses préférences, qui vont évidemment aux premiers¹³⁹. Elle accueille néanmoins dans la discussion les lecteurs, poursuivant son travail de partage avec le plus grand nombre possible. Cette insistance à mettre au centre le public, que ce soit celui de la revue ou des films, se retrouve dans une autre note de la Rédaction, quelques mois plus tard, sorte de conclusion au débat lancé par les articles de Romain et Simonot et qui s'est poursuivi par la suite au travers de plusieurs textes.

¹³⁶ SIMONOT Pierre, art. cit., mars 1928, p. 221.

¹³⁷ *Feu Mathias Pascal* (Marcel L'Herbier, France, 1926).

¹³⁸ Réd., *Ciné*, n° 18, mars 1928, p. 221.

¹³⁹ Elle-même tend en effet le plus souvent à s'élever contre un cinéma trop intellectuel et met les émotions, comme celles énumérées ici, au cœur du rapport aux films.

2. Ciné et Cinémaoulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

Après avoir fort bien établi une démarcation entre un *beau* film, qui peut ne pas rapporter de grosses recettes, et un *bon* film capable d'attirer la foule (voir les derniers articles de M. P. Simonot dans *Ciné*) ; après avoir lu cette conclusion du Dr Paul Romain (toujours dans *Ciné*) selon laquelle *l'émotion* doit l'emporter sur des expériences de laboratoire¹⁴⁰, il semble que s'éclaire un peu l'horizon cinématographique. [...] Il a donc paru intéressant à *Ciné* de poursuivre son enquête et l'on appréciera certainement à leur valeur les lignes qui suivent d'un journaliste bien qualifié, doublé d'un excellent directeur de maison de films, M. Pierre Weill.¹⁴¹

La Rédaction se place ici presque du côté des lecteurs, ayant suivi comme eux les échanges et partageant leur compréhension grandissante des positions de chacun. La volonté de faire la part des choses au-delà des oppositions transparait aussi, avec l'idée d'une situation qui s'éclaircit, comme après l'orage (la métaphore est d'ailleurs filée dans la suite du texte). Toutefois, cela ne parvient pas à dissimuler complètement la réorientation qu'Eva Elie fait subir au débat. Ainsi, l'usage des termes « beau », « bon » et « émotion » renvoie aux conceptions chères à cette dernière. Il n'est dès lors guère surprenant que les fondements du cinéma reprécisés, elle accorde la parole à un intervenant qui met les réactions du public au centre de ce qui fait la réussite d'un film, ainsi qu'elle a pu elle-même le défendre auparavant¹⁴².

Le recours à des avis provenant de gens du métier, ici un distributeur, pose selon un angle plus classique la question de l'indépendance supposée de *Ciné*. En effet, celle-ci est toujours envisagée comme compromise lorsqu'il y a des liens avec les « marchands » du cinéma¹⁴³. De fait, la revue doit très tôt repréciser sa position face aux loueurs de films, mais aussi, semble-t-il, se justifier face aux autres membres de la profession. Ainsi, sur la première page du cinquième numéro, l'un des directeurs d'alors, sans doute John Pisteur au vu des formulations¹⁴⁴, aborde les problèmes liés à la publicité au sein de la revue. Si l'article découle avant tout des reproches adressés justement par un distributeur fâché par la critique d'une production de la marque qu'il représente, il touche à des problématiques plus larges.

¹⁴⁰ Précisons ici que l'article dont Eva Elie tire sa référence à Romain traite de la seconde avant-garde, associée ici en tout cas à Man Ray, et de toute évidence moins bien reçue par le théoricien, qui accuse surtout ses défenseurs « bourgeois » et focalisés sur une mauvaise vision de ce que le cinéma pourrait être. Il ne s'agit donc ni d'une surinterprétation d'Eva Elie ou d'un renversement complet d'avis de la part de Romain. Le débat entre ce dernier et Simonot, constitué d'articles interposés, s'étend du numéro 18 au numéro 21.

¹⁴¹ Réd., « Post Tenebras Lux... », *Ciné*, n° 21, juin 1928, p. 257.

¹⁴² « [L]e cinéma doit être avant tout un spectacle consacré au public. » (WEILL Pierre, « Avant-garde », *Ciné*, n° 21, juin 1928, p. 257.)

¹⁴³ Présupposé qui amène notamment Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jaques à affirmer la chose suivante : « Ceux qui se réclament d'une liberté d'expression totale ne craignent pas de s'opposer aux exploitants, alors que les autres s'inféodent aux intérêts de la branche », l'opposition des termes « craindre » et « inféoder » montrant bien le point de vue porté par les deux auteurs sur cette question. (HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 114.) On pourrait néanmoins s'interroger sur le fait que les biais potentiels d'une revue qui se ferait le porte-parole d'un réalisateur ou d'un mouvement, par pur esprit de camaraderie, sont néanmoins rarement, voire jamais, évoqués ni critiqués.

¹⁴⁴ Nous procédons ici par élimination pour avancer cette hypothèse. L'autre directeur de la revue, Louis Elie, semble en effet peu s'impliquer dans les notes de la Rédaction – sa signature n'apparaît en tout cas jamais, contrairement à celle de Pisteur – et surtout, il ne se départit guère d'un ton ouvertement satirique et d'un usage abondant des jeux de mots.

Qui n'est pas le serviteur de quelque chose ou de quelqu'un ? Mais il y a la manière. On peut servir avec dignité, et celle de « *Ciné* » lui interdit de sacrifier son indépendance. La presse d'aujourd'hui, c'est entendu, ne peut subsister que grâce à la publicité, et notre revue ne fait pas exception à la règle. Travaillant, comme les loueurs de films, dans l'intérêt du même art et de la même industrie, nous nous sommes adressés à eux, comptant sur leur bonne volonté, comme ils peuvent compter sur la nôtre, leur donnant en échange de leur aide financière, notre aide morale et matérielle.¹⁴⁵

Imaginer une indépendance totale à l'époque, en tout cas pour une entreprise de petite ampleur comme *Ciné*, paraît donc inenvisageable¹⁴⁶. Publicité oblige, il est dès lors nécessaire de trouver une posture intermédiaire qui ne renonce ni au regard critique, possiblement négatif, ni aux liens avec distributeurs et exploitants, contacts essentiels pour la survie de la revue. Et ce, pas uniquement en matière de financements directs, puisqu'on retrouve notamment des traces de billets à prix réduit offerts aux abonnés et abonnées. Là encore, cela paraît témoigner plutôt d'une envie de permettre au plus grand nombre de découvrir le (bon) cinéma, voire de l'y éduquer, en l'incitant à se rendre dans certaines salles plutôt que d'autres. Nous retrouvons en tout cas la volonté d'un terrain d'entente qui transparait déjà dans les textes d'Eva Elie à *Cinémagazine*, dans l'idée que l'effort pour un cinéma meilleur ne peut se faire qu'avec tous les intéressés.

De toute évidence, Pisteur et elle se retrouvent également autour de l'importance à accorder aux opinions du public ou du lectorat. En effet, le texte se poursuit en affirmant que « les lecteurs de "*Ciné*", – qu'ils le lisent par goût du cinéma ou par souci d'information professionnelle, comme les exploitants, – ne sont pas des imbéciles », preuve s'il en est que les diverses instances sont pensées non pas de manière opposée mais bien comme les acteurs d'un tout, qui se tiennent au courant de ce que produit chacun et s'influencent bénéfiquement. Savoir si une telle conception est tenable dans la durée est une autre question mais son affirmation explique la présence de textes tels que la publicité-critique sur *Le Maître du Logis*¹⁴⁷ et *Graziella*¹⁴⁸, publiée dans le septième numéro de *Ciné*¹⁴⁹. Présenté dans un encart, juste avant les illustrations finales, le texte semble effectivement faire la promotion des deux films distribués par Artistic-Film, d'ailleurs mentionné à la fin. Pourtant, la longueur des textes, leur structure et surtout les éléments abordés évoquent une plume plus personnalisée. L'adaptation comme forme noble et éducative du cinéma, l'émotion provoquée par l'histoire simple et sans « aucun détail croustillant », la modestie des acteurs sont autant d'arguments qui rejoignent en tout cas les valeurs défendues par Eva Elie, et partant par *Ciné*.

¹⁴⁵ La Direction [PISTEUR John], « Guillot criait : "au loup !" », *Ciné*, n° 5, septembre 1926, p. 45.

¹⁴⁶ De fait, l'insertion de publicités au sein des revues semble être pratique courante à l'époque, tant pour les corporatives que les plus « indépendantes » comme *Cinémagazine* et *Ciné-Ciné pour tous*.

¹⁴⁷ *Le Maître du Logis* (*Du skal aere din bustru*, Carl Theodor Dreyer, Danemark, 1925).

¹⁴⁸ *Graziella* (Marcel Vandal, France, 1926. D'après le récit d'Alphonse de Lamartine).

¹⁴⁹ « Le Maître du Logis-Graziella », *Ciné*, n° 7, novembre 1926, p. 80. (Voir annexe n° 6 : Annonce pour *Le Maître du Logis* et *Graziella*, p. 119.)

2. *Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)*

Finalement, au-delà même de la question de voir à qui attribuer le texte, ce dernier est la preuve que publicité et revue critique peuvent œuvrer de concert, sans qu'il n'y ait obligatoirement de concession sur la vision du cinéma.

Quoi qu'il en soit, cette posture qui tend à mettre en avant la collaboration et la discussion plutôt que l'opposition ouverte semble constituer la ligne directrice de *Ciné*, dont la Rédaction n'hésite pas à intervenir pour concilier les points de vue internes et externes. Cela s'inscrit d'ailleurs dans un certain système de valeurs, en faveur desquelles la revue n'hésite pas à se positionner. Sincérité, respect, coopération sont mis en avant comme permettant de promouvoir un cinéma artistique, mais surtout moral. Déjà présent avant octobre 1927, il est explicitement érigé en but essentiel par Eva Elie, lorsqu'elle reprend les rênes de *Ciné*, dans le rapport qu'il s'agit d'avoir face au cinéma, une posture que l'on pourrait étendre à sa façon de diriger la revue : « Avant de repartir, pleins de confiance et du désir de soutenir de notre mieux le cinéma artistique et moral »¹⁵⁰. Qu'en est-il dès lors de son rôle de critique et de ses réflexions sur le cinéma ?

2.2. *Eva Elie critique : un basculement qui se confirme*

Durant les premiers mois de la revue, sa participation rédactionnelle officielle consiste en une rubrique intitulée « Quelques beaux films passèrent... », sorte de compte-rendu rétrospectif des œuvres sorties à Genève dans le courant du mois¹⁵¹. Malgré le nombre de titres, elle détourne la forme plutôt restrictive de la liste – établie genre par genre – pour glisser des appréciations plus ou moins détaillées des films qui lui semblent importants, dans un geste similaire à ses débuts chez *Cinémagazine*. Ainsi, dans le numéro de juillet 1926, elle classe sous « films psychologiques » les deux œuvres suivantes :

Mater Dolorosa : avec Colleen Moore, est un petit bijou que j'ai revu avec la même émotion à quelques jours de distance. *L'Image*. D'une photographie comme veloutée, d'une nostalgie plus triste que la douleur même. J'ai cru voir, dans le thème de ce film, un symbole : au fond de la plupart de nous, un idéal ou une ambition, qu'il nous faut atteindre à tout prix. Et nous sacrifions, en aveugles, ce qui n'est pas le but poursuivi.¹⁵²

On pourrait voir dans cette classification, qui désigne tant les types de films que les meilleurs de la production, une manière d'aider le public à se retrouver dans une offre toujours plus vaste, hypothèse que vient confirmer en partie la dernière manifestation de cette rubrique, en janvier 1928 : « Faisant un choix sévère, nous semble-t-il, nous avons indiqué les œuvres que tout cinéphile

¹⁵⁰ La Direction, « A nos lecteurs », n° 13, *Ciné*, octobre 1927, p. 153.

¹⁵¹ Elle tient de manière régulière cette rubrique entre juin et novembre 1926, avant d'y revenir une unique fois en 1928 pour évoquer les films sortis au cours de l'année 1927.

¹⁵² ELIE Eva, « Quelques beaux films passèrent... », *Ciné*, n° 3, juillet 1926, p. 32.

doit avoir vues. »¹⁵³ On retrouve quoi qu'il en soit les critères chers à Eva Elie d'un cinéma qui doit émouvoir, interroger moralement ou amener ailleurs¹⁵⁴.

A partir d'octobre 1926, elle commence à signer un à deux textes par mois, que ce soit des articles de fond ou des critiques de films, et ce sur la quasi-totalité des numéros de *Ciné*. Les critiques constituent la majeure partie de sa production ; elle y prolonge globalement les tendances esquissées jusque-là à *Cinémagazine*¹⁵⁵. A l'instar de sa rubrique « Quelques beaux films passèrent... », l'émotion reste bien sûr l'un des éléments fondamentaux de son rapport, ici très intime, aux œuvres :

Dans « La Bohème »¹⁵⁶, Lilian [sic] Gish, c'est la douce petite martyre du « Lys brisé », sûrement revenue sur la terre pour souffrir encore, mais conservant toutefois dans le regard le reflet, et le regret nostalgique de quelque félicité perdue. Vite effarouché, semblant tout craindre et tout espérer, il suffit d'un peu de ciel, d'un peu d'amour pour que, sous son impassibilité apparente, le cœur de Mimi s'ouvre à la joie. Alors, comme un petit oiseau doit croire à l'éternité du printemps, comme une abeille se grise de parfums et de rayons, Mimi tourbillonne sous la feuillée, dans une lumière presque irréaliste, allant, venant, papillonnant, déjà coquette, encore enfant.

Dans son sillage, Rodolphe ; un Rodolphe fougueux, épris comme on l'est à vingt ans. Un baiser mendié, refusé, consenti : le cœur de Lilian Gish – pardon ! de Mimi – se donne et ne se reprendra plus. Courtes minutes, payées de tant de larmes !

Ô les adorables visions ! A voir ce spectacle, on n'est plus qu'esprit, sensations, âme ! et l'on s'étonne de se retrouver dans la rue, heurtant les piétons, évitant les autos, pénétrant d'autres regards, pressentant d'autres peines et d'autres joies.¹⁵⁷

Le texte évoque le processus tout à fait direct qui, de l'actrice à son personnage (la confusion des deux est d'ailleurs soulignée) puis à la spectatrice, transmet toute la puissance émotionnelle du récit. La description de ce dernier, toute de touches impressionnistes et d'exclamations, laisse par ailleurs deviner la portée morale que lui attribue la critique. On retrouve l'idée d'une communion totale, non pas avec les autres spectateurs cette fois-ci, mais entre le film, Eva Elie et le monde extérieur, traversés des mêmes sentiments.

Des textes aussi entièrement tournés vers l'émotion semblent davantage consacrés aux mélodrames ou films psychologiques, tels que désignés par Eva Elie. Elle lui accorde moins de place dans les descriptions formelles et évocations stylistiques qui accompagnent les critiques de

¹⁵³ ELIE Eva, « Quelques beaux films passèrent en 1927 », *Ciné*, n° 16, janvier 1928, p. 204.

¹⁵⁴ Elle ne met en effet pas en avant que les films à tendance psychologique, mais également ce qui transparait déjà à *Cinémagazine*, c'est-à-dire une certaine idée du film comme voyage vers un autre temps ou un autre lieu, par exemple à propos du *Voleur de Bagdad* : « féerie orientale dans un décor stylisé, qu'anime Douglas Fairbanks, le voleur, et où la magie, les somptueuses et grandioses reconstitutions, composent l'ensemble le plus attrayant pour nos imaginations de civilisés désabusés. » (ELIE Eva, « Quelques beaux films passèrent... », *Ciné*, n° 2, juin 1926, p. 23.)

¹⁵⁵ Ecrivant toujours pour la revue française, elle recourt régulièrement à cette époque à la reprise de textes de l'une pour l'autre ou en tout cas profite de traiter régulièrement des mêmes sujets, d'où le fait que nous nous permettons de ne pas faire davantage référence à *Cinémagazine* dans cette partie.

¹⁵⁶ *La Bohème* (King Vidor, Etats-Unis, 1926. Avec Lillian Gish).

¹⁵⁷ ELIE Eva, « Lilian Gish », *Ciné*, n° 8, décembre 1926, p. 87.

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

films étrangers ou réalisés par des figures reconnues, comme si ce type d'analyse excluait de fait l'expression marquée du ressenti. Ainsi, pour le *Faust*¹⁵⁸ de Murnau, qui fait la première page du numéro de mars 1927¹⁵⁹, le film est l'occasion de poser d'emblée la « puissance » du cinéma face au théâtre, en se mettant en porte-à-faux avec le public – celui de l'opéra – qui attendait un spectacle identique :

Félicitons au contraire le réalisateur de *Faust* qui a fort bien discerné que le Septième Art n'avait pas à se poser en concurrent du théâtre, puisqu'il possède ses mérites particuliers, bien à lui, ainsi que la possibilité de pénétrer dans un domaine aux limites sans cesse reculées : l'espace et le temps. Aussi en a-t-il fait une œuvre plus intellectuelle que sentimentale, plus riche en symboles qu'en sensations, la classant ainsi parmi les films expressionnistes, tel que *Le Cabinet du Docteur Caligari*^[160], *Les Nibelungen*, *Les Mains d'Orlac*^[161].

La comparaison au théâtre est l'occasion d'une esquisse des propriétés essentielles du cinéma (espace et temps). Ils sont, selon nous, moins à entendre comme une exploration interne au médium, que ce soit la fragmentation de l'espace par le cadrage ou la décomposition du temps au sein du récit, que comme la capacité du cinéma à transporter dans autres lieux, d'autres époques, dimension qui est chère à Eva Elie et qu'elle continue de déployer dans la suite de son texte. L'argument n'en est pas moins une manière de montrer ce que le cinéma peut offrir de plus que le théâtre.

Par ailleurs, en plaçant le film du côté de l'intellect plutôt que du sentiment, Eva Elie s'éloigne résolument de ses propres goûts et consacre plusieurs paragraphes aux qualités plus formelles de l'œuvre. Elle poursuit en cela sa « professionnalisation » amorcée à *Cinémagazine*, adoptant une posture de critique plus « habituelle »¹⁶². La réinscription de *Faust* parmi d'autres films expressionnistes montre bien sa conscience d'un ensemble mais semble cependant découler tout autant d'une volonté de didactisation à l'égard des lecteurs. En effet, elle poursuit :

Nul n'ignore qu'au contraire des films dits *réalistes*, soit ceux où les personnages évoluent en pleine nature, – celle-ci captée du reste dans son angle le plus photogénique – les films *expressionnistes* sont constitués de façon à créer l'unité parfaite entre le sujet, emprunté le plus souvent au domaine du fantastique, les artistes et le cadre dans lequel ils sont censés vivre.

Et après quelques exemples tirés des autres œuvres allemandes :

¹⁵⁸ *Faust* (*Faust – Eine deutsche Volksage*, F.W. Murnau, Allemagne, 1926. Adapté des pièces de J. W. Goethe. Avec Gösta Erkmann, Eric Barclay, Yvette Guillebert, Emil Jannings, Camilla Horn).

¹⁵⁹ ELIE Eva, « Le "Faust" de Murnau », *Ciné*, n° 11, mars 1927, pp. 125-126.

¹⁶⁰ *Le Cabinet du Docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).

¹⁶¹ *Les Mains d'Orlac* (*Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924).

¹⁶² Nous nous permettons ici d'employer le mot habituel, avec guillemets, non pour établir de fait une hiérarchie entre ces différentes manières d'envisager la critique mais pour renvoyer au modèle généralement retenu par l'histoire de la critique par la suite. Nous y reviendrons en détail dans la seconde partie de ce mémoire. (Voir *infra*, chap. 4-5.)

Faust, donc, légende du XVI^{ème} siècle, nécessita les mêmes procédés de composition expressive, employés avec une belle maîtrise. Il s'agissait, en effet, de transporter les spectateurs en pleine fantasmagorie, en pleine légende nordique, de créer une ambiance artificielle d'où l'illusion pût prendre son essor. Murnau, le metteur en scène de *Faust*, y a pleinement réussi.

Par l'usage des italiques et la mise en lien des divers films, ainsi que leur recontextualisation, elle offre à ses lecteurs un résumé exemplifié de l'expressionnisme, leur donnant aussi quelques titres ou noms – celui de Murnau notamment –, auxquels se rattacher.

Ce n'est qu'au moment de revenir à l'intrigue, bien connue, qu'elle se permet une évocation plus personnelle.

Plus loin, je ne sais rien de plus magique que l'invocation de l'Esprit du mal par Faust, entouré des cercles de l'enfer. Rien de plus merveilleux encore – et merveilleux *réalisable seulement au cinéma*, je le répète – que le voyage sur les nues où, avec Faust et Méphisto, nous voyons tourner la terre autour de nous. (...) Un bond, et nous pénétrons en plein conte des Mille et une Nuits (...) Mais, possédé du démon du Mal, Faust se lasse..., va, revient au pays natal. Marguerite... Alors, l'écran, comme une chanson de Grief, dit la vibrante douceur du printemps, de l'amour qui palpète dans l'air... Déjà, tout s'obscurcit. Après le mysticisme *ressenti* de la fête pascale, célébrée en une église toute baignée de rais lumineux, voici de l'ombre.

Non seulement elle réintroduit les premières personnes du singulier et du pluriel, complètement absents des paragraphes précédents, mais elle a aussi recours aux points de suspension pour évoquer les nombreux endroits dans lesquels le film transporte ses spectateurs et les sentiments (liés comme toujours à un personnage, celui de Marguerite). L'utilisation de l'italique pour le terme de « *ressenti* » participe aussi de ce rappel de l'émotion. Dès lors, le retour à l'analyse formelle n'en est que plus radical :

Tout cela est traité avec une cohésion parfaite, mais nettement allemande de caractère. Et si au théâtre nous avons pu oublier Goethe et son origine, ici tout nous rappelle la production germanique : photographies où se reconnaissent les caractéristiques de l'école munichoise (gros plans, aux tons contrastés, aux angles mis en valeur), choix des décors (réminiscences caligaresques), enfin, interprétation.

Si le lien entre le réalisateur, son pays et le style du film (composition, décors et jeu à l'appui) est ici rappelé¹⁶³, Eva Elie les distingue toutefois subtilement du récit en tant que tel, universel de par les hésitations et tourments de l'âme qu'il décrit, et dont le *ressenti* apparaît comme détaché de tous les éléments filmiques patiemment énoncés avant et après. La question de la nationalité – et des

¹⁶³ Le rôle que joue l'importance accordée, dans le courant des années 1920, au metteur en scène et aux cinémas nationaux, dans la mise en avant d'une dimension stylistique ou formelle, notamment dans le cas d'Eva Elie, a été évoquée. (Voir *supra*, section 1.4., p. 27.)

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

caractères qui y sont associés – compte pour beaucoup dans sa perception, comme en témoigne sa conclusion doucement amusée¹⁶⁴.

Ainsi donc, il y aurait plusieurs Satans pour nous conduire en Enfer, selon que nous sommes Latins ou Germains ? Craignant la Géhenne ardente pour avoir trop aimé le cinéma, qu’au moins ce soit un Méphisto de ma race qui me vienne quérir : avec un Français, il y a peut-être quelque chance de s’entendre...

Ce texte illustre un basculement progressif mais qui s’incarne ici pleinement, et méritait donc que nous nous y attardions quelque peu. Eva Elie semble tenter de concilier à la fois une posture de critique-analyste, qui se doit d’éduquer ses lecteurs sur la dimension esthétique du film et sur l’histoire du cinéma, et celle, qui lui était jusque-là plus habituelle, de critique-spectatrice, emportée par l’histoire et transcendée par elle, au même titre que le public. On peut se demander à quel point la nature même du film (germanique, fortement symboliste) demande un autre type de discours et contribue ainsi à renforcer (ou provoquer) l’attention qu’Eva Elie accorde à la dimension formelle de certains films. Par ailleurs, la conscience que son rôle de rédactrice en chef lui offre quant aux buts de la revue et le rapport à entretenir avec le public façonne sans doute ses critiques.

2.3. Du rôle de la critique

Il est en tout cas indéniable que les devoirs et effets désirés de la critique tiennent de plus en plus de place dans ses réflexions. Ainsi, entre juillet 1927 et août 1928, elle n’écrit pas moins de quatre articles sur le sujet, dont le premier est pour *Cinémagazine*. Dans « Du rôle de la critique – Indulgence ou sévérité »¹⁶⁵, Eva Elie pose à nouveau la question du « bon » goût qui prévaudrait sur tout autre et qui oppose, selon elle, grand public et élite. Alors qu’elle envisageait jusque-là les choses depuis sa position de spectatrice, elle s’interroge ici en tant que spécialiste :

Dès lors, m’adressant aux lecteurs d’un quotidien ou d’une revue dont la clientèle se recrute parmi les gens fortunés aussi bien que parmi les ouvriers, m’est-il permis de gâcher leur plaisir peut-être, en leur déclarant vertement qu’ils n’y connaissent rien ? que mes jugements sont des oracles ? que ma seule appréciation fait loi ? Ce serait de l’outrecuidance, tout uniment.

On retrouve ses hésitations à affirmer une vision unique du cinéma, notamment face à l’écart de pratiques qui existe entre les différents publics ainsi qu’entre la critique et ces derniers. C’est pourquoi elle défend vivement la modération et l’absence de parti pris, en bien ou en mal. Sur ce point, elle témoigne aussi de sa conscience accrue des types de lieux et de discours par rapport

¹⁶⁴ Eva Elie témoignera tout au long des années 1920 d’une certaine défiance à l’égard de l’Allemagne, prête à reconnaître les qualités de ses films mais prompte à disqualifier ceux qui n’en ont aucune ou penchent un peu trop vers l’expression de sentiments nationaux, un sentiment tout à fait commun au sortir de la Grande Guerre.

¹⁶⁵ ELIE Eva, « Du rôle de la critique – Indulgence ou sévérité », *Cinémagazine*, n° 27, 8 juillet 1927, p. 81.

auxquels il s'agit de se situer, quitte à s'exclure volontairement des modes dominants afin d'affirmer ses convictions :

Pour ce faire, que d'abnégation de sa part : réformateur des jugements bourgeois, tant moqués, critique intrépide et indépendant, il faudra désormais renoncer à ces titres et à l'orgueil de les porter. Peut-être insinuera-t-on dès lors que vous êtes *acheté* ou *vendu*, – ce qui revient au même, – ou que vous n'y connaissez rien. Qu'importe.

Difficile en effet de ne pas voir dans ces phrases une forme de confession de son propre parcours au sein de la critique, où la recherche d'un juste milieu n'est absolument pas considérée, voire ouvertement réprouvée. Elle ne se voit néanmoins pas à l'inverse des « réformateurs » ou des « indépendants » – au contraire. Il est plutôt question de donner à ces titres un autre sens : l'éducation non pas seulement contre des discours mais pour un public, une indépendance d'esprit qui s'envisage toujours dans un souci de la mise en commun.

Le texte publié deux mois plus tard dans *Ciné* marque son retour à la tête de la revue. S'inscrivant dans une réflexion plus générale sur les potentialités du cinéma, son propos précise quelque peu l'enjeu qu'elle place dans le fait de faire de la critique. Aussi, après avoir évoqué la tendance du cinéma à vouloir gagner de l'argent au détriment du contenu des films – le reproche reviendra de plus en plus souvent vers la fin des années 1920 –, c'est sans surprise qu'elle en appelle à la moralité. Si le critique a un rôle à jouer, c'est celui d'opérer une distinction bien précise :

Quoi qu'il en soit, certains films apparaissent d'autant plus dangereux que leur séduction relève d'une technique savante, d'une photographie lumineuse, d'une interprétation remarquable, qui relèguent au second plan dans le jugement du public l'immoralité plus ou moins apparente du sujet.¹⁶⁶

De toute évidence, son rapport quelque peu distant aux éléments techniques du film tient à ce que non seulement ils ne constituent pas pour elle l'essentiel, mais peuvent même permettre à des œuvres immorales d'être acclamées pour leur forme. Le reproche s'adresse donc de fait aux autres critiques, trop peu sensibles à cette question du « fond » qui influence tant « les masses cinéphiles », alors qu'il s'agit de leur devoir. Sont néanmoins tout aussi concernés les cinéastes, les « littérateurs » et, surtout, le public. Pour la première fois dans ses réflexions, elle condamne ce dernier comme principal responsable de la situation en raison de ses choix peu éclairés, lui enjoignant de réagir en n'allant plus voir que les bons films que lui indiquera *Ciné*, liste de titres à l'appui (parmi lesquels *Les Nibelungen*, *Les Misérables*, *Le Pirate Noir*¹⁶⁷ ou encore *Le Maître du Logis*). Devant l'incapacité des spectateurs à choisir les films moraux, Eva Elie entend maintenant les former activement, ce qui passe principalement, à ses yeux, par le visionnement de films.

¹⁶⁶ ELIE Eva, « Pour l'ennoblissement du cinéma », *Ciné*, n° 13, octobre 1927, p. 154.

¹⁶⁷ *Le Pirate Noir* (*The Black Pirate*, Albert Parker, Etats-Unis, 1926).

Alors que s'affirment les buts de la critique, tant pour Eva Elie que pour sa revue, se confirme également son éloignement du public, qui s'annonçait déjà en 1926 et qui transparait dans ses autres textes. Il est toutefois moins question de le désapprouver que de lui reconnaître une fonction propre (qui implique notamment de réagir face aux mauvaises productions qui lui sont proposées en se rendant dans les bonnes salles), au même titre qu'elle a trouvé la sienne. Dès lors, spectateurs, critiques, directeurs de salle, réalisateurs, scénaristes doivent chacun faire leur part afin d'élever le cinéma – un espoir de collaboration dont *Ciné* se fait l'écho de manière plus large. Or, quand Eva Elie revient sur le débat en juillet 1928¹⁶⁸, une année après ses premiers articles, elle réaffirme de fait le bien-fondé de ces diverses instances à juger des films, mais cette fois-ci face à la censure. Réagissant au procès de Moussinac – lui qui encourageait justement le public à manifester sa désapprobation de certaines œuvres –, elle rappelle également deux affaires précédentes qui mirent à mal la critique (dont celle de L'Herbier et d'un critique suisse). Bien que, là encore, elle soit plutôt partisane d'un dialogue raisonné entre les parties, par exemple via la presse, elle défend ouvertement le droit de la critique à se prononcer pour ou contre une œuvre. Cette dernière n'est cependant pas la seule en cause :

Un directeur de salle fit mieux encore : il en appela, avec beaucoup de sagesse et d'esprit, au jugement du public – qui lui donna raison *contre* la critique – par le moyen d'un référendum proposé aux habitués de son établissement. [...]

Comment donc des juges, qui n'ont pas suivi le mouvement cinématographique dès ses débuts, peuvent-ils apprécier la valeur d'un film, ou discerner les mobiles d'un critique dont le goût personnel peut du reste être juste, ou faussé, suivant le point de vue où l'on se place, mais qui a été sincère vis-à-vis de lui-même ? Quelles sont, en ce cas, les qualités du vrai critique ?

A ses yeux, la pratique spectatorielle constitue la base nécessaire de tout jugement quant au cinéma. Cela permet d'exclure certaines interventions comme illégitimes, mais Eva Elie se refuse de toute évidence toujours à trancher entre le public et la critique. Les conditions de possibilité d'un point de vue absolument honnête et juste restent donc irrésolues, au même titre que son article, qui se conclut sur cette interrogation.

Une suite est néanmoins prévue pour y répondre et « Apostolat »¹⁶⁹, dernier texte de la série, se présente comme une synthèse de tous les arguments précédents¹⁷⁰. Elle y réaffirme donc son incrédulité quant à une critique qui ne serait que dans l'exagération (laudative comme dépréciative) et pose à nouveau le problème du public comme se rendant de plus en plus aux mauvais spectacles

¹⁶⁸ ELIE Eva, « Le Droit à la critique », *Ciné*, n° 22, juillet 1928, p. 274.

¹⁶⁹ ELIE Eva, « Apostolat », *Ciné*, n° 23, août 1928, pp. 281-282.

¹⁷⁰ Laurent Guido relève très justement le champ lexical religieux qui parcourt l'article mais il est à nos yeux à prendre comme une forme de distanciation ironique plutôt qu'à interpréter au pied de la lettre. (GUIDO, *op. cit.*, 1997, p. 33.)

cinématographiques. Toute la difficulté qu'il y a à tenter de l'amener ailleurs est résumée en une formule frappante : un « apostolat d'éducation ». Se cristallise ici son rapport conflictuel au public, en évolution depuis plusieurs années.

Un fait avéré, c'est que le spectateur habituel de cinéma *aime* ou *n'aime pas* le film qu'on lui présente, sans rechercher le moins du monde les causes profondes de ses préférences. Il ne discute pas. Il subit. Quitte à s'en référer par la suite, pour confirmer ou infirmer ses impressions, aux comptes-rendus et aux analyses de la critique qui procède un peu comme le diamantaire, extrayant de leur gangue les pierres précieuses et les faisant miroiter sous les yeux éblouis.

Elle semble ici aller à l'encontre totale de ce qu'elle a si souvent proclamé à l'égard du spectateur, dont les réactions suffisaient à dire la valeur d'un film, même et surtout face à la critique. En effet, le rapport est ici inversé, d'une part parce qu'Eva Elie peut maintenant s'identifier elle-même à la critique, d'autre part parce qu'elle voit sans doute mieux, du fait de ses diverses fonctions, l'état général des choses, que ce soit les productions désastreuses, les efforts nécessaires et peu payés en retour pour éduquer le public (nous y reviendrons), et ne peut que constater le peu d'échos que rencontrent ses convictions.

Est-ce à dire pour autant qu'elle rejette ce qui a constitué ses premiers rapports au cinéma, avant tout l'émotion spontanée, et qu'elle établit enfin une hiérarchie figée entre public et critique ? Alors qu'elle liste les qualités nécessaires à cette dernière, elle s'attarde longuement sur la troisième, l'intuition (les deux autres étant l'érudition en matière de cinéma et un jugement sain).

L'intuition, chez les sensitifs, procède de même^[171], à leur insu, les plaçant sympathiquement en face du sujet à observer, de façon à exclure tout parti-pris. Le critique peut devenir alors prépondérant, car si la beauté s'affirme toujours, du moins faut-il essayer d'éduquer le grand public lorsqu'il s'agit de moyens expressifs, propres au cinéma, et vis-à-vis desquels l'œil s'insurge parfois.

Tout à coup, Eva Elie renverse une dernière fois les choses, en remettant au cœur du rapport au film le spontané, le sentiment instinctif par une accumulation de termes dénués d'ambiguïté (« intuition », « sensitifs », « à leur insu », « sympathiquement »). Tout cela est susceptible d'être partagé tant par le spectateur que par le critique, puisque la beauté demeure universelle ; le seul point où le critique peut être utile est pour tout ce qui concerne la dimension formelle du film. Au même titre que celle-ci peut dissimuler l'immoralité des films aux yeux de certains critiques, elle empêche également l'accès du public à des valeurs qui ne lui sont plus naturelles. Alors qu'à ses

¹⁷¹ Elle fait ici référence à une citation de Nietzsche, évoquée juste avant : « “Qui veut apprendre à connaître réellement quelque chose de nouveau, que ce soit un homme, un événement, un livre (ou le cinéma, eût-il ajouté, si le cinéma eût existé) fait bien d'adopter cette nouveauté avec tout l'amour possible, de détourner résolument sa vue de ce qu'il y trouve d'hostile, de choquant et de faux, même de l'oublier.” Mais Nietzsche conclut aussi : “Une fois là, le raisonnement fait après coup ses restrictions. Cette estime trop haute, cette suspension momentanée du pendule critique n'était qu'un artifice pour prendre à la pipée l'âme d'une chose.” »

débuts elle se reposait sur la communion de ressenti des spectateurs et spectatrices face au film comme révélateur moral, elle doit à présent, ayant elle-même découvert l'usage d'une approche plus formelle, transmettre en retour à ce public les outils nécessaires afin qu'il continue de s'élever. On sent alors au travers de ces textes une tension irrésolue entre ses deux conceptions de la critique – sentimentale et analytique – visant cependant un même but : l'éducation morale par le cinéma.

Qu'on nous permette de revenir brièvement sur une production plus discrète d'Eva Elie au sein de *Ciné*, sous forme d'aparté. Si les articles qu'elle signe pour la revue donnent à voir une critique qui se questionne, sa participation plus globale, de par ses fonctions en tant que rédactrice en chef, dépasse de loin cette production identifiable, voire les positionnements officiels de *Ciné*. Demeure, en effet, toute une série de rubriques aux durées de vie très variables, ou de brefs textes isolés, qui ne sont pas signés. Sans chercher ici à les attribuer exhaustivement à Eva Elie, on y retrouve néanmoins nombre des caractéristiques qui lui sont propres. Ils peuvent globalement être répartis en trois catégories : les portraits de stars, les brefs articles de présentation des films moins importants et la rubrique des « Echos ». Les premiers servent soit à faire un lien avec les illustrations de la revue, soit à mettre en valeur certaines vedettes, présentes à ce moment-là à l'écran, et dessinent des prédilections pour des figures bien connues (Mary Pickford et Douglas Fairbanks ou encore Germaine Dulac¹⁷²). Pour ce qui est des films, les textes oscillent entre la critique, dans les pages consacrées, et la forme plus ambiguë de « réclame commentée » que nous avons pu voir précédemment avec *Le Maître du Logis*. Ils témoignent souvent d'un goût pour des films peut-être moins emblématiques de cette époque mais qui véhiculent les valeurs défendues par la revue¹⁷³. Les échos, enfin, se font le reflet d'une actualité aux tendances là aussi reconnaissables, de l'adaptation aux efforts des salles genevoises pour accommoder leur public¹⁷⁴. Part minoritaire et fonds de commerce par excellence de la revue, c'est un lieu où se manifestent le recours à la citation – mentions des maisons de distributions, extraits d'autres revues –, une certaine attention apportée au lecteur-spectateur mais aussi la prise de position¹⁷⁵, et surtout le souci d'une rédactrice pour les petites choses marginales, où se fait entendre tout autant son message sur le cinéma.

¹⁷² « Nos portraits », *Ciné*, n° 1, mai 1926, p. 10 : « Nos illustrations », *Ciné*, n° 2, juin 1926, p. 24. Dans ce dernier, Germaine Dulac est décrite comme « la seule femme metteur en scène : un talent ; une foi enthousiaste dans le cinéma ».

¹⁷³ « La nouvelle grande vedette que vient d'engager la Fox-Film, celle que nous allons tous applaudir, les yeux pleins de larmes, le cœur étreint de doux souvenirs, dans le rôle de la bonne vieille maman des *Quatre Fils*, Margaret Mann, est une femme de soixante ans, au doux visage, aux yeux profonds et rayonnants de tendresse. » (« Margaret Mann, vedette à soixante ans », *Ciné*, n° 23, août 1928, p. 284.)

¹⁷⁴ « Echos », *Ciné*, n° 9, janvier 1927, pp. 107-108.

¹⁷⁵ « A la différence, toutefois, de la pièce de Brioux où les réactions se traduisaient parmi les spectateurs par l'indignation et l'attendrissement, *Chicago* provoque les éclats de rire moqueurs et sarcastiques du public qui venge par là l'esprit offensé de la justice. » (« Après un procès scandaleux », *Ciné*, n° 21, juin 1928, p. 264.)

2.4. Un nouveau rapport au public

Eva Elie met un soin certain à tenter de définir le rôle de critique, en ayant toujours en tête l'éducation morale du public. Quels échos ont toutefois ces considérations plus théoriques à l'intérieur de sa propre pratique critique, dans sa manière de parler du spectateur ? En même temps que son changement de statut, on a vu s'opérer une distanciation, mais de toute évidence celle-ci va également avec l'impression toujours plus forte que le public est de moins en moins apte à saisir immédiatement la portée morale des films, sans doute par manque de connaissances cinématographiques mais aussi parce qu'il ne vit plus selon les mêmes valeurs. De fait, cela se ressent dans les critiques suivant ses réflexions de l'été 1927. Qu'on prenne pour exemple son texte sur le film *Ménilmontant*¹⁷⁶, daté du mois de décembre de la même année¹⁷⁷ :

Disons-le : le grand public, souvent, préfère l'huître à la perle, soit telle opérette d'un goût fort douteux, cependant qu'un film comme *Ménilmontant* – inscrit au Répertoire du cinéma et qui fut présenté au Vieux Colombier de Paris – n'est pas apprécié comme il le mérite, voire même compris de tous. A Bruxelles, on l'applaudit et le siffla simultanément. Plus calmes et pondérés, les Genevois ne se livrent guère à de telles manifestations ; mais nous en avons entendu murmurer contre la bêtise (!) de ce film, ce qui dénotait évidemment une grande profondeur de jugement... Les mêmes spectateurs, qui firent du reste un succès au *Soldat de Marie*, grossière production d'Outre-Rhin qui figurait au même programme du cinéma Etoile, éclatèrent de rire – pourquoi ? – à la vue du mot « Maternité », gravé dans la pierre d'une triste maison...

N'en concluons pas, cependant, à l'insensibilité du peuple et admettons qu'en l'occurrence, il a été dérouté. Sans être « d'avant-garde » du commencement à la fin, *Ménilmontant* débute avec une brièveté d'images quelque peu déconcertante pour ceux à qui manque l'habitude des synthèses cinématographiques.

La rupture semble ici consommée. Les goûts cinématographiques d'Eva Elie ne rejoignent plus ceux des spectateurs et spectatrices présents, de même que leurs réactions lui échappent complètement (pourquoi rire devant la misère ?), à tel point qu'elle les critique à plusieurs reprises dans son texte. Cela l'amène à remettre en cause l'intelligence et la sensibilité de ce public, auquel elle s'identifiait autrefois. Elle reprend toutefois ici l'idée que ce sont sans doute les procédés visuels utilisés, qu'elle-même a intégrés, qui empêchent un juste rapport au film. Y habituer le public devient dès lors fondamental, comme nous avons pu le voir dans ses réflexions générales sur la critique au cours de l'année 1928.

Si les textes proposés par *Ciné* visent évidemment à participer de cet effort, ils ne peuvent suffire. Le nombre de films projetés par semaine qui oblige le mensuel à en sélectionner seulement une faible quantité, la difficulté à parler des films en amont de leur sortie (les visions réservées à la

¹⁷⁶ *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, France, 1926. Avec Nadia Sibirskaja). La séance fut accompagnée au piano par M. Champion.

¹⁷⁷ ELIE Eva, « A propos d'une œuvre remarquable : Ménilmontant », *Ciné*, n° 15, décembre 1927, pp. 186-187.

presse n'étant pas garanties¹⁷⁸), l'absence de liens concrets avec les lecteurs (les rares courriers de lecteurs n'auront d'ailleurs jamais droit à une rubrique régulière) ne fournissent sans doute pas les conditions idéales pour un dialogue édifiant. Ce sont peut-être là parmi les raisons qui amènent à la mise sur pied de deux entreprises de diffusion du cinéma, parallèlement à la revue : « Ciné d'art », entre octobre 1926 et avril 1927, puis « Le Cinéma pour tous », de juillet 1928 à février 1929, auxquelles participera Eva Elie¹⁷⁹. Il n'est pas absurde d'avancer que ces expériences, se situant temporellement en amont et en aval de son évolution en tant que critique et rédactrice en chef, ont tout autant conditionné cette dernière qu'elles n'en ont découlé, notamment vis-à-vis de sa volonté toujours plus affirmée d'éduquer le spectateur aux questions formelles, dont témoignent les textes évoqués jusqu'ici.

Dans son numéro d'octobre 1926, *Ciné* annonce ce qui n'est encore qu'une « soirée d'art cinématographique et musical », dédiée aux « abonnés et fidèles lecteurs » de la revue¹⁸⁰. Pour ce public choisi, deux films sont prévus : *La Valse de Méphisto*¹⁸¹ et *L'Enfant sacrifiée*, dont la critique a été confiée à Romain. Sont remerciés par ailleurs l'accompagnant musical, René Poulain¹⁸², fortement apprécié par Eva Elie, et les distributeurs de films, une manière de souligner la coopération générale que reçoit l'événement, ce que confirmera également la composition du comité de « Ciné d'art ». En effet, annoncé comme pouvant se renouveler, si cela devait rencontrer l'enthousiasme des spectateurs, la séance débouche, dès le mois suivant, sur la création officielle du ciné-club, à la tête duquel se retrouvent William Andrist, administrateur-délégué de l'Artistic Film, désigné comme président et à ses côtés Eva Elie, John Pisteur et Louis Elie, bien sûr, ainsi que Marthe Richon¹⁸³, professeure à Genève et Marius Sessler, sous-directeur de la Compagnie Générale du Cinématographe à Genève. Les rejoindront peu après Paul Romain, mais aussi Jean

¹⁷⁸ Dès *Cinémagazine*, Eva Elie se voit parfois conviée à ces séances spéciales : « Les critiques à Genève sont des gens privilégiés. Pour peu qu'un film en vaille la peine, vous recevez un mot aimable qui vous convie à le venir voir "en petit comité" » (*Cinémagazine*, n° 45, 6 novembre 1925, p. 297.) Cette pratique crée par ailleurs des tensions au sein de la critique, certains y voyant une forme de connivence entre les rédacteurs invités et les exploitants. Cela va parfois même jusqu'à l'exclusion des critiques les plus virulents, qui se voient interdire l'accès gratuit aux salles. (Voir notamment HAVER, JACQUES, *op. cit.*, p. 111.)

¹⁷⁹ L'interruption des deux manifestations semble être corrélée au destin de *Ciné*. En effet, il n'est plus fait mention de « Ciné d'Art », après la pause estivale qui voit Eva Elie reprendre la direction de la revue. De même, « Le Cinéma pour tous », annoncé chaque mois dans la revue, semble ne pas avoir duré beaucoup au-delà, comme en témoigne Eva Elie vingt ans plus tard pour *Filmklub-Ciné-club*.

¹⁸⁰ « Où le tout Genève se rendra », *Ciné*, n° 6, octobre 1926, p. 67.

¹⁸¹ Court métrage tiré d'une valse de Liszt, interprétée au piano par M. Gottfried Galston.

¹⁸² René Poulain semble avoir accompagné nombre de projections, notamment dans les divers ciné-clubs genevois. Ses compositions sont également saluées par Paul Romain. (GUIDO, art. cit., 2002, p. 13 ; HAVER, JACQUES, *op. cit.*, p. 15.)

¹⁸³ Marthe Richon tiendra par ailleurs la rubrique cinématographique du journal genevois *Le Courrier*, dès le 21 février 1927. (GUIDO, JACQUES, art. cit., 2001, p. 225.)

Brocher¹⁸⁴ et Emmanuel Duvillard¹⁸⁵, tous deux désignés comme membres du cinéma scolaire de Genève. On trouve donc réunis là les mondes de l'industrie cinématographique, de la critique et de l'enseignement. D'emblée, l'entreprise s'inscrit par ailleurs dans la lignée du « Vieux Colombier », créé par Jean Tedesco à Paris¹⁸⁶, dans l'idée de grouper « tous ceux qu'intéresse l'avenir d'un cinéma de plus en plus artistique, s'adressant autant aux intellectuels qu'au grand public ». *Nanouk*¹⁸⁷ et *Crainquebille*¹⁸⁸ constituent le programme de la deuxième séance prévue, pour « leur caractère spécial et caractéristique du “beau cinéma”, – et du cinéma utile, pourrait-on ajouter ». Cette dernière qualification pose bien la mission du ciné-club : établir et défendre, en le montrant, le « bon » cinéma, qui est ici artistique.

Toutefois, l'idée possible d'un rapport privilégié avec le public (intellectuel ou populaire) sera surtout celle d'un rapport avec un public privilégié. En effet, les spectateurs et spectatrices s'étant rendus à la première soirée sont désignés comme « une élite de dilettantes de l'art cinématographique, d'amateurs au goût sûr et affiné ». Devrions-nous en conclure que c'est là également le type de lectorat que possède *Ciné*, puisque l'invitation s'adressait aux abonnés, et que ces deux entreprises excluent, malgré leurs déclarations de bonne volonté, le « grand public », ou en tout cas un public pas encore habitué à ces films-là ? La question est moins ici de trancher, surtout en l'absence de renseignements plus précis sur l'une et l'autre de ces manifestations cinéphiles, que de constater que « Ciné d'art » prend position de manière beaucoup plus claire sur le genre de public auquel il s'adresse. Il en est de même pour le cinéma qui y est présenté, défini avant tout par sa dimension artistique. L'éducation morale, ici, ne paraît pas faire partie des buts de l'entreprise, plus proches en effet de ceux du Vieux Colombier, en voulant contribuer à établir une histoire du cinéma par le visionnement de classiques¹⁸⁹.

Il est intéressant de voir comment tout cela est ressaisi par Eva Elie, qui décrit un article sur l'une des séances dans le numéro de mars 1927¹⁹⁰. Passant rapidement sur *Les Dryades*, dont elle

¹⁸⁴ Jean Brocher fut également, dès la fin des années 1920, le réalisateur de nombreuses productions à caractère éducatif, que ce soit pour le Cartel romand d'hygiène sociale et morale ou la Fédération anti-alcoolique genevoise. Il sera par ailleurs le critique cinématographique de *La Vie protestante* dès 1932. (JACQUES Pierre-Emmanuel, « Le cinéma au service des convictions : Jean Brocher », in PITHON, *op. cit.*, pp. 55-71.)

¹⁸⁵ Emmanuel Duvillard, quant à lui, intervient pour le Département d'instruction publique en sa qualité de directeur du cinéma scolaire dans le contrôle des films durant les années 1920. (ALBERA, art. cit., 2000, p. 25.)

¹⁸⁶ *Ciné*, via Eva Elie, lui consacra d'ailleurs un article à l'occasion de sa venue à Genève. (« Le Vieux Colombier à Genève », *Ciné*, n° 19, avril 1928, pp. 233-234.)

¹⁸⁷ *Nanouk l'esquimau* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, Etats-Unis, 1922).

¹⁸⁸ *Crainquebille* (Jacques Feyder, France, 1922).

¹⁸⁹ « [des œuvres] par leur caractère, leurs qualités et au besoin même leurs défauts, susceptibles de contribuer à l'élaboration d'une histoire du cinéma, de jeter une clarté sur l'évolution si rapide de cet art septième. » (« Ciné d'Art », *Ciné*, n° 8, décembre 1926, p. 85.)

¹⁹⁰ ELIE Eva, « Après notre séance de “Ciné d'Art” », *Ciné*, n° 11, mars 1927, p. 130 et 135.

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

mentionne l'harmonie des lignes et « l'étude plastique animée », elle s'attarde davantage sur le second film¹⁹¹ :

Quant à *La Légende de Sœur Béatrix*, ce film de J. de Baroncelli, tout empreint de mysticisme, tout éclairé aussi par la douceur de Sandra Milowanoff, c'est l'histoire d'une novice qui préféra, pour un temps, l'amour profane à l'amour divin. Si l'œuvre est attachante par sa donnée, elle vaut encore par la composition et l'alternance des scènes, celles-ci comportant en elles une sorte de spiritualité psychologique (scènes du couvent) ou restituant, avec quelle science hardie et sûre, l'ambiance médiévale des châteaux où se célébraient des noces fastueuses, des beuveries aussi, suivies de débauche.

Si elle n'est bien sûr pas insensible à la beauté esthétique de ces films, on sent à quel point celle-ci continue, pour elle, de mettre en lumière un fond moral (spirituel ?), l'un ne valant que par l'autre. Sa volonté de penser les deux conjointement dans le projet de « Ciné d'art » se retrouve également dans un compte-rendu qu'elle fait pour *Cinémagazine*. Ainsi, elle parle, en novembre 1926¹⁹², du « véritable but » du ciné-club, qui est de « réhabiliter les œuvres de valeur, inédites ou anciennes », ajoutant que si les organisateurs n'y feront pas forcément d'affaires, « ils y gagneront toutefois cette satisfaction morale de conquérir à l'art qui leur est cher des sympathies nouvelles ». Le ciné-club se veut donc, à ses yeux, entreprise morale non seulement par les films qu'il y montre mais aussi dans son effort envers le cinéma de façon générale, qui s'étend à tous ceux qui y participent (ici les exploitants).

On retrouve d'ailleurs le même argument de posture morale dans le dernier article concernant « Ciné d'art »¹⁹³, mais cette fois à l'adresse du public-même. Soutien moral et financier sont en effet nécessaires à l'existence future du ciné-club, en plein développement :

Incontestablement, « Ciné d'art » répond à une aspiration artistique du public genevois. Des renseignements recueillis par son comité, il appert nettement que l'on attend de lui davantage encore qu'il n'a donné. Quand on s'est engagé dans une telle voie, qui implique la confiance de tout un public, on ne peut rester stationnaire. « Ciné d'art » se prépare à marcher de l'avant.

Il élabore pour la prochaine saison d'automne un programme qu'il désire aussi éclectique que possible. Sans négliger le film dit avant-gardiste, il n'y sera fait appel qu'avec une extrême circonspection, et par simple souci de documentation. Le choix reste assez étendu des films psychologiques, tels que *Crainquebille*, artistiques (*La Brière*¹⁹⁴), et même tendancieux et controversés (*Potemkine*¹⁹⁵) (qui pourraient être donnés en séances supplémentaires privées), pour que « Ciné d'art » évite sans trop de difficultés cet écueil qui consisterait à ne présenter que des œuvres du genre futuriste. Mais si la beauté et le bon goût sont exclusifs d'extravagance, l'art quelquefois s'y abandonne, et l'art cinématographique en particulier (*Entr'acte*, *Le cabinet du Dr. Calligari* [sic],

¹⁹¹ *La Légende de Sœur Béatrix* (Jacques de Baroncelli, France, 1923. Avec Sandra Milowanoff).

¹⁹² *Cinémagazine*, n° 48, 26 novembre 1926, p. 455.

¹⁹³ « Ciné d'Art », *Ciné*, n° 12, avril 1927, p. 145.

¹⁹⁴ *La Brière* (Léon Poirier, France, 1924).

¹⁹⁵ *Le Cuirassé Potemkine* (*Broenennosets Potiomkine*, Serguei M. Eisenstein, URSS, 1925).

etc.). Il sera bon et utile de s'y arrêter une fois ou l'autre, pour se former une opinion. Des conférences seront en outre organisées sur l'évolution de la cinématographie et ses possibilités artistiques.

La nuance quant à la dimension artistique des films, jusque-là largement mise en avant par le ciné-club, a de quoi surprendre. Doit-on y voir l'influence des nouvelles avant-gardes qui ne convainquent pas autant que leurs prédécesseurs ou l'implication renforcée d'Eva Elie auprès de « Ciné d'art » et qui vient défendre « la beauté et le bon goût » ? S'affirme en tout cas la volonté de mettre en place des dispositifs tout à fait concrets pour former le regard du public, notamment par un choix large de films, où certains sont pris vraiment comme objets d'étude (« Il sera bon et utile de s'y arrêter »). La présence de *Potemkine* a de quoi surprendre, au vu des controverses qu'il suscita lors de sa sortie en Suisse¹⁹⁶ – mais c'est un autre sujet. Néanmoins, cela montre bien l'ouverture que « Ciné d'art » entend donner à sa programmation et à ses vues sur le cinéma, sans craindre d'y confronter également le public. Quant au paragraphe qui introduit l'article, il fait se questionner sur les raisons de l'échec (ou de l'abandon) d'un tel projet puisque les membres apparaissent – aux dires de la revue – comme attendant encore bien plus du ciné-club.

Quoi qu'il en soit, cette tentative d'éduquer le spectateur aux éléments formels et aux classiques du cinéma finira de toute évidence par venir nourrir les réflexions d'Eva Elie autour de la critique, ainsi que dans sa pratique pendant et après. Que l'on se souvienne de son article sur *Faust*¹⁹⁷, publié alors que « Ciné d'art » existe depuis plusieurs mois, et qui tente d'exposer clairement certains éléments techniques ou appartenant à l'histoire du cinéma, ou encore celui sur *Ménilmontant*¹⁹⁸, où elle s'inquiétait de voir dans l'incompréhension du public le signe d'une absence de connaissance dans les procédés visuels du film. C'est en tout cas ainsi qu'elle relira la création de « Ciné d'art », vingt ans plus tard, dans son article pour *Filmklub – Ciné-Club* :

Ainsi, les moyens subtils de transposition visuelle d'émotions intérieures étaient incompris. De là, certainement, l'idée de créer, après notre revue, des spectacles d'art cinématographique pour former, si possible, le goût du grand public aux finesses de la technique, de la mise en scène, de l'interprétation.¹⁹⁹

Dans un raccourci dû sans doute à la distance, elle englobe ce cheminement complexe en un but qui paraît alors avoir été clair dès le départ : les éléments techniques d'un film doivent être compris pour atteindre à l'émotion contenue dans l'œuvre. Un basculement de conception que « Ciné d'art » semble, à l'époque, avoir aidé à s'effectuer plutôt que simplement incarné, comme nous avons pu le voir au fil des textes.

¹⁹⁶ GUIDO Laurent, JACQUES Pierre-Emmanuel, « L'arrivée des films soviétiques à la fin des années 20 : étude de la réception critique en Suisse romande », HAVER, *op. cit.*, 2004, p. 44.

¹⁹⁷ Voir *supra*, section 2.2., pp. 42-44.

¹⁹⁸ Voir *supra*, section 2.4., pp. 49-50.

¹⁹⁹ ELIE Eva, « Souvenirs », *Filmklub – Ciné-club*, n° 5, février-avril 1956.

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

La seconde série de projections organisées dans le cadre de *Ciné* intervient donc à l'autre bout des nombreuses réflexions d'Eva Elie vis-à-vis des questions formelles, de l'éducation du public et du rôle de la critique. Elle se distingue par ailleurs radicalement de « Ciné d'art » du point de vue du public désigné ; le « Cinéma pour tous », lancé en septembre 1928, s'adresse aux « familles, enfants et pensionnats » de tout revenu²⁰⁰. Ainsi que nous l'apprend Eva Elie, toujours dans *Filmklub – Ciné-Club*, son organisation lui est confiée par Lucien Lansac, le directeur de salles genevois, notamment de l'Alhambra, où se tiendront les séances hebdomadaires²⁰¹. Toutefois, la présentation qu'en fait *Ciné* dans son numéro de juillet lui attribue une cause plus générale : les craintes toujours grandissantes de certaines instances quant à l'influence des films sur la jeunesse. Si le sujet apparaît paradoxalement peu chez Eva Elie, il fait l'objet de deux articles consécutifs de Louis Elie, à la fin de l'année 1927²⁰². Partant de cela, le texte de présentation du « Cinéma pour tous » avance notamment l'ignorance des mères pour expliquer cet état de fait : « Bien qu'évident, ce danger ne semble pas frapper tout le monde. Que de mères de familles paraissent l'ignorer lorsqu'elles conduisent parfois leur progéniture à un spectacle cinématographique *sans en connaître la qualité et la vraie portée !* »²⁰³ Dès lors, la dimension éducative d'un tel projet paraît s'adresser tout autant aux enfants qu'aux adultes, trop peu formés en matière de cinéma pour pouvoir mener à bien leur rôle de parents ou alors déboussolés par la variété des programmes, qui ne sont pas pensés de bout en bout pour être adaptés aux enfants²⁰⁴.

Les films prévus, « éducatifs, moraux et sains »²⁰⁵, sont toutefois pensés pour venir compléter l'instruction des enfants, intellectuelle comme morale, et sont classés en divers genres : instructif et divertissant (« films de voyages », historiques ou géographiques), drôle, émouvant et enfin charmants (les films de Mary Pickford et Douglas Fairbanks). La présence aux côtés des bandes comiques de Charlot, Harold Lloyd, Buster Keaton (peut-être plus évidemment adaptés aux enfants) d'œuvres comme *Visages d'enfants*, *Le Voleur de Bagdad*, *Gribiche* ou encore *Madame Sans-Gêne*²⁰⁶ indiquent peut-être aussi une volonté de la part des organisateurs d'éduquer la totalité du public au bon cinéma. Les longs métrages disparaissent néanmoins au cours des derniers mois recensés au profit d'actualités variées, alors que le reste du programme demeure. « Cinéma pour tous » paraît quoi qu'il en soit incarner une entreprise idéale pour quelqu'un comme Eva Elie, désireuse de

²⁰⁰ « Le Cinéma pour tous », *Ciné*, n° 22, juillet 1928, p. 277.

²⁰¹ ELIE Eva, « Souvenirs », *Filmklub – Ciné-club*, n° 5, février-avril 1956.

²⁰² ELIE Louis, « Le cinéma et l'enfance », *Ciné*, n° 14-15, novembre-décembre 1927.

²⁰³ « Le Cinéma pour tous », *Ciné*, n° 22, juillet 1928, p. 277.

²⁰⁴ A cette époque, les programmes sont encore composés d'actualités, de courts métrages et d'un film principal. (HAVER, JAUQUES, *op. cit.*, pp. 11-12.)

²⁰⁵ « Le Cinéma pour tous », *Ciné*, n° 24, septembre 1928, p. 302.

²⁰⁶ *Visages d'enfants* (Jacques Feyder, France, 1923) ; *Le Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, Etats-Unis, 1924) ; *Gribiche* (Jacques Feyder, France, 1925) ; *Madame Sans-Gêne* (Léonce Perret, France, 1925).

promouvoir un type de cinéma précis, auprès d'un public informé et fidélisé de manière efficace. De fait, en janvier 1929, voici ce que l'on peut trouver sur la page de *Ciné* consacrée au programme du mois suivant :

Ne pas bluffer ; ne pas appeler géant ce qui est de taille moyenne, et superproduction ce qui n'est qu'un film ordinaire ; mais qualifier exactement une œuvre suivant ses mérites. Ainsi, l'on gagne la confiance d'une clientèle et si ce fait s'est déjà vérifié pour un ou deux établissements de notre ville, il en est de même avec le *Cinéma pour Tous*.

– Que donne-t-on aujourd'hui ?

Combien de fois n'avons-nous pas entendu cette question, après que les billets fussent pris ! Est-il plus bel éloge indirect, témoignage plus concluant que les familles savent qu'elles peuvent venir à l'Alhambra, le jeudi après-midi, et ne seront pas déçues ?²⁰⁷

Cette possibilité d'avoir un contrôle sur tous les aspects d'une séance de films, de la promotion honnête (« ne pas bluffer ») aux films moraux, divertissants et instructifs, en passant par le rapport direct à un public partageant les mêmes attentes du cinéma, ne dure malheureusement qu'un temps²⁰⁸. De toute évidence, le succès pourtant annoncé dans chaque numéro de *Ciné* (qui semble avoir été aussi la principale source d'informations pour les séances, au vu du nombre de détails qui y sont précisés – dates, heures, prix) n'est pas entièrement au rendez-vous. L'échec répété de la mise en place d'un lieu de partage et d'éducation, conjointement à la disparition de *Ciné*, paraît en tout cas confirmer l'hypothèse que nous faisons au début de ce chapitre : la posture critique et réflexive d'Eva Elie quant au cinéma et à la morale n'aura rencontré que peu d'échos dans cette fin des années 1920.

2.5. *Regards sur le cinéma : Cinémaboulie et la fin d'une époque*

Paru en avril 1928²⁰⁹, *Cinémaboulie*, écrit par les mystérieux Jest and Jest (très vite identifiés par la presse de l'époque comme Eva et Louis Elie) se veut un état des lieux satirique et utile du cinéma contemporain, en s'attaquant aux divers écrits qui l'entourent (paroles de gens du métier – exploitants, cinéastes, publicitaires, critiques – déclarations de stars, courrier de fans) et qui lui

²⁰⁷ « Le Cinéma pour tous », *Ciné*, n° 28, janvier 1929, p. 343.

²⁰⁸ Si *Ciné* annonce encore un programme pour le mois de mars 1929, rien ne garantit qu'il ait réellement eu lieu. Les dires d'Eva Elie en 1956 évoquent eux quatre mois de projections – alors que l'entreprise semble s'étendre en tout cas sur six mois, donc là encore, rien qui ne permette de trancher précisément. Un article paru dans *Cinémagazine* en mai 1929 fait toutefois le point sur cette expérience (indiquant par là-même qu'elle s'est sans doute déjà interrompue) et fait notamment état des nombreux problèmes de location des films mais également de censure « préventive » de la part des organisateurs au sein de leurs programmes devant certaines réactions virulentes du public. (ELIE Eva, « "Le Cinéma pour tous" de Genève », n° 19, 10 mai 1929, p. 259.)

²⁰⁹ La sortie du livre est en tout cas annoncée pour la première fois dans le numéro d'avril, comme suit : « Impatiemment, de tous côtés, on le réclamait. Le voici hors de presses, hardi, satirique, moqueur, plein de santé physique et morale. Qui ne voudrait profiter de cette bonne humeur ? » (« Cinémaboulie », *Ciné*, n° 19, avril 1928, p. 237.)

portent préjudice. Les auteurs cherchent tout de suite à éclairer ce qui peut sembler un paradoxe : celui de dénoncer le cinéma, alors même qu'ils le soutiennent par ailleurs. Fidèle à leurs intentions de ton, c'est donc à l'aide d'une mise en situation comique que les auteurs établissent leur ligne de défense.

Un homme de lettres de nos amis, à qui nous soumettions naguère les premières pages de notre manuscrit, – qu'il nous engagea vivement à publier – nous disait :

Mais...mais...ne dirait-on pas que vous, qui soutenez à l'ordinaire, et fort chaleureusement, le cinématographe, vous avez une dent contre lui ?

Cet ami nous rappelait ainsi une dame qui, excédée des assiduités d'un amoureux tenace, et après lui avoir vertement fait entendre qu'en fin de compte elle en prenait une dent (de... sagesse, apparemment) contre lui, s'entendit répondre :

Hélas ! madame !... Comment se peut-il faire ?... C'est pour le même motif précisément que je vous aime !

Si l'on admet que nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés, nul ne voudra nous faire le grief de manquer de vertu en reproduisant ici une gauloiserie sans conséquence, tout au plus destinée dans notre esprit à prouver que si, d'aventure, nous avons vraiment une dent contre le cinéma, c'est parce que nous l'aimons.

Mais oui !

D'ailleurs, une dent sur trente-deux, c'est bien peu de chose...²¹⁰

Ce récit imagé, pour le moins courant alors (particulièrement sous la plume de Louis Elie²¹¹), pose néanmoins le contexte : il faut critiquer le cinéma tel qu'il est pour qu'il puisse (re)devenir ce qu'il devrait être. Il est donc pour le moins étonnant de voir, une page plus loin, les mêmes arguments repris et développés dans un tout autre style.

Dans son état actuel, – nous devrions dire : malgré son état actuel, – le cinématographe ne compte pas de meilleurs amis que nous. Nous l'admirons dans ce qu'il a d'admirable, nous l'aimons lorsqu'il le mérite, nous lui souhaitons un avenir de progrès et d'utilité sociale. Nous déniera-t-on le droit de le gourmander dans ce qu'il a de répréhensible, d'immoral, de dangereux ?²¹²

Les intentions d'impartialité, d'utilité, de moralité, si elles ne sont sans doute pas propres uniquement à Eva Elie, sont ici rappelées dans des termes beaucoup plus proches des siens. S'il n'est pas question d'aborder *Cinémaboulie* afin de distinguer absolument ce qui est dû à Eva Elie de ce qui serait dû à son mari, rapprocher ces deux passages introductifs permet néanmoins de montrer qu'il s'agit bien d'un travail à quatre mains et à deux voix, qui parfois se distinguent l'une de l'autre.

²¹⁰ JEST, JEST, *op. cit.*, pp. 7-8.

²¹¹ Le dernier chapitre, « Variations sur la même note », prend d'ailleurs une forme similaire à celle de sa rubrique « Jardin des Piqûres » dans *Ciné* : textes courts et traitant de sujets variés, avec abondance (écœurante ?) de jeux de mots.

²¹² *Ibid.*, p. 9.

Que ce soit justement à cause de ce mélange de voix ou de la ressassée synthétique du contexte cinématographique de l'époque, *Cinémaboulie* reprend bien sûr des thématiques abordées par Eva Elie et par *Ciné* plus généralement, mais avec une virulence de ton et une radicalisation de propos qui contrastent avec les intentions plutôt louables dont se réclament les auteurs. En effet, évoquant leurs potentiels destinataires, ils disent d'abord vouloir s'adresser au plus grand nombre, poursuivant en cela les velléités d'éducation du public que manifeste Eva Elie dans ses nombreux textes.

La voix que nous faisons entendre n'est pas celle de la grande érudition, non plus que de la pédanterie. A quoi bon user d'un langage recherché, fleuri de rhétorique, pour exprimer des idées simples ? Cette voix s'adresse d'ailleurs, nous l'avons dit plus haut, non pas à un hermétique cénacle de connaisseurs et de spécialistes du cinéma, mais à tout un chacun. C'est celle du bon sens, tout simplement.²¹³

On retrouve là encore un précepte cher à celle-ci, celui d'une ouverture à un public moins spécialisé et donc d'un langage qui refuse les complexités gratuites pour être entendu par tous. On peut toutefois s'interroger sur la réelle finalité de l'ouvrage. Le « bon sens » prôné, qui devrait être la chose du monde la mieux partagée par tous, est très vite présenté comme absent chez à peu près tous les acteurs du champ cinématographique, et il semble difficile d'en exclure les lecteurs potentiels du livre, qui s'adresse quand même à des cinéphiles.

Structuré en quatre chapitres (« Littérature cinématographique », « Confidences d'artistes », « Le courrier des stars » et « Variations sur la même note »), *Cinémaboulie* s'attache principalement à dénoncer deux tendances perçues comme répréhensibles : l'utilisation abusive d'un jargon technique ou élitiste et l'immoralité, des propos comme des œuvres ; ce tant contre les ennemis les plus évidents, tels que les publicitaires, mais aussi contre certaines figures de cinéastes ou de critiques reconnues de l'époque (parmi lesquelles Abel Gance et Paul Raimin²¹⁴, pourtant appréciés par Eva Elie). Ce sont les formules les plus analytiques ou théoriques qui sont visées, et si nos auteurs se dédouanent bien vite en bas de page²¹⁵, afin de nuancer leurs propos à l'encontre des personnalités les plus connues, la critique dans son ensemble n'est pas épargnée. Il lui est notamment reproché de faire du « goût »²¹⁶ le centre de ses critères, avec la terminologie répréhensible qui va avec, au détriment de l'essentiel.

²¹³ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁴ La phrase de Gance « Le cinéma, c'est la musique de la lumière » est vue comme trop alambiquée et Raimin est critiqué pour ses analyses musicalistes des films. (*Ibid.*, pp. 19 et 25.)

²¹⁵ « Est-il besoin de dire que ces qualifications diverses ne s'appliquent nullement aux Gance, aux L'Herbier, à tous ces animateurs qui méritent notre admiration pour leur effort artistique, quelles qu'en soient la nature et l'orientation ? Si nous avons donné, dans ce livre, des citations de phrases ou de textes leurs appartenant, c'est d'une part, pour mieux marquer notre étonnement de les trouver sous leur plume, et de l'autre, parce que – représentatives d'un genre que nous réprovoons – elles restaient cependant imprimables, alors que tant d'autres ne l'étaient pas. » (*Ibid.*, p. 27.)

²¹⁶ « Jugement d'une insondable profondeur, qui se développe en harmonies sonores, en "rythmes" éclatants (on ne voit plus que rythme au cinéma), où les épithètes dansent une gigue effrénée, et où les néologismes techniques

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

Il en est une [de chose] qu'elle ignore : le sens moral. On peut lui pardonner tout le reste, ou l'en féliciter, selon le point de vue où l'on se place ; on ne peut que regretter son attitude quant à l'influence malheureuse de certains films sur la foule, et particulièrement sur la jeunesse. Volontiers, elle vous entretient du caractère technique ou artistique des œuvres « écranesques », des « flous », des « fondus », des « enchaînés », des qualités ou des défauts de l'éclairage, des longueurs du film, de ses invraisemblances, du jeu des artistes ; souvent aussi elle vous raconte le scénario, tout comme nos grand'mères nous racontaient autrefois des histoires à dormir debout avant de nous envoyer coucher. Mais l'avez-vous jamais vue stigmatiser le caractère plus ou moins pornographique de certains films ?²¹⁷

On le voit, l'importance accordée par les critiques à la forme, en soi excusable, tendrait à occulter complètement la question de la morale, proposition que l'on a pu retrouver dans les textes réflexifs d'Eva Elie sur la critique. L'utilisation du terme « pornographique » (qui revient à plusieurs reprises dans le livre) à l'encontre des films les moins adaptés aux idées de nos auteurs témoigne pourtant de leur sentiment d'urgence face à ce problème.

Ce dernier constitue de fait le principal de leurs accusations des chapitres suivants, à l'encontre des stars – rarement aussi bons modèles qu'ils devraient être – mais surtout du public, ce grand public, adorateur de vedettes et ambitieux à l'excès, que l'on croyait au départ pouvoir intégrer au lectorat large visé par *Cinémaboulie*, mais qui ne fait de toute évidence pas preuve du même bon sens. Il est perçu comme responsable, au même titre que les autres (si ce n'est plus), de l'état du cinéma pour, trop souvent, « manifest[er] son goût pour les petites saletés que nous valent quelquefois certaines productions »²¹⁸ ou se complaire dans les confessions d'artistes²¹⁹. La critique va encore plus loin dans le chapitre consacré aux courriers de lecteurs. Les rêves de grandeur, de richesse, de vénération dont témoignent les lettres reproduites²²⁰ sont moqués mais sont aussi perçus comme les symptômes de maux plus graves, presque pathologiques. « Dérèglements de [l']imagination », « délire », « folie sexuelle »²²¹, « maladie »²²² viennent alors caractériser ce public avec une violence qui paraît à mille lieux des idées de communion qu'exprimait Eva Elie à ses débuts. De tels termes font bien sûr écho au titre du livre, qui désigne justement une forme de

prennent l'apparence burlesque de vouloir vous "épater". Et sur quoi se base-t-elle, cette critique, pour vous affirmer cela ? Sur son... omniscience, sur certaines préoccupations d'ordre financier et journalistique, et surtout sur son goût. Car, personnellement, elle en a un, sûr, infaillible, insoupçonnable. » (*Ibid.*, p. 30)

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁹ Pour eux, ce « goût accentué du public pour les [...] racontages cinématographiques » témoigne notamment d'une fascination pour « la danse frénétique des dollars américains et les douteuses voluptés d'une gloire factice ». (*Ibid.*, p. 65.)

²²⁰ Les auteurs avouent avoir rédigé certaines des lettres eux-mêmes, selon les types de correspondances existantes à l'époque, mais n'y voient pas moins une preuve éclatante de ce qu'ils avancent. (*Idem.*)

²²¹ *Ibid.*, p. 68.

²²² *Ibid.*, p. 70.

maladie liée à la fascination pour le monde du cinéma²²³, mais l'écart a tout de même de quoi surprendre.

Un texte vient pourtant tracer un portrait beaucoup plus sensible du spectateur (en l'occurrence de la spectatrice) dans le dernier chapitre du livre « Variations sur la même note », intitulé « Dans l'ombre du cinéma »²²⁴. Il ne fait à nos yeux aucun doute qu'il s'agit là d'une partie rédigée par Eva Elie, que ce soit pour le style, le sujet de l'anecdote racontée (expérience du film en salle) ou la morale qui en est extraite (l'émotion ressentie face au film comme preuve d'un caractère élevé). Alors qu'elle assiste à la projection de *La Flamme magique*²²⁵ en tant que critique, son attention est détournée de l'action (finalement quelconque) du film pour se diriger sur sa voisine de place, simple spectatrice néanmoins habituée des salles. Evoquant les soupirs, frémissements et autres exclamations qui lui parviennent, elle semble tout d'abord vouloir emprunter les armes de la morale pour juger cette femme (comparée à Marie Madeleine) qui écoule son temps précieux dans les cinémas, sans raison professionnelle, avant d'opérer un basculement prodigieux vers ses propres valeurs.

Mais où diable vais-je m'égarer ! Ne remontons pas au déluge, restons au cinéma, ça vaudra mieux. Aussi bien me jugerait-on fort mal si l'on apprenait, dans certains milieux, que je m'intéresse de la sorte aux lamentables soupirs de ma voisine. Soyons austère, rigide, d'inflexible jugement. La paix de notre conscience est à ce prix.

Et bien non, je trouve ce prix trop élevé, et j'estime que ma conscience peut être libre à meilleur compte. Cette Magdeleine du cinéma, je ne puis la juger comme le voudrait notre morale de « gens comme il faut ». Pourquoi ? Parce que, parbleu, elle a un cœur [...]»²²⁶

Et de lister ensuite tous les sentiments éprouvés par la femme en question pour établir, enfin, sa supériorité d'âme sur tant d'autres dames « qui s'occupent le jour durant de bonnes œuvres où leur nom prend un lustre appréciable, [mais qui] seraient incapables de soupirer comme elle »²²⁷. Le propos défendu – la capacité à s'émouvoir face aux films comme signe de compassion – ne s'éloigne pas totalement de ce qui est défendu, en des termes plus durs, dans les autres pages. En effet, y revient l'idée d'un cinéma qui doit avant tout éduquer moralement. Toutefois, la valorisation d'une morale à hauteur humaine contre des règles plus générales fait figure d'exception dans un livre qui tend à imposer – justement – un regard d'autorité sur le cinéma et ceux qui y participent.

²²³ Myriam Juan a notamment montré dans ses travaux les variantes du terme « cinémanie » dans les années 1920 et 1930, qui visaient toutes à désigner la détermination de certains spectateurs et spectatrices à devenir vedettes. De fait, les auteurs de *Cinémanie* vont plus loin en ne qualifiant plus seulement l'envie de devenir une star mais la fascination pour l'écran en général. (JUAN Myriam, « "On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas" Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939) », 1895 [en ligne], n° 65, 2011, pp. 183-184.)

²²⁴ Voir annexe n° 1 : « Dans l'ombre du cinéma », pp. 111-113.

²²⁵ *La Flamme magique* (*The Magic Flame*, Henry King, 1927, Etats-Unis. Avec Vilma Banky et Ronald Colman).

²²⁶ JEST, JEST, *op. cit.*, p. 103.

²²⁷ *Ibid.*, p. 104.

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

Cinémaboulie se veut donc bilan du cinéma de son temps. Si la dimension prescriptive de l'ouvrage peut expliquer la virulence des prises de positions de ses auteurs (« qui aime bien, châtie bien » nous disent-ils en ouverture de l'introduction²²⁸), on aurait par contre plus de peine à leur attribuer toujours un discours uniforme, comme en témoigne le texte ci-dessus qui laisse transparaître la voix d'Eva Elie, au-delà des buts fixés de l'ouvrage. Quoi qu'il en soit, l'idée est bien de piquer le monde du cinéma au vif, dans l'espoir de voir les choses changer²²⁹. Derrière le ton soi-disant léger de la satire, on sent en effet des auteurs inquiets d'une tendance sociale toujours plus prononcée au mercantilisme, à la bêtise ou à la prétention, caractéristiques rassemblées sous le sceau de l'immoralité. L'outil puissant que constitue le cinéma, ainsi que les gens qui y contribuent, ont pu auparavant permettre de lutter là-contre mais de toute évidence, ce n'est plus vraiment le cas à la fin des années 1920, selon eux. De fait, se pencher sur la réception de *Cinémaboulie*, qui fit un certain bruit dans le champ cinématographique lors de sa parution, met en lumière un écart entre le point de vue fondamentalement moral de Jest and Jest, d'Eva et Louis Elie, et ce que la critique en retient.

Ciné – confirmant en cela le lien qui unit les deux publications²³⁰ – se fait le réceptacle des nombreuses critiques consacrées à *Cinémaboulie*, tant en France qu'en Suisse. Sur la dizaine de comptes-rendus donnés à lire, on constate une forme de consensus quant à la dimension amusante – mais est-elle pour autant amusée ? – de l'ouvrage. De toute évidence, les chroniqueurs responsables de ces textes ne se sentent pas directement visés par les accusations de Jest and Jest et approuvent l'initiative de leurs « aimables confrères »²³¹. Il faut dire que la quasi-totalité d'entre eux distinguent comme principal sujet du livre la critique « de la littérature cacographique de quelques cinéphiles exaspérés [...] ainsi que les productions de quelques cerveaux en délire »²³² auxquelles est opposé le « bon sens »²³³ revendiqué par nos auteurs genevois. Peu prennent par ailleurs la peine d'y consacrer beaucoup plus que quelques lignes, c'est pourquoi il est intéressant de s'arrêter sur les articles plus longs de Maurice Porta (*La Feuille d'Avis de Lausanne*), René Jeanne

²²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²²⁹ « Ce livre ne vise pas à pontifier. Il ne cherche pas à en imposer, à faire de "l'esbroufe", à passer pour ce qu'il n'est pas. C'est une œuvre de bonne foi, sans façons, sincère. Sans doute ne plaira-t-il pas à tout le monde, ce qui est assez dans l'ordre habituel des choses. Ses auteurs ne se font pas d'illusion : on ne relève pas les travers de certaines gens, leurs petits et leurs grands ridicules, leurs manies, sans soulever des protestations. Qu'importe : le but qu'ils poursuivent, celui d'être utiles, les place fort au-dessus des mesquines querelles et leur méritera l'approbation de bien des gens. » (*Ibid.*, p. 9.)

²³⁰ *Cinémagazine* nomme de fait explicitement Eva Elie et son mari comme responsables de cette publication, alors que la mention est ôtée dans la version donnée par *Ciné*, manière non seulement de protéger le pseudonyme employé par eux mais peut-être aussi de ne pas sembler faire de la publicité éhontée à leur propre ouvrage. (« "Cinémaboulie" Commentaires de presse », *Ciné*, n° 23, août 1928, p. 284 ; « Cinémaboulie », *Cinémagazine*, n° 29, 20 juillet 1928, p. 98.)

²³¹ « "Cinémaboulie" Commentaires de presse », *Ciné*, n° 21, juin 1928, p. 263. (L'article est d'abord paru dans *Le Nord-Est (Reims) et Le Journal du Havre*.)

²³² « "Cinémaboulie" Premiers commentaires de presse », *Ciné*, n° 20, mai 1928, p. 249. (L'article est d'abord paru dans *La Semaine cinématographique*, n° 347, sous la signature P. S.)

²³³ « "Cinémaboulie" Commentaires de presse », *Ciné*, n° 22, juillet 1928, p. 275. (L'article est d'abord paru dans *Information*, 23 avril 1928, sous la signature de Lucien Wahl.)

(*Le Petit Journal*) et Ch.-E. D. (*Le Genevois*), d'autant plus qu'ils sont seuls à nuancer le caractère ludique de *Cinémaboulie* pour y souligner la part morale importante qu'il contient.

Ainsi, Jeanne écrit, après avoir en effet présenté le volume comme « la chose la plus amusante que le cinéma ait inspirée » :

Mais là ne se limite pas l'intérêt de ce livre qui nous ouvre aussi des aperçus originaux sur l'humanité en général, en nous montrant comment une catégorie très importante de spectateurs réagit en face du cinéma et du même coup combien est considérable l'action que le cinéma exerce. C'est par là que cet ouvrage sans prétention va plus loin que ses auteurs le supposent et c'est pour cela qu'il mérite d'être lu par tous ceux qui s'intéressent au cinéma et qui ne croient pas qu'une œuvre de satire et de morale doit être forcément ennuyeuse.²³⁴

Si, au vu de notre lecture de *Cinémaboulie*, ainsi que des textes d'Eva Elie, nous aurions envie de nuancer à notre tour l'affirmation selon laquelle le message du livre dépasse ses auteurs quant à la question du public, Jeanne pose de fait la question de l'influence des films sur le public à un niveau plus global (« une catégorie très importante de spectateurs », « l'humanité en général »). On trouve un constat plus proche des opinions de Jest and Jest dans *Le Genevois*, qui attribue cependant l'ouvrage uniquement à Eva Elie, traçant le portrait élogieux d'« admiratrice ardente du cinéma (...) à l'âme noble »²³⁵. Selon lui, c'est justement « parce qu'[elle] aime le cinéma qu'elle le comprend, qu'elle le discute, qu'elle désire le voir s'améliorer et s'élever au niveau d'un art parfait, presque idéalement pur, sain et moralisateur, sans sombrer toutefois dans le prêche constant morne et glacial ». Bien qu'il s'agisse ici de parler non plus des spectateurs mais de l'art cinématographique, on devine toutefois à la lecture de ces deux textes la méfiance (« ennuyeuse » pour Jeanne, « morne et glacial » pour Ch.-E. D.) qui entoure toute posture morale et qui doit être déjouée pour donner à voir l'essentiel du message porté par *Cinémaboulie*.

Porta, de son côté, s'arrête sur de nombreux passages du livre – dont il partage globalement les prises de position –, dans un article occupant deux colonnes de *La Feuille d'Avis de Lausanne*, et ne pouvant dès lors être reproduit entièrement dans *Ciné*. L'essentiel, pour nous, y est cependant conservé :

Continuons. La critique est « trop complaisante aux spectacles libertins ». Une certaine critique, soit, et certes elle a tort ; mais je ne crois pas que la nôtre, en Suisse romande notamment, mérite cette accusation. Pour ne parler que de ce journal, les lecteurs de nos chroniques savent avec quelle persistance nous nous sommes toujours attachés à démêler ce qui est de saine valeur et qualité de ce qui ne l'est pas, à ouvrir les yeux de notre public, l'avertissant du vrai caractère des bandes à lui offertes.²³⁶

²³⁴ «Cinémaboulie” Commentaires de presse », *Ciné*, n° 21, juin 1928, p. 262. (L'article est d'abord paru dans *Le Petit Journal*, 25 mai 1928, p. 4.)

²³⁵ *Idem*. (L'article est d'abord paru dans *Le Genevois*, 22 mai 1928.)

²³⁶ « “Cinémaboulie” Commentaires de presse », *Ciné*, n° 24, septembre 1928, p. 302. (L'article est d'abord paru dans *La Feuille d'Avis de Lausanne*, 14 septembre 1928, p. 2.) Les guillemets sont présents dans *Ciné*, l'article n'étant pas cité dans son entier.

2. Ciné et Cinémaboulie : accomplissement et désenchantement (1926-1929)

Il y a donc des critiques pour se sentir offusqués des reproches d'immoralité qui leur sont adressés, ou plutôt, il y en a un²³⁷. Il ne peut pas pour autant étendre sa conviction au-delà de son propre journal, éventuellement à la Suisse romande mais guère plus loin. Le mot « morale » n'apparaît d'ailleurs pas dans l'article, quand bien même il décrit une position critique semblable à celle prônée par *Cinémaboulie*. De toute évidence, le terme n'est pas anodin et doit être soit contourné, soit désamorcé pour être entendu. Tous les commentateurs se rejoignent toutefois sur le sentiment d'urgence ou en tout cas l'à-propos d'une telle publication face à un monde du cinéma qui s'oriente dans une voie quelque peu inquiétante, notamment concernant sa dimension mercantile toujours plus forte.

La période semble de fait propice au bilan²³⁸, ne serait-ce qu'à cause du bouleversement, presque déjà sensible, que font pressentir les prémices du cinéma parlant ou la mise en crise de cette première génération de critiques en Suisse, dont peu feront la transition vers les années 1930. Eva Elie échappe cependant à tout cela, en tout cas au niveau professionnel, puisqu'elle travaillera dès la fin de l'année 1929 pour *L'Illustré*, qu'elle ne quittera qu'en 1952, mais également pour *L'Effort cinégraphique suisse*, dont elle deviendra même la rédactrice en chef entre 1934 et 1936²³⁹. Il en est de même dans ses discours, pour autant que l'on puisse en juger : ainsi, son premier article pour *L'Illustré*²⁴⁰ fait l'éloge du film sonore, qui s'est définitivement imposé, alors qu'elle manifestait jusque-là une méfiance avouée face aux diverses tentatives mises en place²⁴¹. Eva Elie a beau faire preuve d'une capacité d'adaptation remarquable, ce passage à la nouvelle décennie n'en représente pas moins, pour elle aussi, la fin d'une époque et d'un certain cinéma.

²³⁷ Laurent Guido consacrait à juste titre une partie entière à la morale dans la pratique critique de Maurice Porta, dans son mémoire. (GUIDO, *op. cit.*, 1997, p. 80.)

²³⁸ Christophe Gauthier (*op. cit.*, pp. 295-296) évoque la « cinéphilie nostalgique » de la fin des années 1920, présente par exemple sous la plume de Moussinac. Mais l'on retrouve la même idée d'une période qui se conclut chez les historiens suisses. (Voir notamment GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, pp. 221-222. ; PACCAUD, art. cit., p. 90). Par ailleurs, cela se fait ressentir à l'intérieur même de *Ciné* à l'époque. Dans le dernier numéro de la revue, Simonot écrit ces mots, en première page : « Il serait vain de chercher à le dissimuler : le cinéma traverse une crise. Et ce n'est pas d'un malaise localisé qu'il s'agit, mais bien d'un état pathologique généralisé. » (SIMONOT Pierre, « L'Âge critique », *Ciné*, n° 29, 3 février 1929, p. 347.)

²³⁹ PACCAUD, art. cit., p. 90.

²⁴⁰ ELIE Eva, « Le cinéma de demain, parlé, chanté, sonorisé », *L'Illustré*, n° 36, 5 septembre 1929, p. 1072.

²⁴¹ Voir notamment ELIE Eva, « Cinéma en couleur et cinéma parlant », *Ciné*, n° 22, juillet 1928, pp. 269-270. Son rapport à l'évolution des techniques serait une autre piste, tout à fait intéressante à explorer de par les renversements qui se devinent ici, mais se situe malheureusement aux marges de notre périodisation.

3. Questions de goût – *Les Lectures du Foyer*

En 1956, Eva Elie écrit :

Etoiles fulgurantes du cinéma semblables, pour la durée, à des météores. Ainsi de Mary Pickford, toujours riche, elle, mais tombée dans l'oubli. L'ayant connue personnellement (aussi charmante au naturel que dans ses films), je rappelai son nom à une vendeuse de chez Lanvin – où elle s'habillait au temps de sa gloire et de ses passages à Paris. « Marie Pic...quoi?... Connais pas. » Ainsi « La petite fiancée du monde » dont on s'arrachait les photographies, dont la signature était cotée aux plus hauts prix, à la bourse américaine des autographes, il y avait seulement quelques années, n'existait plus – du moins pour les nouvelles générations.²⁴²

Se retournant sur les années qui, à l'en croire, ont fait le cœur de sa carrière, elle semble de fait nostalgique d'un cinéma proche en esprit (« il y a seulement quelques années ») mais qui ne correspond plus en rien à la période actuelle (« n'existait plus »). Pour incarner cela, qui d'autre que Mary Pickford, admirée depuis le début et figure constante dans les rares évocations d'un goût cinématographique personnel de la part d'Eva Elie ? De l'importance qu'elle accorde à la morale, de ses rapports compliqués à la critique et au public nous avons largement débattu jusque-là mais en nous interrogeant toutefois peu sur la nature du cinéma qu'elle cherche ainsi si ardemment à défendre. Il faut en effet avoir en tête un cinéma idéal pour demander à ce qu'il soit à nouveau le modèle à atteindre, comme elle a pu le faire notamment avec *Cinémaboulie*.

Suivons donc pour cela la piste Mary Pickford, puisqu'elle demeure une fois tout le reste disparu. Elle est présente (ainsi que Douglas Fairbanks, indissociables qu'ils sont pour l'époque), plutôt furtivement mais régulièrement, tant dans *Cinéma-gazette*²⁴³ que plus tard dans *Ciné*²⁴⁴. C'est néanmoins vers une publication encore différente que nous voulons nous tourner, et où lui est consacré un long portrait : *Les Lectures du Foyer*. Revue suisse généraliste adressée aux familles²⁴⁵, elle accueille dans ses pages la chronique cinématographique d'Eva Elie – qui commence et s'arrête avec elle – entre janvier 1924 et septembre 1925. Si nous avons soigneusement gardé cette

²⁴² ELIE Eva, « Souvenirs », *Filmklub – Ciné-club*, n° 5, février-avril 1956.

²⁴³ ELIE Eva, « Mary et Doug à Genève », *Cinéma-gazette*, n° 25, 20 juin 1924, p. 485.

²⁴⁴ « Nos Portraits », *Ciné*, n° 1, mai 1926, p. 10.

²⁴⁵ Pour tout ce qui concerne *Les Lectures du Foyer* et le rôle qu'Eva Elie y a tenu, nous nous basons sur la recherche menée par Letizia Napolitano dans le cadre de son mémoire de maîtrise en histoire, déjà cité.

production pour la fin, c'est qu'elle cristallise selon nous les goûts d'Eva Elie en matière de films, d'acteurs, de cinéma, qui traversaient déjà le reste de ses textes.

Cette dernière n'y rencontre que peu de contraintes en matière de délai, ses articles ne traitant que rarement des dernières sorties et s'étageant sur un peu plus d'une année pour neuf contributions au total. Si elle travaille à cette période à *Cinémagazine* et au *Genevois*, elle n'a encore aucune responsabilité en tant que critique officielle, tout ce qui concerne *Ciné* intervenant plus tard. De plus, seule responsable de sa chronique, elle est libre d'y parler de ce qui lui tient à cœur, la tendance moraliste de la revue n'étant guère un cadre auquel il lui est difficile de se conformer, en tout cas en matière de sujets. Il est probable que cet espace nouveau aura également contribué à sa « professionnalisation », ne serait-ce que par le fait de s'adresser à un autre lectorat et donc de devoir réfléchir à la manière de transmettre ses idées. Mais, nous l'avons dit, *Les Lectures du Foyer* nous intéressent en ce qu'elles donnent à voir le cinéma d'Eva Elie – au-delà des questions (morales, critiques) posées par ses diverses fonctions –, et donc la construction d'un goût personnel, étape fondamentale dans l'affirmation de sa propre voix, quand bien même ce dernier emprunte évidemment à certains consensus de l'époque.

Que trouve-t-on alors derrière les titres quelque peu génériques de « chronique cinématographique » ou « méli-mélo », selon les numéros ? Il y a d'abord des noms, ceux de Mary Pickford et Douglas Fairbanks bien sûr, pour les acteurs, mais aussi ceux de Jacques Feyder, Henry Roussel, Abel Gance distingués en tant que metteurs en scène²⁴⁶. Seul D. W. Griffith vient faiblement contrebalancer cette préférence explicite pour la production française. Pour les films, il n'est dès lors pas surprenant de voir déjà (ou à nouveau) *Le Voleur de Bagdad* (Fairbanks), *La Roue* (Gance), *Crainquebille* et *Visages d'enfants* (Feyder) qui seront par la suite convoqués dans *Ciné*, apparaître aux côtés de leurs réalisateurs et acteur. Il en est de même pour *Koenigsmark*²⁴⁷, de Léonce Perret, film décidément phare pour Eva Elie, qui ne cesse d'y revenir depuis ses débuts à *Cinémagazine*²⁴⁸, et d'œuvres plus unanimement reconnues comme *Les Nibelungen*²⁴⁹ ou les films de Chaplin²⁵⁰.

Le film peu connu *Maman*²⁵¹, auquel Eva Elie consacrera une appréciation émue dans *Cinémagazine*²⁵², nous entraîne vers la question des genres filmiques. Car si une liste de classiques semble peu à peu s'établir, il est un certain nombre de films mentionnés une fois sous sa plume qui

²⁴⁶ ELIE Eva, « Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 20, 17 mai 1924, pp. 468-469.

²⁴⁷ ELIE Eva, « Chronique cinématographique : la production française », *Les Lectures du Foyer*, n° 25, 21 juin 1924, pp. 586-587.

²⁴⁸ *Cinémagazine*, n° 7, 15 février 1924, p. 252.

²⁴⁹ ELIE Eva, « Quelques films à voir », *Les Lectures du Foyer*, n° 13, 28 mars 1925, p. 308.

²⁵⁰ ELIE Eva, « Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 4, 26 janvier 1924, pp. 85-86.

²⁵¹ *Maman* (*Over the Hill to the Poorhouse*, Harry F. Millarde, Etats-Unis, 1920. Avec Mary Carr).

²⁵² *Cinémagazine*, n° 45, 6 novembre 1925, p. 297.

dessinent pourtant des tendances plus générales. Bien que convaincue des potentialités éducatives du documentaire ou des actualités, Eva Elie n'hésite pas, dès son premier article, à placer au-dessus la fiction²⁵³, tout aussi prompt à élever les âmes ; et souvent cela la porte vers les mélodrames (le mot apparaît à plusieurs reprises sous sa plume²⁵⁴), pourtant vastement décriés à l'époque²⁵⁵. Son goût pour les adaptations lui fait accorder une grande importance aux films historiques, à condition qu'ils soient fidèles à l'époque reconstituée²⁵⁶. À cela s'ajoutent aussi les films d'aventure, surtout ceux avec Douglas Fairbanks²⁵⁷. De toute évidence, l'envie d'être emportée, que ce soit par l'émotion ou vers des temps et lieux lointains²⁵⁸ ou merveilleux, joue un grand rôle dans son amour du cinéma, bien loin parfois de sa dimension éducative – en apparence du moins. La beauté, enfin, des images, des interprètes, des paysages et des histoires, reste l'un des critères essentiels pour les films, quels qu'ils soient²⁵⁹.

Finalement, on revient ici à ce qui fondait déjà son rapport au cinéma comme éducation morale, tel que nous l'avons décrit au premier chapitre²⁶⁰. Le film comme voyage, l'acteur comme inspiration, l'émotion, la beauté, la vérité ne sont jamais absents des œuvres, figures et genres qu'elle désigne dans *Les Lectures du Foyer*. Ce petit détour par les préférences cinématographiques d'Eva Elie nous permet dès lors de mieux apprécier tout ce qui se cache dans des textes comme celui qu'elle compose pour *La Valse de l'Adieu*²⁶¹, film retraçant la vie de Chopin, en mars 1928 :

Une fois de plus l'illusion nous emporte sur les ailes du rêve, où il lui plaît, cent ans en arrière. Fait étrange, nous oublions alors le machinisme du XX^e siècle, ses rudesses, sa vie fébrile, pour revivre l'époque romantique où les amoureux collectionnaient des violettes parfumées en de précieux coffrets, où les lèvres s'unissaient moins vite qu'aujourd'hui, mais plus suavement peut-être, où un regard suffisait pour que se donnent les cœurs.
[...]

D'aucuns reprocheront peut-être à cette œuvre de ne pas comporter de technique savante (du moins de ces procédés bizarres qui laissent parfois percer quelque vanité professionnelle chez le réalisateur). Dans ce film, il y a mieux, un seul but : approcher de très près la perfection. [...]

²⁵³ ELIE Eva, « Méli-mélo. Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 2, 12 janvier 1924, p. 41.

²⁵⁴ « Mais l'époque d'aujourd'hui n'est plus celle où Margot aimait le mélodrame qui fait pleurer. » (ELIE Eva, « Thérèse Raquin », *Ciné*, n° 26, novembre 1928, p. 324.)

²⁵⁵ C'est ce qui semble être notamment le cas dans les textes des critiques suisses de l'époque, si l'on en croit les extraits cités par Pierre-Emmanuel Jaques, où le rejet de la narration va souvent avec celui des adaptations, « idylles à l'eau de rose » et autres mélodrames. (JAQUES Pierre-Emmanuel, « Cinéma suisse et paysage : un parcours géographique », in TORTAJADA, ALBERA, *op. cit.*, pp. 211-234.)

²⁵⁶ ELIE Eva, « Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 20, 17 mai 1924, p. 468.

²⁵⁷ ELIE Eva, « Méli-mélo. Douglas Fairbanks », *Les Lectures du Foyer*, n° 8, 23 février 1924, p. 181.

²⁵⁸ Voir *supra*, section 2.2., pp. 42-44.

²⁵⁹ « Le but de l'art n'est-il pas cependant atteint si le lecteur, devenu spectateur et renonçant à l'âpre plaisir de la critique à tout prix, trouve dans l'œuvre présentée de quoi satisfaire son imagination hésitante, son goût des jolies choses, des belles images ? » (ELIE Eva, « Chronique cinématographique : la production française », *Les Lectures du Foyer*, n° 25, 21 juin 1924, p. 586.)

²⁶⁰ Voir *supra*, section 1.2., pp. 17-22.

²⁶¹ *La Valse de l'Adieu* (Henry Roussel, France, 1927. Avec Germaine Laugier, Pierre Blanchard, Marie Bell). La séance est accompagnée au piano par Mme Marie Panthès.

3. Questions de goût – Les Lectures du Foyer

Dès lors, nous oubliant nous-mêmes, nous ne vivons plus qu'avec Pierre Blanchar et aimons, vibrons, souffrons, pleurons, quand il aime et quand il pleure.²⁶²

Film historique, sentiments, transport (« l'illusion nous emporte sur les ailes du rêve »), Eva Elie confie ici, avec un lyrisme qui ne cherche pas à se faire discret, son goût pour le cinéma. La nostalgie qui se dégage de la description de cette époque « où les lèvres s'unissaient moins vite qu'aujourd'hui » face au « machinisme » du XX^{ème} siècle, a toutefois des racines plus profondes qu'une simple opposition entre sa nature romantique et le côté artificiel du nouveau siècle. Nous sommes en 1928 et Eva Elie constate depuis un certain temps que le public, celui avec qui, à travers qui elle vivait autrefois les films, ne s'enthousiasme plus pour les mêmes histoires – les mêmes goûts. Le cinéma, sa publicité éhontée qui ne vend que luxe et instincts au spectateur, semblent de plus en plus en être la preuve. Mais n'est-ce pas que la société elle-même ne met plus en avant les valeurs pour lesquelles Eva Elie se bat ?

Cette construction d'un goût est l'un des enjeux centraux de son évolution face à l'éducation au cinéma et par le cinéma, fil rouge de son parcours dans ces années 1920. Avant d'avoir à le définir précisément et donc de devoir potentiellement le défendre en tant que critique, elle pouvait sans autre voir chez les autres spectateurs et spectatrices un partage des mêmes préférences (donc des mêmes valeurs). Cela explique ses réticences, durables, à voir « un goût » érigé en modèle principal contre celui du public, auquel elle s'identifie alors. Accéder au statut de critique implique au contraire de conseiller, d'indiquer le « bon » cinéma, but que se fixent d'ailleurs ouvertement *Ciné* et les entreprises qui en découleront comme « Ciné d'art » et « Cinéma pour tous ». Nous l'avons vu, les contacts d'Eva Elie avec certains critiques et la familiarisation avec la dimension formelle des films participent de son passage à un rôle plus officiel, dont *Ciné* est la consécration. Cela l'oblige à se positionner non seulement au niveau des discours, comme nous avons tenté de le montrer, mais sans doute également au niveau des films, auteurs et acteurs qu'elle souhaite valoriser en tant que critique.

Dès lors, la question suivante se pose, qui explique peut-être les tensions difficilement conciliables qui transparaissent dans ses réflexions sur la critique en général (notamment le choix entre une posture de critique-analyste et de critique-spectatrice) : faut-il accompagner les goûts du public et donc tenter de rester à son niveau ou doit-on de toute façon assumer la position surplombante que confère la parole d'autorité – qu'elle soit due au fait d'être rédactrice en chef ou critique – et orienter ce même public vers un certain cinéma (le cinéma moral en l'occurrence) ? L'évolution d'Eva Elie au cours de ces années semble y répondre en partie ; de la communion des débuts, ses rapports avec le public n'échappent pas ensuite à une forme de distanciation, perceptible

²⁶² ELIE Eva, « Les Grands Films du mois à Genève », *Ciné*, n° 18, mars 1928, p. 224.

à travers ses critiques de la fin de la décennie et *Cinémaboulie*. Avec l'envie de l'amener là où elle est arrivée, vient la déception, toujours renouvelée, de ne pas parfaitement y parvenir. En cela, l'arrêt de la publication de *Ciné*²⁶³, les échecs successifs de « Ciné d'art » et « Cinéma pour tous » sonnent comme le terme définitif de cet espoir, et expliquent sans doute le regard nostalgique qu'elle porte encore sur cette période en 1956 :

L'ai-je assez aimé ce cinéma d'antan, méconnu alors ou considéré comme le dernier des spectacles ! Et l'aimant, je voulais le faire connaître, au plus grand nombre de gens possible, le VII^e Art. [...] Cela veut-il dire que ces tentatives se soldèrent toutes par des échecs ? Non point. Elles furent les premiers pas d'une initiation aux beaux films artistiques. Le flambeau ne s'éteignit pas, relevé par des jeunes enthousiastes.²⁶⁴

Constat doux-amer que la reconnaissance d'une suite (peu définie) à ses propres tentatives, mais dont elle s'exclut, comme si son bref mais intense déploiement des années 1920 avait constitué l'essentiel de sa carrière, qui se poursuivra pourtant jusqu'en 1950.

Ce bilan désenchanté s'explique peut-être par ce qui fait la spécificité de la posture qu'Eva Elie a tenté de faire sienne jusqu'au bout et de rappeler aussi souvent que possible : celle d'une critique qui prend en considération le public, malgré les différences de statut, malgré les divergences de goût. Et s'il y a bien un texte qui cristallise cela, c'est celui, mentionné plus haut, « Dans l'ombre du cinéma ». Qu'on nous permette donc de nous y attarder encore un peu, comme conclusion à ce parcours parmi les écrits d'Eva Elie. On l'a dit, au sein de *Cinémaboulie*, ces pages illustrent la dimension toute personnelle que place notre critique dans sa conception de la morale, se refusant à suivre aveuglement des règles générales contre son propre jugement. Elles décrivent aussi très précisément les positions (à présent) distinctes de critique et de spectatrice, le récit de la séance s'organisant en deux temps, deux parties correspondantes.

La première chose qui frappe est sans doute le côté lassé, voire même réticent de la critique à se rendre à la projection, et ce, dès le début du texte :

Jeudi d'octobre, baigné de lumière et d'azur. Les feuillages, avant de mourir, jettent un dernier éclat. Le lac s'anime comme aux plus beaux jours de l'été. Qu'il serait doux de s'en aller, libre de tout souci, flâner au long des rives, sur les chemins où les feuilles bruissantes vous font une folle escorte ! Mais le devoir s'y oppose : il faut bien, à l'imprimeur qui la réclame, fournir de la copie. Allons, entrons au cinéma.²⁶⁵

L'exercice se présente ici comme une contrainte, un « devoir » même, et le cinéma comme un lieu que l'on voudrait fuir parce qu'il semble promettre moins que l'extérieur – une vision bien éloignée de l'illusion merveilleuse qui emmène ailleurs, ce qu'il était encore peu de temps

²⁶³ Sans pouvoir proposer d'explication claire quant à l'interruption de *Ciné*, nous notons néanmoins une augmentation de la place consacrée à la publicité à partir de 1927, alors que le nombre de pages diminue par ailleurs globalement, signes peut-être des difficultés rencontrées pour faire tourner la revue.

²⁶⁴ ELIE Eva, « Souvenirs », *Filmklub – Ciné-club*, n° 5, février-avril 1956.

²⁶⁵ ELIE Eva, « Dans l'ombre du cinéma », in JEST, JEST, *op. cit.*, pp. 100-104.

auparavant. Le film, attrapé en cours de route, n'est d'ailleurs pas décrit selon les auspices les plus attirants. « Des êtres s'agitent [...] sur l'écran » tandis que l'action « ne tient pas aisément debout [...] mais les deux héros sont là, qui arrangent tout ». En un mot, *La Flamme magique* « c'est très joli, très cinéma, très américain ! ». Les exclamations sonnent toutefois plus comme de légères moqueries et l'accumulation des moments de l'action, toujours commentés avec une certaine distance (« on sourit dans sa barbe, avec condescendance »), semblent plutôt venir contredire avec ironie la phrase qui conclut cette première description : « Et comme on palpite à toutes leurs extraordinaires aventures ! ».

Dès lors, l'émotion sincère que témoigne la spectatrice installée à ses côtés prête d'abord, elle aussi, à la moquerie, à la réprobation même, tant elle semble hors de propos devant un film qui, de toute évidence, ne peut pas être rangé dans la catégorie d'œuvre artistique, ni même sensible. Cependant, tout cela est renversé, nous le soulignons auparavant, en même temps qu'Eva Elie affirme sa propre conception de la morale, défendant les émois de cette femme envers et contre tout.

Et bien non, je trouve ce prix trop élevé, et j'estime que ma conscience peut être libre à meilleur compte. Cette Magdeleine du cinéma, je ne puis la juger comme le voudrait notre morale de « gens comme il faut ». Pourquoi ? Parce que, parbleu, elle a un cœur, – un cœur pitoyable, un cœur sensible, peut-être douloureux ; parce que son âme se montrait ouverte à de bons, à de beaux sentiments chrétiens ; parce que les tourments de son prochain ne laissent pas, même sur une toile de cinéma, de l'émouvoir ; parce qu'elle réprouvait hautement – et son siège grinçant avec elle – les malhonnêtes agissements du monsieur au monocle ; parce qu'elle tressautait d'indignation lorsque le traître allait triompher de l'innocence ; et parce que, de tout son être moral – mais oui, pourquoi pas ? – elle souhaitait ardemment le bonheur des deux héros de l'histoire.

En effet, au-delà même du contenu de l'histoire ou de sa qualité, la spectatrice trouve à compatir aux tribulations des personnages, se montrant ainsi infiniment supérieure en termes de moralité aux « gens comme il faut », simplement parce qu'elle a un cœur – une distinction qui place la capacité à s'émouvoir pour autrui bien au-dessus des règles morales établies, en l'occurrence celles du protestantisme bourgeois. Les « femmes du monde révérees » qui s'occupent de bonnes œuvres sont traitées de pharisiennes, êtres respectueux des lois par excellence face à une Marie-Madeleine (le parallèle étant d'ailleurs tout à fait direct avec le statut de la spectatrice), toute dans l'amour de l'autre.

Eva Elie attribue d'ailleurs à cette voisine de l'ombre les qualités qu'elle revendiquait haut et fort à ses débuts. Ce qui pourrait ressembler au regret d'un état perdu se confirme lorsqu'on regarde un peu plus attentivement comment elle qualifie réellement les pratiques de chacune. Ainsi, la distinguant à côté d'elle : « Ah ! mais, je la reconnais. C'est une habituée des cinémas, – habitude qui renforce entre nous, les journalistes, et elle, la spectatrice, un lien fragile de parenté, bien oublié

depuis *les temps lointains du paradis terrestre* [nous soulignons] ». Le « nous », qui autrefois rapprochait Eva Elie du public s'est inversé ; il désigne à présent les critiques. La spectatrice comme miroir déformé d'Eva Elie donc ? C'est ce qui ressort encore plus fortement de la suite du texte : « La différence, c'est qu'elle les hante pour son agrément, pour le plaisir de soupirer, de s'énerver et de vibrer, tandis que nous, c'est surtout par obligation professionnelle ». Que le devoir semble peser lourd par rapport à l'« agrément », officiellement répréhensible, de cette simple spectatrice ! De même, l'utilisation du verbe « vibrer » renvoie, quelque peu mélancoliquement, à ses premiers rapports avec le cinéma et son public.

Pourtant, l'individu et sa lecture du film s'imposent face à cette majorité de professionnels à travers un portrait non dénué d'espoir, auquel semble aspirer encore la critique avec ce « mais oui, pourquoi pas ? ». La compassion vient unir Eva Elie à la spectatrice, et celle-ci au film. Est ainsi rétabli un rapport entre émotion et morale, mais ce dernier s'est transformé. Nous l'avons dit à plusieurs reprises, son parcours de critique aura fait voir à Eva Elie que les valeurs n'étaient pas ou plus quelque chose d'unanimement partagé par les spectateurs. Cela implique que les œuvres ne peuvent simplement être légitimées par cette fameuse émotion partagée, qui à ses débuts lui semblait témoigner de la moralité intrinsèque aux récits. D'une certaine manière, le recours à un discours plus formel, qui transparaît dans ses articles à partir de 1926, tente de remédier à cet état de fait, en voyant dans l'esthétique l'obstacle à une meilleure appréciation de la morale des films.

Ce texte de *Cinémaboulie* nous semble indiquer encore un autre déplacement : la prise de conscience, chez Eva Elie, d'un cinéma moral non pas grâce au seul contenu de ses films mais par la lecture, personnelle, que chacun et chacune en fait. Si la morale est affaire d'intimité, s'il s'agit dès lors de ne pas imposer à autrui des goûts ou des critères qui définissent les bonnes œuvres des mauvaises mais qu'il faut s'en remettre à sa propre « capacité d'être affecté », quel peut-être le rôle (éducatif en particulier) d'une critique ? Est-ce un hasard si dans la suite de sa carrière Eva Elie se tournera de plus en plus vers des revues corporatives et ne rédigera pour *L'Illustré* que des résumés détaillés des films à l'affiche ? Sans doute d'autres éléments contextuels entrent en jeu, éléments que davantage d'informations sur sa vie nous permettraient de mettre en lumière, mais il est indéniable que les questionnements et tensions qui traversent sa posture de critique n'ont pas trouvé de réponse définitive.

SECONDE PARTIE

Relire la critique à l'aune d'Eva Elie

4. Un premier parcours historiographique

La première partie de ce travail visait à faire comprendre, ou en tout cas construire la voix d'Eva Elie. Celle-ci s'impose à nos yeux comme une possibilité de faire émerger un autre discours propre à l'époque dans laquelle s'inscrit notre critique : le cinéma envisagé comme devant être avant tout moral. Il nous est en effet apparu au cours de nos lectures que ce qui constitue le cœur du rapport d'Eva Elie au cinéma et des discours qui le sous-tendent ne trouve que peu d'échos dans la littérature secondaire sur le sujet, qu'elle soit centrée sur la France ou la Suisse, sur des notions générales²⁶⁶ ou sur des figures de critiques²⁶⁷. Sa singularité la placerait alors à part de ses contemporains et des débats d'alors – ce dont témoignerait par exemple son peu d'intérêt pour l'avant-garde et ses « inventions » visuelles. Il s'agirait dès lors, pour vérifier en quoi consiste cet éloignement, de se pencher sur les productions de ses collègues ou confrères, à partir des problématiques abordées jusque-là (la morale, le rapport au spectateur, le rapport à la critique et au cinéma de manière plus large).

Toutefois, se pose alors la question complexe de la sélection : sur quelles figures s'arrêter ? Se tourner vers les critiques et théoriciens français, parce qu'ils ont le mérite d'être davantage édités et commentés, simplifierait peut-être le choix des textes à étudier²⁶⁸. Cela ne règle pas pour autant la raison d'un tel rapprochement, même si, on l'a vu, les liens entre Eva Elie et la France sont nombreux. Faudrait-il plutôt ne s'intéresser qu'aux critiques travaillant à *Cinémagazine* ou mentionnés par elle au détour d'un texte, partant du principe que ce sont là ceux avec lesquels elle a le plus échangé ou qu'elle a le plus lus ? Ou alors partir uniquement des problématiques évoquées plus haut et compter sur les études des commentateurs ou les titres des articles de ses contemporains pour repérer ceux d'entre eux les plus à même de « dialoguer » avec elle de façon pertinente ?

²⁶⁶ GAUTHIER, *op. cit.* ; GUIDO Laurent, *L'Age du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

²⁶⁷ ALBERA art. cit., 2000, pp. 17-40 ; CHAPERON André, « L'acteur et son double : le portrait d'acteur dans *Cinéma ! Cinéma !* (1923) de Frédéric-Philippe Amiguet », in TORTAJADA, ALBERA, *op. cit.*, pp. 65-72.

²⁶⁸ L'anthologie ou le recueil n'évitent cependant pas totalement le problème de l'exclusion de certains discours, puisqu'ils procèdent toujours des choix des éditeurs, que ce soit pour les auteurs ou les textes sélectionnés dans l'idée qu'ils résonnent encore avec les préoccupations actuelles. La morale n'en faisant de toute évidence pas partie, de tels ouvrages ne pourraient sans doute guère nous éclairer davantage sur la place qui lui était accordée à l'époque.

4. Un premier parcours historiographique

Une autre possibilité serait de se cantonner au moins à la Suisse, voire en incluant ses collaborateurs (même français) à *Ciné*, en se basant sur le dialogue qui s’instaure plus explicitement entre les textes d’Eva Elie et ceux de Jeanne Clouzot, Louis Elie, William Bernard, Paul Romain ou Pierre Simonot, qu’elle cite souvent ou à qui elle répond. Il y aurait sans doute de quoi relever des différences – ou des rapprochements²⁶⁹ – entre leurs discours respectifs. Toutefois, même en nous basant sur des échanges ciblés autour d’un débat (le rôle de la critique selon les divers rédacteurs de *Ciné*) ou d’un film (*La Roue*, avec William Bernard, ou *Koenigsmark*, avec Jeanne Clouzot), demeure un problème crucial, qui se pose aussi à propos des liens potentiels avec la France : dans un cas comme dans l’autre, nous ne pourrions espérer tracer que des comparaisons incomplètes et arbitraires puisqu’il est impossible, dans les limites de ce travail, de se pencher sur d’autres écrits de façon assez approfondie pour en dégager les récurrences propres et ne pas uniquement les relire à l’aune des positions établies chez Eva Elie.

Nous avons cependant pu croiser au fil des textes et des revues de l’époque des éléments nous amenant à penser que la question de la morale n’est pas complètement absente des discours, surtout en Suisse. Si le terme apparaît notamment chez Simonot et bien sûr chez Louis Elie, c’est sans doute la réception rencontrée par *Cinémaboullie* qui fut éclairante. Des réactions comme celle de Maurice Porta ou de Ch.-E. D. (voire de René Jeanne du côté français) semblent aller dans ce sens. Ces raisons nous poussent donc plutôt à nous intéresser à ce que l’historiographie a retenu ou écarté de la critique des années 1920, quant à cette dimension morale, d’autant que le terme s’avère loin d’être absent des ouvrages de référence sur cette période, même si la place qui lui est accordée est pour le moins marginale.

Ce qui pouvait sembler être une voix originale chez Eva Elie serait dès lors moins l’occasion de la distinguer de ses contemporains que d’interroger l’occultation plus générale d’un discours moral par les études cinématographiques. C’est dans le but de comprendre cette forme d’exclusion que nous empruntons le fil rouge de l’historiographie. Sans prétendre contredire les tendances principales dessinées par celle-ci, nous espérons seulement, grâce à Eva Elie, pouvoir mettre en lumière et mieux comprendre la place tenue alors par ce discours, existant puisque ressurgissant malgré tout dans les recherches, mais largement laissé de côté au profit, pour le dire rapidement, de la valorisation d’une conception esthétique du cinéma. C’est pourquoi nous nous permettons, dans cette partie, d’aborder et d’analyser les textes comme nous l’avons fait jusque-là, c’est-à-dire

²⁶⁹ De fait, Louis Elie et Pierre Simonot accordent une place conséquente à des considérations similaires. (SIMONOT Pierre, « Le cinéma et la morale », *Ciné*, n° 3, juillet 1926, pp. 27-28 ; ELIE Louis, « Le cinéma et l’enfance », *Ciné*, n° 14-15, novembre-décembre 1927, pp. 165-167 et 177-180 ; « Un danger », *Ciné*, n° 26-27, novembre-Noël 1928, pp. 319 et 327-328.)

comme un réseau produisant un discours déterminé et dessinant un modèle d'interprétation des écrits critiques des années 1920.

4.1. *Du côté de la France – l'esthétique avant tout*

La marginalisation de la dimension morale semble déjà s'esquisser dans les premières lignes de l'article que Laurent Guido consacre à Paul Romain, « théoricien du musicalisme » :

Au cours des années vingt, la France constitue un terrain privilégié de la réflexion théorique et critique sur le cinéma. Malgré l'importance bien connue des débats esthétiques qui agitent alors le milieu cinématographique, les histoires du cinéma ne retiennent le plus souvent que quelques figures renommées, comme les cinéastes-théoriciens Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier et Abel Gance ou les critiques Ricciotto Canudo, Louis Delluc et Léon Moussinac, laissant dans l'ombre d'autres, tels Emile Vuillermoz, Pierre Porte, Jean Tédesco, Pierre Henry, Lionel Landry ou Juan Arroy, qui n'ont pas encore vu leur contribution à ce débat véritablement reconnue.²⁷⁰

Posant en quelques mots utiles et synthétiques le contexte discursif des années 1920, Laurent Guido pointe avant tout un manque, celui de n'avoir pendant longtemps mis en avant que quelques figures de « cinéastes-théoriciens » ou « critiques » reconnus au détriment d'autres voix tout aussi importantes. Cette précision vise évidemment à servir la suite de son propos, Paul Romain faisant partie des oubliés de l'histoire, alors que sa théorie du musicalisme entre en résonance avec certaines notions importantes de l'époque telles que le rythme. On retrouve le même procédé, courant, dans les recherches de Pascal Manuel Heu sur Emile Vuillermoz, cette fois pour l'établir comme fondateur de la critique de cinéma²⁷¹.

Toutefois, ce qui nous intéresse plus particulièrement dans la situation dessinée ainsi par Laurent Guido (et par Heu) est le fait qu'ils réunissent tous ces noms autour d'un seul discours (« ce débat »), qu'il qualifie juste avant de « réflexion théorique et critique sur le cinéma » et plus précisément encore d'« esthétique », geste qui permet justement de mieux en pointer les exclus. De fait, et à juste titre, ces années d'institutionnalisation de la critique cinématographique, étendues souvent à l'avant Première Guerre mondiale, ont été retenues avant tout comme un moment de légitimation du cinéma comme art, processus qui s'est notamment nourri des théories et critères de l'histoire de l'art et de la littérature. Comme le relève Christophe Gauthier :

Ces cadres de l'analyse esthétique n'en fondent pas moins les conditions de possibilité d'une écriture de l'histoire du cinéma érigé en art. A l'autonomisation du cinéma répond la construction de catégories d'analyse esthétique sur le modèle de la critique littéraire, puis de l'histoire de l'art : périodisations, « écoles », « genres » et « styles »

²⁷⁰ GUIDO, art. cit., 2002, p. 67.

²⁷¹ HEU, *op. cit.*, 2003.

4. Un premier parcours historiographique

en sont les principaux outils. On les retrouve vingt ans plus tard dans la pratique, désormais plus assise, de la critique cinématographique, au cœur des grands quotidiens comme des revues spécialisées.²⁷²

Un premier problème s'élève à la lecture de ces lignes. « Les catégories d'analyse esthétique » ne constituent pas le rapport premier d'Eva Elie au cinéma et elle ne témoigne à cette époque pas de goût pour la construction théorique, l'établissement de règles esthétiques visant à instituer le cinéma en tant qu'art. Si, au fil de ses textes, s'esquisse en effet une certaine vision du cinéma, elle ne compte pas d'articles purement théoriques sur le caractère artistique de ce dernier – ou presque, mais nous y reviendrons. Elle est bien sûr une ardente défenseuse du cinéma comme art, et a été sensible à la question des « styles », qui transforment son rapport aux films dans le milieu des années 1920, ou à la nécessité de créer une liste de « classiques »²⁷³, entreprise à laquelle visera notamment le ciné-club « Ciné d'art ». Toutefois, même là, l'esthétique, les éléments formels demeurent des moyens pour parvenir au contenu moral des films et non une fin en soi, à laquelle devrait tendre le cinéma.

Nous espérons en effet qu'il est à présent clair que, aux yeux d'Eva Elie, le cinéma, s'il doit être défini selon un critère, est avant tout question de morale. Or, celle-ci occupe une place pour le moins ambiguë dans la littérature secondaire. Comme nous avons commencé de l'indiquer, lorsqu'elle est mentionnée, elle provient le plus souvent de citations de textes de l'époque²⁷⁴ ou alors elle est énumérée comme l'un des concepts propres à ce début du siècle²⁷⁵, constatations qui ne donnent guère lieu à des développements. Lorsque cela arrive, c'est en général pour la rattacher aux discours des cinéphobes²⁷⁶, dont il s'agit, de fait, de l'un des principaux chevaux de bataille, ou alors à des instances plus définies – religieuses surtout²⁷⁷, mais aussi éducatives ou étatiques²⁷⁸. En effet, l'Église, l'État et leur implication dans les débats entourant le cinéma sont rarement abordés autrement que sous l'angle de la censure ou d'une conception restrictive qui s'opposerait au

²⁷² GAUTHIER Christophe, « L'introuvable critique : Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent* [en ligne], n° 26, 2008, p. 67.

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ GAUTHIER, *op. cit.*, pp. 18, 32, 35, 84, 267 ; GUIDO, *op. cit.*, pp. 24, 46, 53, 56, 66, 68, 192, 224, 225, 226, 230, 233, 251 ; HEU Pascal Manuel, *A la recherche du patriarche perdu. La critique, Emile Vuillermoz (1878-1960) et le cinéma*, thèse de doctorat en Histoire du cinéma, J. A. Gili (dir.), Université de Paris I, 2015, pp. 113, 178, 179, 339, 342, 349, 378, 435, 473, 486, 495, 497, 501, 506. Ce dernier travail en offre sans doute l'un des exemples les plus parlants, le terme revenant une dizaine de fois sous la plume de Vuillermoz, qui plus est dans des citations qui posent par ailleurs sa vision générale du cinéma et de la critique, sans pour autant être relevé par l'auteur.

²⁷⁵ ALBERA François, « L'objet de la critique », *1895*, n° 30, octobre 2000, pp. 8-9 ; GUIDO, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁷⁶ ; GAUTHIER, *op. cit.*, p. 240 ; ABADIE Karine, *La Cinéologie dans l'entre-deux-guerres : les écrivains et le cinéma*, thèse de doctorat en littérature française, M.-P. Huglo et A. Habib (dir.), Université de Montréal, 2015, pp. 218-219.

²⁷⁷ COSANDEY Roland, GAUDREAULT André, GUNNING Tom (dir.), *Une invention du diable, cinéma des premiers temps et religion*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1992 ; LEVENTOPOULOS Mélisande, *Les Catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, PUR, 2014.

²⁷⁸ GAUTHIER, *op. cit.* ; ALBERA art. cit., 2000, pp. 17-40 ; GUIDO, art. cit., 2007, pp. 27-37.

déploiement du cinéma comme art et à l'indépendance de la critique, les deux critères constitutifs des discours de l'époque selon l'historiographie.

La morale en porte-à-faux avec le grand combat du cinéma à cette époque, donc ? Les choses ne sont pas aussi simples que cela, car la question morale intervient tout de même assez fortement dans le monde du cinéma avant la Grande Guerre, principalement via l'Eglise catholique en France²⁷⁹ (ou la *Kinoreform* en Allemagne²⁸⁰), pour que cela ait été relevé par les historiens autrement que négativement. Passé cette époque, la vision morale du cinéma se trouve encore plus occultée au profit de celle qui s'est imposée en définitive comme norme : la vision esthétique. A en croire François Albera et Christophe Gauthier, pour ne citer qu'eux, ce basculement n'est pas seulement une question de chronologie, ressaisie après coup, mais se joue également au niveau des discours de l'époque²⁸¹. Christophe Gauthier résume en tout cas ainsi la situation du milieu des années 1910 :

Amélioration esthétique, amélioration morale, amélioration pédagogique, pour atteindre ces objectifs, les journalistes spécialisés vont mettre en œuvre les moyens les plus divers : l'élaboration d'une esthétique du film prend place au cœur de cette stratégie. Celle-ci passe en premier lieu par la mise en œuvre de critères de qualité propres au cinéma ; la notion d'art cinématographique en est le pivot.²⁸²

On le voit, la visée morale apparaît bien comme un but possible, parmi d'autres, du cinéma. Toutefois, les « moyens les plus divers » mis en œuvre pour y parvenir ne sont pas évoqués et surtout, ils semblent tous être déjà dépendants du discours esthétique. Enfin, en résumant améliorations et moyens à une unique stratégie, il est difficile de ne pas voir s'opérer ici une réduction à la seule question esthétique.

L'idée qu'un canon s'impose alors est confirmée par François Albera. Partant d'un texte de Delluc à l'orée des années 1920 qui traite des devoirs du critique²⁸³, il évoque une « institutionnalisation » de la critique et une « canonisation » du (rapport au) film, selon des critères précis : rupture d'avec les exploitants, lutte contre la publicité, élévation du goût du public, résistance à l'influence du cinéma américain et enfin mise en avant de l'interprétation, de la mise en scène et du montage, considérés comme les éléments centraux de l'analyse critique du film.

Si la nécessité de passer par l'analyse formelle, pour donner à voir la moralité des films, s'est de fait présentée à Eva Elie à un certain stade de son parcours, cela n'a pas constitué d'emblée sa conception du cinéma ou son rapport aux films. Doit-on voir dans son attention d'origine au public

²⁷⁹ COSANDEY, GAUDREAU, GUNNING, *op. cit.* ; LEVENTOPOULOS, *op. cit.*

²⁸⁰ CURTIS, art. cit., pp. 445-469 ; KESSLER Frank, LENK Sabine, « Kinoreformbewegung revisited : performing the Cinematograph as a pedagogical tool », in ASKARI Kaveh *et al.* (éd.), *Performing New Media, 1890-1915*, Indiana University Press, 2014, pp. 163-173.

²⁸¹ ALBERA, art. cit., octobre 2000, p. 13 ; GAUTHIER, art. cit., 2008, p. 63.

²⁸² GAUTHIER, *Idem*.

²⁸³ ALBERA, art. cit., octobre 2000, pp. 19-21.

4. Un premier parcours historiographique

et à l'émotion dégagée de toute intellectualisation des procédés de débutante, le signe d'une absence initiale de connaissances quant à l'état actuel du cinéma et des débats qui le traversent et donc une incapacité à s'inscrire dans ce discours ? Nous espérons avoir montré que ces éléments constituent au contraire la base d'un discours cohérent sur le cinéma. Ce dernier s'est bien sûr étoffé au fil des années mais a toujours désigné le cinéma comme devant contribuer à l'édification morale des spectateurs, et de la dimension esthétique un simple moyen dans ce processus. Est-il donc à supposer qu'elle incarne en effet une voix différente dans la critique de l'époque – ou en tout cas dans ce que la littérature secondaire en a retenu ? Nous l'avons toutefois uniquement replacée dans une perspective historiographique française jusque-là ; il peut donc être bon de voir en quoi les études sur la critique en Suisse éclairent potentiellement de façon autre son inscription dans le champ des discours.

4.2. Du côté de la Suisse – un discours parmi d'autres

L'historiographie a établi que la critique suisse se fait alors majoritairement l'écho des discussions qui ont cours en France²⁸⁴, y compris quant à la mise en place d'une approche avant tout esthétique pour légitimer le cinéma comme art²⁸⁵. Elle distingue cependant deux moments de rupture : l'un autour de l'indépendance de la critique face aux exploitants, l'autre autour de l'arrivée massive des films d'avant-garde sur les écrans suisses, suivis de peu par le cinéma soviétique²⁸⁶. Le peu d'attention apporté par Eva Elie au fait de réunir une production uniforme qu'elle désignerait et discuterait comme étant d'« avant-garde » nous autorise à laisser ici de côté ce débat particulier, quand bien même sa posture de retrait est déjà signifiante et mériterait sans doute d'être explorée. De l'opposition entre exploitants (et les critiques qui sont à leur solde) contre les critiques indépendants, nous avons pu constater avec l'exemple de *Ciné* que les relations entre ces instances sont plus compliquées²⁸⁷.

Quant à la morale, elle est à première vue considérée de la même façon que du côté français. Ainsi, résumant l'émergence des discours critiques en Suisse, Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jaques retracent la progression suivante :

Une période de méfiance voit d'abord la promulgation de lois et règlements interdisant l'accès des enfants aux spectacles cinématographiques et instaurant des mesures de censure. Elles visent à contrôler la moralité des

²⁸⁴ COSANDEY, art. cit., p. 241 ; GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 221 ; HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 106.

²⁸⁵ « La création d'une critique spécialisée correspond donc à un moment de reconnaissance du cinéma comme art. Se considérant comme capables d'orienter le public, ces spécialistes cherchent à orienter le choix des spectateurs selon des critères esthétiques répondant à une idée d'harmonie, mais aussi parfois d'innovation. » (HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 115.)

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁸⁷ Voir *supra*, section 2.1., pp. 37-40.

films. Elle est suivie à la fin des années 10 et au début des années 20, par une phase où des pédagogues recourent à des films lors de conférences. Ce faisant, ils mettent en évidence la force de persuasion et le caractère de démonstration de ces images. Mais ce sont généralement d'autres protagonistes qui valorisent l'aspect artistique du cinéma, souvent relayés par les exploitants eux-mêmes, qui cherchent à convaincre de l'intérêt et de la probité du spectacle cinématographique. Ces premiers cinéphiles actifs sont pour la majorité les journalistes qui initient des chroniques cinématographiques.²⁸⁸

L'intérêt moral pour le cinéma serait donc là encore lié à diverses instances de contrôle et historiquement cantonné à l'avant-guerre, avant que visée pédagogique, puis élévation artistique n'amènent finalement à la création de la critique. Cette dernière découlerait donc là encore d'une approche esthétique. Mais nos auteurs nuancent assez vite, continuant comme suit :

Par critique sont entendus les comptes rendus des spécialistes accompagnant la sortie des films. Ils constituent un discours spécifique dont le rôle premier est de donner une évaluation des titres à l'affiche. Les textes de ces spécialistes revêtent une importance prépondérante dans la mesure où ils s'efforcent d'orienter les choix des spectateurs et cherchent à influencer leur interprétation. Le principal mode de discours de la critique cinématographique spécialisée relève du jugement esthétique, mais on trouve aussi des arguments d'ordre moral, politique, social, voire économique.²⁸⁹

Là où l'historiographie tend à englober dans la critique tout texte qui s'apparente à un discours théorique sur le cinéma²⁹⁰, les ouvrages consacrés à la critique en Suisse partent néanmoins d'une définition plus précise. Ici en l'occurrence, sa caractéristique, et donc sa finalité, est évaluative : il s'agit d'offrir de quoi hiérarchiser les œuvres auprès du public, afin qu'il puisse « orienter son choix ». Les types de discours proposés dans ce cadre sont, eux, multiples et l'argument moral en fait partie : il est un moyen parmi d'autres. En France donc, l'esthétique semble s'imposer comme le seul discours en mesure d'établir le cinéma en tant qu'art face à une diversité d'intentions (*les* objectifs listés par Christophe Gauthier). A l'inverse, en Suisse elle ne cesse d'être désignée comme un « mode » possible²⁹¹. Pierre-Emmanuel Jaques et Laurent Guido le constataient déjà deux ans auparavant, disant envisager la critique de cinéma comme « un texte portant une évaluation sur un film et relevant de différents types de discours : esthétique, social, moral ou éducatif »²⁹².

Pourtant, à nouveau, la mise en place concrète d'un discours moral n'est que rarement étudiée dans le détail, voire continue à être opposée (plus ou moins négativement) à l'appréciation esthétique du cinéma par les critiques, qu'elle soit associée avant tout à la censure²⁹³ ou qu'elle soit perçue comme incompatible avec l'engagement politique relevé chez certains critiques. C'est

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁹⁰ Voir *supra*, introduction, p. 9.

²⁹¹ Est-ce que, toutefois, sa désignation comme mode « principal » doit être considérée comme une allégeance à l'historiographie française ?

²⁹² GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 222.

²⁹³ HAVER, JAQUES, *op. cit.*, pp. 68-71 ; GUIDO, art. cit., 2007, pp. 27-37.

4. Un premier parcours historiographique

notamment le cas lorsque François Albera aborde le cas d'André Ehrler, fondateur d'une des premières commissions de censure liée au cinéma en Suisse romande. Il sous-entend l'implication du critique presque à contre-cœur (les points de suspension sont là pour marquer l'hésitation qui précède l'aveu), avant de prouver néanmoins l'idéologie noble de ce dernier, face aux moralisateurs :

Entre cette volonté éducatrice qu'il développe depuis l'école et veut élargir à l'ensemble de la population et sa conception du cinéma comme « expression sociale », faut-il placer l'action d'Ehrler... en faveur de la censure ? Le fait est que c'est sous le gouvernement socialiste de Léon Nicole, dont il fait partie, qu'est instituée une commission de contrôle des films cinématographiques, en date du 14 février 1934. [...] Mais les enjeux idéologiques et moraux qui traversent cette commission affluent rapidement. Ainsi, *Dans les rues* de Victor Trivas, visionné par la commission le 10 avril 1934, rencontre un préavis favorable signé d'Ehrler, mais le procès-verbal de séance laisse apparaître l'hostilité de Jean Brocher et de l'abbé Simonin.²⁹⁴

De fait, il s'agit là d'un événement quelque peu postérieur à notre période mais c'est la stratégie narrative déployée qui nous intéresse ici. Elle vise à placer Ehrler et ses convictions à part des velléités moralistes des autres membres, qui « affluent » soudain comme une mauvaise surprise pour le critique, présenté comme ignorant tout de ces intentions. D'ailleurs, François Albera mentionne peu après qu'Ehrler quittera bien vite la commission, suite à ces désaccords idéologiques. Les cas où la morale est abordée comme constitutive du discours d'une figure critique demeurent donc rares, alors qu'on aurait pu s'attendre à l'inverse, puisqu'elle est fait partie, pour les historiens suisses, des modes discursifs présents dans le champ de la critique.

Cela peut être vu comme la conséquence de la méthode déployée par l'historiographie suisse quant à la critique. Dans un mouvement double d'écriture et de réflexion sur l'histoire du cinéma en Suisse, auxquels contribuent tous les ouvrages collectifs du tournant du XXI^{ème} siècle²⁹⁵, les textes critiques de l'époque sont pris comme sources historiques, éléments de réception des films et/ou comme discours théoriques sur le cinéma. Même lorsqu'ils se penchent sur une figure critique en particulier, les historiens tentent donc de mener de front ces diverses approches, notamment afin de dessiner les contours d'un modèle général de la critique suisse de l'époque – nous l'évoquons dans notre introduction. La place accordée à la pensée théorique individuelle ne peut donc qu'être limitée, d'autant plus au sein d'une production critique définie de manière précise, comme nous avons pu le relever. Laurent Guido et Pierre-Emmanuel Jaques constatent par ailleurs que les textes de réflexion générale sur le cinéma sont rares chez les critiques suisses des années

²⁹⁴ ALBERA, art. cit., 2000, p. 23.

²⁹⁵ Voir notamment les introductions des ouvrages suivants : TORTAJADA, ALBERA, *op. cit.*, pp. 5-13 ; HEDIGER *et al.*, *op. cit.*, pp. 19-24 ; BOILLAT, BRUNNER, FLÜCKIGER, *op. cit.*, pp. 17-24.

1920²⁹⁶ et réduisent les préoccupations dont ils témoignent à des questions « d'ordre esthétique, social ou encore économique »²⁹⁷. Si la production d'Eva Elie vient confirmer d'une certaine manière leur hypothèse, quant à la quasi-absence d'écrits purement théoriques, elle montre aussi qu'il existe néanmoins un discours, en l'occurrence moral, qui la traverse de bout en bout. Toutefois, explorer ainsi en détail l'œuvre d'une critique demande un temps que la mise en place d'une histoire générale du cinéma suisse ne permet guère, malgré des articles éclairants mais trop peu nombreux sur le sujet²⁹⁸.

On peut cependant élever une autre objection, cette fois-ci non au rejet dans l'ombre de la morale mais d'Eva Elie elle-même. Si la critique suisse permet notamment, via ses représentants les plus notables, de retracer des liens entre les instances de l'époque et de dessiner ainsi le contexte cinématographique d'alors, pourquoi notre critique a-t-elle été si peu abordée, alors qu'elle est régulièrement mentionnée comme ayant joué un rôle important dans les activités de la critique ? C'est, nous l'avons déjà bien assez relevé, la constatation de Roland Cosandey mais également celle de Pierre-Emmanuel Jaques et Gianni Haver²⁹⁹, sans compter les mentions nombreuses dont elle est l'objet au sein d'autres textes³⁰⁰. S'agit-il là encore des aléas de la recherche – qui n'a pu traiter de tout – ou bien d'une exclusion, plus ou moins consciente, du discours moral, qui peine décidément à se faire valoir au même titre que celui sur l'esthétique ?

Ou bien encore, faut-il voir dans le tri opéré par l'histoire (ou l'historiographie ?) un certain oubli des figures féminines ? La question a en tout cas le mérite d'être posée par Isabelle Paccaud³⁰¹, qui souligne le peu d'informations disponibles sur Eva Elie et sa collègue Jeanne Clouzot, ainsi que par Pierre-Emmanuel Jaques, qui relève que cette dernière est surtout mentionnée pour avoir prolongé la chronique établie par son mari, Etienne Clouzot³⁰². La même chose pourrait être dite d'Eva Elie, saluée à sa mort avant tout comme la femme de Louis Elie et sa précieuse collaboratrice dans les transcriptions pour *Le Journal de Genève*³⁰³. La question devra être abordée mais, parce qu'il

²⁹⁶ Pierre-Emmanuel Jaques avance comme hypothèse de ce phénomène le devoir pour les critiques de faire un suivi constant des sorties, les programmes des salles changeant hebdomadairement, une activité qui laissait de fait peu de temps à la conceptualisation. (JAQUES, art. cit., 2000, p. 218.)

²⁹⁷ GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 222.

²⁹⁸ Comme évoqué, la plupart des articles se concentrant sur une figure critique ne consacrent qu'une partie restreinte à la réflexion théorique. Une exception notable est à souligner, bien que l'on peinerait à la classer soit dans l'historiographie française, soit dans la suisse ; il s'agit de l'article de Laurent Guido sur Paul Romain. (art. cit., 2002.)

²⁹⁹ HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 104.

³⁰⁰ Voir *supra*, introduction, p. 5.

³⁰¹ PACCAUD, art. cit., 2001, p. 90.

³⁰² JAQUES Pierre-Emmanuel, « Naissance de la critique à Genève dans les années 20 ou comment s'affirmer dans le champ cinématographique ? », conférence prononcée lors de la journée d'études « Histoire de la critique, bilan et perspectives. Regards rétrospectifs sur la critique de cinéma », Université de Lausanne, 24 décembre 2009.

³⁰³ « Eva Elie », *Journal de Genève*, n° 304, 30 décembre 1969, p. 13.

4. *Un premier parcours historiographique*

nous tient de dégager plutôt une voix différente que proprement féminine, elle ne pourra l'être qu'à la fin de ce travail, une fois établie la place d'Eva Elie au sein des discours³⁰⁴.

³⁰⁴ Voir *infra*, conclusion, pp. 107-110.

5. Réintégrer la morale dans le champ des discours

5.1. *Affaire d'institutions*

Nous l'avons vu, les études qui se penchent sur les liens entre cinéma et instances religieuses demeurent les rares où la question morale est vraiment abordée de front. Nous pensons ici à trois ouvrages en particulier : *Une invention du diable ?*³⁰⁵, *Les Catholiques et le cinéma*³⁰⁶ et *Ténèbres empoisonnées ?*³⁰⁷. Hormis le fait qu'ils abordent cette question à travers le prisme d'une instance précise (religieuse dans le cas des deux premiers, scientifique pour le troisième), ils témoignent plus généralement, chacun à leur manière, de l'incompatibilité que l'on construit habituellement entre vision morale du cinéma et amour de ce dernier. Les auteurs d'*Une invention du diable ?* s'étonnent en effet suite à leurs recherches du fait que :

[...] la question de l'attitude de l'Eglise envers le nouveau média nous réserva quelques surprises. Il fallut se rendre à l'évidence, les réactions sont loin d'avoir été monolithiques et il faut désormais reconnaître, grosso modo, deux attitudes opposées : d'une part, le rejet dogmatique du cinéma (c'est le cas de l'Espagne et du Canada français) ; d'autre part, la mobilisation, plus ou moins soutenue selon le contexte, du moyen cinématographique à des fins pastorales (France, Italie et Belgique). Cette ambivalence – et l'importance des territoires les plus libéraux à cet égard – modifie sensiblement le préjugé initial qui nous fit intituler le colloque d'un titre affirmatif : « Une invention du diable », formule qu'un point d'interrogation est venu subrepticement relativiser dans le cadre du présent ouvrage. La lumière du Cinématographe ne fut pas revendiquée, en effet, par les seuls tenants du progrès matérialiste.³⁰⁸

Sans revenir ici sur le détail des distinctions opérées entre les pays ou les types d'intérêt vis-à-vis du cinéma (qui viennent de fait nuancer l'idée d'une Eglise unanimement opposée à ce dernier), il est intéressant de noter que la dimension de préjugé quant à ces rapports est ici avouée et (légèrement) corrigée. De toute évidence, de telles précautions n'ont guère eu d'effets sur la recherche depuis, puisqu'en 2014, Mélisande Leventopoulos doit à son tour dénoncer le « rôle de

³⁰⁵ COSANDEY, GAUDREAU, GUNNING, *op. cit.*

³⁰⁶ LEVENTOPOULOS, *op. cit.*

³⁰⁷ HAMERY Roxane, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, Paris, AFRHC, 2017.

³⁰⁸ COSANDEY, GAUDREAU, GUNNING, *op. cit.*, p. XVI. Richard Abel soulignait déjà l'intérêt du catholicisme pour le cinéma comme ambivalent (ABEL Richard, *French Film Theory and criticism : a History/Anthology : 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 6.)

trouble-fête anecdotique » que joue encore trop souvent l'Église catholique dans l'historiographie du cinéma³⁰⁹.

Cela a sans doute à voir avec l'association qui se crée assez naturellement entre cinéphobie des débuts du cinéma, reproches d'immoralité et, dans le cas des études mentionnées mais aussi de manière plus générale, dimension confessionnelle³¹⁰. De fait, l'intérêt des catholiques pour le cinéma, s'il est presque inmanquablement repris comme prémices de la critique cinématographique, avec l'exemple fameux du *Fascinateur*, est surtout perçu comme l'initiateur d'une tendance moralisatrice propre à l'Église et limitée à la période de l'avant-guerre³¹¹. La piste est donc, nous l'avons déjà évoqué, généralement abandonnée par les historiens au moment de l'institutionnalisation de la critique à l'orée des années 1920, où les préoccupations esthétiques s'imposent soi-disant dans les écrits de l'époque³¹². Les deux discours sont d'ailleurs perçus comme quasi incompatibles par Christophe Gauthier :

Aux yeux du rédacteur en chef du *Fascinateur*, il ne saurait y avoir d'esthétique qui se distingue du contenu des films. Si le cinéma est une industrie, celle-ci doit se conformer aux exigences de la moralité. [...] La critique s'exerce ici en une *critique du cinéma* – plutôt qu'une critique cinématographique qui s'attache aux films – et procède de postulats idéologiques auxquels les pédagogues^[313] – dont un Coissac et un Benoit-Lévy font partie – resteront attachés jusqu'aux années 1920.³¹⁴

Le caractère restrictif du point de vue moral est tout de suite mis en avant par les termes utilisés (« il ne saurait y avoir », « doit se conformer »). L'historien construit de fait une association nette entre volonté d'amélioration morale, idéologie (rarement prise dans un sens positif) et « critique du cinéma » en général, une posture qui exclut la prise en compte de l'esthétique et donc la véritable « critique cinématographique », puisque celle-ci est centrée sur les œuvres et leur dimension formelle.

Roxane Hamery, qui retrace l'histoire des discours moralisateurs ou alarmistes quant aux effets du cinéma sur la jeunesse, dès les années 1910-1920, reconduit cette exclusion du discours moral, mais à un autre niveau :

³⁰⁹ LEVENTOPOULOS, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁰ Mélisande Leventopoulos met d'ailleurs en garde contre cet amalgame trop courant qui « assimil[e] toute attitude moralisatrice à de la cinéphobie ». (*Ibid.*, p. 41.)

³¹¹ BEYLIE Claude, « 1895-1939 », in CIMENT, ZIMMER, *op. cit.*, p. 14 ; GAUTHIER, art. cit., 2002 ; GAUTHIER, art. cit., 2008, p. 51.

³¹² On pourrait s'interroger sur l'absence d'exploration des discours moralistes pour la période qui suit la Grande Guerre, alors que, selon Mélisande Leventopoulos, il s'agit notamment du moment où l'Église catholique se montre la plus enthousiaste vis-à-vis du cinéma. (LEVENTOPOULOS, *op. cit.*, p. 42.)

³¹³ Les enjeux historiographiques qui sous-tendent une telle association, et partant réduction de la morale aux discours d'avant-guerre, touchent notamment à la question de l'éducation du spectateur, sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin. (Voir *infra*, section 5.3., pp. 89-94.)

³¹⁴ GAUTHIER, art. cit., 2008, pp. 61-62.

Le brouillage des discours, entre études spécialisées et points de vue purement idéologiques, que l'on aurait pu croire circonscrit au contexte des premières années du XX^e siècle, se prolonge bien après la Seconde Guerre mondiale, alors que le cinéma fait pourtant désormais partie du quotidien, qu'il est devenu un loisir finalement banal. Rien ne change *a priori* : argumentation morale et recherche prétendument objective de connaissance se confondent souvent, dans le plus grand flou, les deux s'auto-alimentant. Ainsi, rien n'oppose l'ensemble de ces discours – pamphlets véhéments ou tentatives raisonnées de compréhension du phénomène – et il est assez surprenant de constater l'écho que certains ouvrages, défendant des opinions réactionnaires très fortes, ô combien subjectives, auront tout au long de la période. Il est donc tout à fait essentiel de s'attarder sur cette littérature avant d'en venir aux premières explorations sociologiques consacrées aux pratiques du jeune public.³¹⁵

Décrivant la période qui constitue le point de départ de ses recherches, en l'occurrence l'immédiat après-guerre, Roxane Hamery la voit comme l'exact prolongement de ce qui caractérisait déjà les années 1920. Malgré la mention de cette dernière d'un « brouillage des discours », la distinction qu'elle opère elle-même là-dedans est claire : aux « points de vue purement idéologiques » et à « l'argumentation morale », il s'agit d'opposer les « études spécialisées » et autres « tentatives raisonnées de compréhension du phénomène ». Ou plus concrètement, à la croyance aveugle on préférera la science objective, dans le cas de son étude : les sciences humaines, tandis que les recherches menées à l'aune de la morale sont rattachées, sans surprise, à l'Eglise catholique.

Evidemment, une telle approche participe à entretenir la catégorisation négative de tout discours qui rapprocherait cinéma et morale, d'autant plus dans l'entre-deux-guerres en France. Il est frappant de constater que même chez Mélisande Leventopoulos, qui cherche justement à déstigmatiser l'implication de l'Eglise catholique dans les affaires du cinéma, les termes employés sont empreints, eux-aussi (malgré eux ?), d'une connotation négative :

Aussi nous proposons-nous d'appréhender, à travers ce cadre unitaire de composition des médiations qu'est le catholicisme, une gamme multiple d'expériences matérielles et de considérations intellectuelles sur le spectacle cinématographique et ses formes de contrôle les plus austères, jusqu'à la violence, l'extravagance ou la simplicité des pratiques groupusculaires et individuelles, en privilégiant néanmoins l'échelle nationale de l'étude.³¹⁶

« Contrôle », « austère » ou « violence » surprennent dans un tel cadre. De toute évidence, il est difficile d'aller à l'encontre d'une historiographie qui a majoritairement tenu le même discours au fil des années³¹⁷. Par ailleurs, ces propos dévoilent un autre aspect qui a son importance : le fait que ces recherches partent avant tout d'une institution, prise dans un ensemble de règles plus ou moins déterminées, auxquelles serait soumis son public et non d'individus déployant un système de valeurs qui leur est propre, quand bien même il pourrait être rapproché d'une confession, et qui ne nécessite

³¹⁵ HAMERY, *op. cit.*, p. 47.

³¹⁶ LEVENTOPOULOS, *op. cit.*, p. 19.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

pas de structure officielle pour s'exprimer. En effet, si elle mentionne ici les pratiques individuelles, Mélisande Leventopoulos accorde néanmoins la primauté aux phénomènes plus généraux en « privilégiant l'échelle nationale ».

5.2. Comparer les discours

Pourtant, lorsque l'on sort de l'inscription stricte de la morale dans le cadre d'institutions précises, il est intéressant de voir dans les quelques cas existants de comparaison entre des discours provenant d'entités diverses que les liens entre morale et cinéma se font plus nuancés. Cet état de fait est notamment souligné par William Uricchio et Roberta E. Pearson, qui s'intéressent aux discours en œuvre durant les années précédant la mise en place du système hollywoodien³¹⁸. L'absence d'une critique constituée ou les sources à disposition les amènent à se pencher sur les déclarations faites par le clergé, les réformateurs sociaux et l'industrie du cinéma, à propos du public. Moins que leurs conclusions quant aux caractérisations du public à l'époque, c'est ce que la mise en commun de ces discours met en lumière qui nous intéresse : le fait que promouvoir son point de vue nécessite, pour chaque instance, de discuter à partir des mêmes notions, dont la question de la moralité du spectacle cinématographique³¹⁹. Entre les détracteurs et les défenseurs se dessine alors un champ discursif commun autour duquel s'organisent les diverses positions.

Il en est de même pour Frank Kessler et Sabine Lenk, qui se penchent sur la première *Kinoreform* et posent d'emblée l'avertissement suivant :

However, those participating in the movement should not be seen simply as enemies of moving pictures, even though most studies on the *Kinoreformbewegung* foreground their sometimes very violent criticism of cinema. As the name under which they organized indicates, they wanted to reform the cinema business, both by improving the aesthetic quality of the films and by stamping out everything that in their eyes was harmful or unwholesome about the new medium.³²⁰

A nouveau, il s'agit de nuancer les conclusions faites par la plupart des études sur le mouvement de réforme du cinéma allemand : des initiatives comme celle-ci rassemblent, derrière leurs propos plutôt réticents quant au cinéma, autant cinéphobes que partisans du cinéma. Frank Kessler et Sabine Lenk le montrent bien, la réunion autour d'un projet commun d'amélioration morale n'implique pas forcément un rejet global du cinéma. Par ailleurs, ils adjoignent à ce souci celui de l'esthétique, nuancant ainsi l'idée que ces questions sont forcément disjointes, voire que les discours

³¹⁸ URICCHIO William, PEARSON Roberta E., « Constructing the Audience : Competing Discourses of Morality and Rationalization During the Nickelodeon Period », *Iris*, n° 17 « Spectateurs et publics de cinéma », automne 1994, pp. 43-54.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

³²⁰ KESSLER, LENK, art. cit., p. 163.

sur la morale dominant les débats de l'avant-guerre, et que ceux sur l'esthétique ne s'imposent qu'après.

Laurent Guido renforce cette constatation lorsqu'il rapproche les comptes-rendus de la censure vaudoise et les opinions de la critique des années 1920. Non seulement critiques et censeurs se retrouvent autour des films à distinguer (notamment ceux de Feyder et Baroncelli)³²¹, mais aussi sur les valeurs à promouvoir (dignité, pureté, noblesse)³²². Laurent Guido constate donc que, pour lutter contre un certain cinéma, qualifié ici de « commercial », « [l]a rencontre d'un discours relatif à la moralité des films et des considérations d'ordre esthétique ne constitue pas forcément une contradiction »³²³. La remarque concerne ici le censeur mais nous voudrions aller plus loin en questionnant le bien-fondé d'une telle opposition. Souvenons-nous en effet qu'Eva Elie, dans sa critique sur *Ménilmontant*³²⁴, expliquait l'indifférence du public quant à la portée morale du film par son incompréhension des éléments formels, proches de l'avant-garde. Loin d'opposer morale et esthétique, on voit donc simplement qu'elle inverse fin et moyens, en considérant la forme esthétique de l'œuvre comme devant véhiculer, dans l'idéal, le contenu moral³²⁵. Et de fait, la défense de valeurs similaires de la part des deux partis, comme relevé par Laurent Guido, indiquerait finalement un souci moral commun, et donc des finalités moins éloignées que ce que l'on pourrait attendre.

Dans son *Histoire de la sexualité II : L'Usage des plaisirs*, Foucault écrit : « qui veut faire l'histoire d'une "morale" doit tenir compte des différentes réalités que recouvre le mot »³²⁶. Il évoque ainsi d'abord l'histoire des « moralités » – c'est-à-dire, en un mot, l'histoire des idées –, celle des « codes », donc l'analyse de systèmes de règles qui découlent d'institutions précises, et enfin, celle de « la manière dont les individus sont appelés à se constituer comme sujets de conduite morale ». Dans cette troisième proposition, il insiste notamment sur la place accordée à « la subjectivation » et « aux transformations qu'on cherche à opérer sur soi-même » qui en découlent. Les recherches que nous avons évoquées semblent essentiellement s'apparenter à la deuxième approche proposée par Foucault : le rôle des institutions religieuses et la fonction restrictive de la morale qu'elles incarnent. On l'aura compris, ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Concernant Eva Elie, il est fort probable que la religion protestante joue un rôle dans sa conception des valeurs que doit véhiculer le cinéma. De ce point de vue, une partie de son discours pourrait être rapproché de l'histoire de la moralité,

³²¹ GUIDO, art. cit., 2007, p. 30.

³²² *Ibid.*, p. 32.

³²³ *Ibid.*, pp. 36-37.

³²⁴ Voir *supra*, section 2.4., pp. 49-50.

³²⁵ Elle déploie notamment cette réflexion dans sa série d'articles consacrés au rôle de la critique, à la fin des années 1920. (Voir *supra*, section 2.3., pp. 44-49.)

³²⁶ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité II : L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 40-41.

où le protestantisme se présente comme communion plutôt qu'exclusion³²⁷. Toutefois, il nous intéresse moins de définir exactement le contenu de cette morale (et donc d'inscrire le « protestantisme » d'Eva Elie dans une histoire plus globale) que de l'envisager à l'aune de la troisième approche de Foucault.

Il nous semble que c'est en effet ainsi que l'on peut aborder la manière dont Eva Elie intègre la morale dans son rapport, aux films d'abord, à la critique ensuite : comme quelque chose qui touche avant tout à la conduite de chacun et chacune. La morale doit nourrir de fait aussi bien les actes que les discours ; Eva Elie ne fait pas de distinction sur ce point, ainsi que nous l'avons vu quand elle s'attaque aux propos tenus sur le cinéma, qui desservent ce dernier et témoignent en même temps de l'immoralité des publicistes mensongers ou des critiques hargneux³²⁸. De même, le contenu des films intervient, au début comme miroir, plus tard comme révélateur, des comportements moraux que devraient se réapproprier les spectateurs et spectatrices via leur émotion partageable et non pas selon des règles instituées et traduites à l'image (que l'on pense ici à son fameux texte sur la spectatrice de l'ombre dans *Cinémaboulie*³²⁹). Le fait qu'elle ne tente par ailleurs pas de définir pour autrui un ensemble précis d'éléments filmiques qui contribueraient à cette émotion et n'offre, au fil des textes, que ses propres préférences (des interprètes aux reconstitutions de lieux) sans visée prescriptive va également dans le sens de la subjectivation. Cela dit, la façon dont, à ses débuts, Eva Elie envisage la dimension morale des films, dans l'immédiateté du sentiment, renverrait plutôt à une moralité comme ensemble de valeurs unanimement partagées, dont le film se ferait l'écho. Dès lors, on pourrait voir dans son évolution de critique un passage de la moralité comme devoir à une construction morale de soi, tel que nous l'avons esquissé en fin de première partie.

5.3. L'éducation du spectateur

De fait, ce que nous avons évoqué jusqu'ici dessine en creux la question de la place accordée au public. Principal destinataire, cible des vellétés d'éducation de chacun quant au cinéma, il incarne aussi l'un des basculements les plus définitoires des débuts de la critique. En effet, le moment où cette dernière, autour de 1910, commence à s'adresser aux spectateurs et non plus seulement aux professionnels constitue pour beaucoup d'historiens une transformation de taille, si ce n'est même son institutionnalisation³³⁰. Toutefois, pour désigner les premiers liens entre critique et formation

³²⁷ Voir *supra*, section 1.1., p. 17.

³²⁸ Voir *supra*, section 1.3., p. 23.

³²⁹ Voir *supra*, chap. 3, pp. 69-71.

³³⁰ ALBERA, art. cit., octobre 2000, p. 10 ; GAUTHIER, *op. cit.*, p. 27.

du public, l'historiographie revient à nouveau sur la période de l'avant-guerre et l'exemple du *Fascinateur*, comme ici Claude Beylie :

Ces propos font aujourd'hui sourire. Ils furent répétés à satiété dans les colonnes du *Fascinateur*, jusqu'au début du parlant et au-delà. Ils ouvrent la voie aux anathèmes dont la Centrale catholique du cinéma se fera une triste spécialité. Quoi qu'il en soit, il est significatif que les premiers rudiments d'un point de vue critique sur le cinéma soient liés à un souci – estimable en soi – d'édification du public.³³¹

On le voit, la « naissance » de la critique, qu'on se garde de complètement associer à un organe de l'Église catholique (« rudiments d'un point de vue critique »), est placée d'emblée sous le signe de l'« édification du public », comme l'un des éléments qui sera crucial au moment de l'instauration d'une critique plus « officielle ». Si la volonté d'élever le public est perçue comme positive, il s'agit toutefois clairement de l'extraire, au même titre que la critique, d'une quelconque instance religieuse avant de réellement la considérer, un déplacement qui implique également de lui conférer une autre teneur que morale.

Abordé sous le prisme de la cinéphilie, le rapport au public est envisagé par Christophe Gauthier d'abord comme un enjeu face à la cinéphobie ; dès lors, il faut établir des arguments qui distinguent le cinéma du théâtre et qui contredisent son influence négative supposée sur les mœurs des masses³³². Toutefois, l'historien définit cette période discursive comme de la « pré-cinéphilie », propre, au même titre que le *Fascinateur*, aux années 1910. Ainsi, lorsqu'il évoque les discours cinéphobes qui subsistent encore dans les années 1920, les enjeux ont changé :

Une fois tournées en ridicule les préventions morales des hommes de lettres contre le cinéma, c'est en effet ce dernier argument qui l'emporte largement : le cinématographe est un instrument contre l'esprit, il réduit l'intelligence en esclavage. Cette réflexion, si elle se nourrit de « l'idiotie » des films distribués dans le réseau des salles commerciales, amène une autre pétition de principe : le spectateur serait incapable de puiser en lui-même des éléments de réflexion face aux images animées. Or c'est contre cette passivité du public, réelle ou supposée, physique ou intellectuelle, que les cinéphiles s'élèvent.³³³

Il est inévitable qu'en excluant la morale des débats critiques de l'après-guerre, plutôt catégoriquement (« Une fois tournées en ridicules les préventions morales »), le rapport au public soit envisagé lui aussi selon un nouveau prisme, avant tout intellectuel et tourné, surtout, vers l'esthétique. Nous avons pourtant vu que les accusations d'immoralité continuent à devoir être contrés tout au long des années 1920, comme en témoignent les nombreux articles d'Eva Elie à ce propos. Cela permet néanmoins aux historiens de circonscrire l'éducation esthétique des spectateurs au champ de la critique (au sens large) et de fait, la volonté que ces derniers puissent

³³¹ BEYLIE, art. cit., p. 14.

³³² GAUTHIER, *op. cit.*, p. 240.

³³³ *Ibid.*, p. 241.

eux aussi réfléchir face aux films et ne soient pas simplement passifs est attribuée à tous les acteurs de l'époque, théoriciens, cinéastes, avant-gardes et critiques³³⁴. C'est le cas par exemple d'Emmanuel Plasseraud qui revient sur les figures tutélaires de la théorie du cinéma :

Delluc, par exemple, soulignait l'importance de voir les films en salle, avec la foule, et non lors de projections spécialisées : « C'est dans la foule que je recueille les meilleures impressions et les plus nets jugements ». Quant à Canudo, aussi élitiste ait-il été, il n'en avait pas moins l'intention d'éduquer les classes populaires au septième art.³³⁵

S'il s'interroge sur la conception de la foule dans les discours dans les années 1920, il n'en insiste pas moins pour réinscrire la question du rapport au public au cœur des préoccupations des grands noms de l'époque. Ce qui nous intéresse ici est la prolongation d'une vision monolithique de la critique, qui serait avant tout tournée vers l'esthétique.

En effet, Emmanuel Plasseraud n'est pas le seul à rattacher les vellétés d'éducation du public d'alors à une telle conception³³⁶. Il n'est d'ailleurs guère étonnant que l'historiographie trace, au sein de discours rassemblés autour de questions d'esthétique, un rapport au spectateur qui en dépende également. On retrouve cela même du côté de la Suisse :

Cette position caractérise les textes de plusieurs chroniqueurs et définit le rôle que s'accordent les critiques. Ayant saisi les composantes essentielles du septième art, ils se donnent comme mission d'attirer l'attention de leurs lecteurs sur les films répondant le mieux à leur idéal cinématographique et cherchent ainsi à éduquer le goût du public.³³⁷

Il s'agit bien, une fois les bases formelles du cinéma posées, d'en transmettre les codes aux spectateurs. On en revient donc au goût du public et à la nécessité présente chez les critiques de le changer. Toutefois, pour l'historiographie, le modèle qui, derrière, incarne le « bon » cinéma, est esthétique avant d'être quoi que ce soit d'autre, ce qui va avec l'exclusion d'une certaine production. Christophe Gauthier désigne par exemple les préférences du grand public comme « davantage attaché[s] au mélodrame et à l'expression des sentiments »³³⁸, ce qui n'apparaît en effet pas directement compatible avec une appréciation des éléments formels. Cette « imposition » d'un jugement esthétique décidé d'en haut, par la critique, pour le public a notamment été dénoncée par Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier³³⁹. Pour eux, l'étude de la cinéphilie et des discours sur le

³³⁴ GAUTHIER, *op. cit.*, pp. 29, 53, 93, 102 ; ALBERA, *op. cit.*, p. 90 ; GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 222 ; PLASSERAUD, *op. cit.*, pp. 104, 117.

³³⁵ PLASSERAUD Emmanuel, « Foule et public. Réflexions autour de la théorie française de la réception filmique lors de la période muette », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012 [en ligne], p. 10.

³³⁶ Emmanuel Plasseraud approfondit la question dans son ouvrage centré justement sur la constitution (mais à l'époque) du cinéma comme art et la corrélation que cette détermination entretient avec la conception du public comme foule. (PLASSERAUD, *op. cit.*, p. 30 : voir aussi GAUTHIER, *op. cit.*, p. 8 ; ALBERA, art. cit., octobre 2000, pp. 6-7.)

³³⁷ HAVER, JAQUES, *op. cit.*, p. 106.

³³⁸ GAUTHIER, *op. cit.*, p. 247.

³³⁹ ALBERA, LAGNY, LE FORESTIER, art. cit., p. 32.

cinéma a adopté un prisme ouvertement élitiste, qui exclut grandement les pratiques spectatoriennes courantes. Toutefois, dans leur volonté de valoriser ces dernières, ils n'échappent à leur tour pas à une conception univoque du discours critique, qui serait avant tout esthétique, et rejouent finalement l'opposition dénoncée en cherchant à mettre en lumière un goût propre au public mais qui s'inscrit uniquement en négatif des critères établis.

La voie ouverte par Eva Elie autour d'une appréciation morale du cinéma nous semble éclairante en ce qu'elle évite d'opposer justement une contre-culture spectatorielle « populaire » à celle, « élitiste », imposée jusqu'ici – et donc de rejouer cette rupture entre deux publics – en ce qu'elle invite à dépasser la question du goût esthétique. Nous l'avons vu, ses propres préférences en matière de films ou de cinéastes ne sont pas forcément très éloignés des celles retenues par ses contemporains et par l'historiographie³⁴⁰. Toutefois, elle exclut l'idée d'imposer un certain goût objectif au public concernant les genres – notamment le mélodrame mentionné par Christophe Gauthier – ou une prédominance de la forme sur d'autres aspects, tels que l'expression des sentiments. Elle trace donc un autre rapport aux films, où l'émotion naît non pas de canons précis mais de la portée morale de l'œuvre, et ce même face à des genres moins « nobles »³⁴¹. S'opère ainsi un renversement dans la manière de concevoir les films. Il ne s'agit pas de considérer ces derniers pour eux-mêmes, comme fin en soi, et donc de désigner ceux qui méritent d'être vus en se référant à un critère purement esthétique (un film « à voir » est un film « beau »). Au contraire, ils sont pris comme des moyens, parmi d'autres, d'accéder à une éducation morale – comme capacité de compatir –, processus que la dimension esthétique facilite ou complique, selon la connaissance que le spectateur en a³⁴². Néanmoins, celle-ci n'intervient plus comme critère de classification au sein des œuvres pour en dégager « le » cinéma comme art : un « bon » film se définit par la teneur plus ou moins morale d'un contenu que le spectateur pourra s'appropriier (avec l'aide de la critique), selon les circonstances et son état émotionnel.

L'exemple d'Eva Elie, qui intègre peu à peu la dimension formelle des films à ses textes dans une visée éducative, n'est pas le seul qui nous invite à renoncer à dissocier ces deux modes de conception du cinéma. Nous l'avons évoqué déjà brièvement mais le mouvement de la *Kinoreform*,

³⁴⁰ Christophe Gauthier mentionne que *Cinémagazine* place *Koenigsmark* en tête de sa liste de chefs-d'oeuvres, en 1923. (*Ibid.*, p. 97.)

³⁴¹ Sans forcément témoigner d'une acception identique de la morale, Maurice Porta et Pierre Simonot nous apparaissent comme deux autres exemples de critiques suisses à explorer, parce qu'ils se refusent à dénoncer les goûts des spectateurs et par là même, ne voient pas en l'esthétique la seule norme permettant de définir un « bon » film. (GUIDO, *op. cit.*, 1997, p. 77 ; SIMONOT Pierre, « Utopie et réalité », *Ciné*, n° 4, août 1926.)

³⁴² Une forme d'« éducation de soi » par le cinéma que Christophe Gauthier esquisse à propos de l'évolution de la cinéphilie : « D'un apprentissage de la cinéphilie, nous sommes donc passés à un apprentissage de la vie par le cinéma, nécessaire prisme, “fenêtre magique” qui laisse entrevoir des vies non vécues ». Là où il évoque un rapport « autobiographique » au cinéma, nous aurions envie de parler de morale, laissée de côté alors que le texte commenté, de Jean-Georges Auriol, intitulé d'ailleurs « Le cinéma et les mœurs », pourrait être lu selon ce prisme. (GAUTHIER, *op. cit.*, p. 250.)

où volonté de réforme morale et sociale et formation d'un goût esthétique vont de pair, témoigne d'un même souci. Scott Curtis relève de fait un certain nombre de phénomènes similaires à ceux que nous avons pu voir émerger en suivant les traces d'Eva Elie. Il en est ainsi de la collaboration souhaitée avec les directeurs de salles et la presse pour contribuer à cet effort d'amélioration³⁴³ ou encore la mise en avant de l'émotion comme facteur d'élévation, plutôt que la réflexion («³⁴⁴). Mais surtout, on retrouve l'idée qu'il s'agit de faire de l'esthétique un moyen pour le public d'atteindre à un état moral, notamment via la contemplation³⁴⁵.

L'importance accordée à la posture contemplative dans un processus d'éducation a aussi été abordé par Pierre-Emmanuel Jaques, à propos de la place donnée aux paysages dans la critique suisse des années 1920. De par la diversité d'approches qu'il suppose (« esthétiques, historiques ou narratologiques »³⁴⁶), le prisme de la représentation du paysage permet de toute évidence d'intégrer un plus grand nombre de types de discours. Si la morale ne fait pas partie des traits récurrents relevés par l'historien, qui se concentre sur la dimension instructive, publicitaire et spectaculaire d'une telle représentation dans les films, elle intervient néanmoins au détour des critiques prises comme étude de réception. A propos du fameux *Visages d'enfants*, Pierre-Emmanuel Jaques fait le constat d'un accueil globalement positif, auquel il adjoint la précision suivante :

Dans deux autres recensions, des jugements moraux s'ajoutent à ces éloges. Paul Hérens souligne que cette vie « calme et belle » lui paraît plus naturelle que celle de la ville. Jeanne Clouzot renchérit en soulignant que dans cette existence montagnarde, le travail se voit récompenser par l'abondance des biens. Ces valeurs se trouvent magnifiées par la réussite esthétique que constitue *Visages d'enfants*.³⁴⁷

Il n'est bien sûr pas indifférent de voir ici deux autres critiques suisses contemporains d'Eva Elie associés à un discours moral³⁴⁸. Plus que cela, toutefois, il nous semble important de souligner que Pierre-Emmanuel Jaques est l'un des rares à attribuer cette qualité à des textes critiques où le terme « moral » n'est pas forcément présent ou explicite et surtout, sans le connoter négativement. Par ailleurs, l'esthétique n'est pas pour autant absente de l'équation, puisqu'à nouveau elle est vue comme allant de pair avec la valorisation du contenu du film.

³⁴³ CURTIS, art. cit., p. 453.

³⁴⁴ « The concept of taste provides the ideal illustration of the relation between aesthetics and ideology. While society could impose moral behavior on its subjects by appealing to Reason, it is more efficient to employ the emotions in this task. » (*Ibid.*, p. 464.)

³⁴⁵ « Upon entering the aesthetic, the subject renounces his or her passions and creates the possibilities of becoming a moral being. Contemplation is the exercise through which this process begins. » (*Ibid.*, p. 463.)

³⁴⁶ JAQUES, art. cit., 2000, p. 211.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 225.

³⁴⁸ A l'inverse, nous avons pu déceler, au cours de nos lectures, une fascination similaire d'Eva Elie pour les paysages, élément qui revient à plusieurs reprises dans ses textes critiques. (Voir notamment ELIE Eva, « "La Montagne sacrée" à Genève », *Cinémagazine*, n° 20, 20 mai 1927, p. 396.)

Insistant sur la dimension éducative attribuée aux films, ces deux exemples que sont la *Kinoreform* et les débats menés sur la représentation du paysage viennent renforcer notre hypothèse que morale et esthétique ont plus souvent fonctionné de front pour promouvoir le cinéma que l'on a pu le soutenir. Cependant, tous deux dessinent un espace d'influences et d'échanges restreint à l'Allemagne et à la Suisse, cette dernière reprenant notamment à son compte les efforts menés par la *Kinoreform* après la guerre³⁴⁹. De même, à l'instar d'Eva Elie, les critiques chez lesquels la morale semble avoir joué un rôle se trouvent avant tout dans l'historiographie suisse. Doit-on y voir de fait une spécificité liée au contexte géographique, confessionnel ou temporel de ces deux pays, qui aurait à son tour conditionné la recherche, une spécificité qui légitimerait d'investir en tout cas le champ de la critique en Suisse à l'aune de ce nouveau prisme ? Si une telle relecture nous paraît légitime dans le cadre de la Suisse, nous nous risquons à avancer qu'elle pourrait également s'appliquer à la critique française. L'importance qu'elle a eu au sein des discours romands ne peut en effet être limitée uniquement à une vision esthétique du cinéma, comme tend à l'affirmer l'historiographie. Ce qui nous amène à avancer cela est la présence indéniable du terme de morale dans nombre de citations des textes de l'époque au sein des ouvrages de référence sur les années 1920³⁵⁰, ce bien fait que les historiens ne les mobilisent pas pour cette raison, voire tendent à occulter complètement cette dimension. Il en est ainsi – nous l'évoquions à l'orée de cette seconde partie – notamment des ouvrages de Laurent Guido et Pascal Manuel Heu, respectivement consacrés à la notion de rythme dans les théories esthétiques des années 1920 et à la carrière de critique cinématographique d'Emile Vuillermoz³⁵¹, deux sujets *a priori* peu concernés par la morale. La récurrence de ce terme chez un certain nombre de critiques et théoriciens de l'époque, qui plus est pour désigner souvent ce à quoi devrait tendre le cinéma, encourage en tout cas à poursuivre dans cette voie.

5.4. Une critique militante

Nous avons vu que la question de la morale ne pouvait être réduite à sa dimension strictement institutionnelle, dans laquelle elle correspond à un système de restrictions. Partant de cela, nous avons tenté de dépasser l'opposition entre celle-ci et l'esthétique, établie par l'historiographie comme permettant au cinéma de se construire de manière autonome. Or, il nous apparaît que l'association forte qui s'est construite entre morale et institutions religieuses ou étatiques conditionne en profondeur l'un des autres *topoi* importants de l'historiographie : la critique comme

³⁴⁹ HAVER, JACQUES, *op. cit.*, p. 28.

³⁵⁰ Voir *supra*, section 4.1., p. 78.

³⁵¹ GUIDO, *op. cit.*, 2007 ; HEU, *op. cit.*, 2015.

lieu d'indépendance, voire de militantisme. La mise en avant d'une critique libre de toute influence, présente de fait dans les discours de l'époque, a amené les historiens à l'opposer, de manière parfois virulente, à toute autre posture qui ne serait pas aussi claire.

Nous avons déjà mentionné l'utilisation du terme d'« inféodation » chez Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jaques³⁵², mais ce dernier y revient également dans son article à propos de *Ciné* et *Cinémaboulie*. Après avoir notamment évoqué Pierre Simonot et les arguments des exploitants, il conclut sur William Bernard, figure décidément omniprésente dans l'historiographie suisse, constatant que :

quand les divergences s'accroissent au sein du champ de la critique, les pressions sont telles que l'un ou l'autre protagonistes risque l'élimination. Ainsi, en 1931, William Bernard voit sa rubrique disparaître. Les pressions exercées par les exploitants semblent avoir eu raison de l'indépendance qu'il revendiquait comme une condition nécessaire à l'exercice d'une critique sérieuse.³⁵³

Il insiste ici sur la lutte qui se joue entre les deux camps et fait presque de Bernard un symbole de la triste défaite d'une critique non seulement libre mais surtout « sérieuse », formule qui consacre le lien entre véritable critique et indépendance et exclut de fait tout ce qui ne rentrerait pas dans cette conjonction. La même distinction se rejoue, de manière moins radicale, pour Pierre-Emmanuel Jaques et Laurent Guido, dans leur texte sur les débuts de la critique cinématographique ; et cette fois-ci, la place accordée à Eva Elie est clairement établie face à celle incarnée, à nouveau, par Bernard :

Par exemple, des auteurs comme William Bernard, Jean Choux, Jeanne Clouzot ou Maurice Porta défendent les positions d'une critique indépendante et non-promotionnelle, alors que d'autres, tels Fernand Fournier-Marcigny, Eva Elie ou Albert Haubrechts, ne cherchent pas à nuire aux exploitants ou aux cinéastes et proposent des comptes rendus à visée généralement informative.³⁵⁴

On pourrait bien sûr revenir sur la dimension « informative » supposée des critiques d'Eva Elie. Nous espérons toutefois avoir réussi à montrer d'une part qu'il n'en est rien, puisqu'elle y défend indubitablement sa conception d'un cinéma moral, et d'autre part que le lien aux exploitants va même au-delà de l'envie de ne pas nuire et participe tout autant d'une morale, où chacun devrait œuvrer de concert pour le cinéma.

Se dessine par ailleurs dans les textes une rupture assez nette entre deux groupes de critiques, deux types de posture face au cinéma. Bernard, Clouzot, Porta, ainsi qu'Ehrler représentent non seulement la critique indépendante mais aussi la défense d'un cinéma, là encore, bien précis, notamment à travers les deux autres ciné-clubs de l'époque, face à « Ciné d'art » : le « Ciné-club de

³⁵² Voir *supra*, section 2.1., p. 38.

³⁵³ JAQUES, art. cit., 2008, p. 81.

³⁵⁴ GUIDO, JAQUES, art. cit., 2001, p. 230.

Genève » et « Les Amis du film nouveau », qui accordent davantage d'importance à la production d'avant-garde et surtout aux films soviétiques. C'est en tout cas sur cette base que Roland Cosandey les distingue de « Ciné d'art », présenté comme suit : « L'avant-garde fait l'objet d'une certaine réticence, les modèles de *Ciné* étant plutôt Poirier, Bernard ou Volkoff que le René Clair d'*Entracte*, le grand cinéma hollywoodien plus que les essais de cinégraphie pure »³⁵⁵. Si la ligne générale du ciné-club dessinée ici reflète bien la réalité, on a pourtant pu voir que ce dernier avait prévu de montrer les œuvres des avant-gardes pour « se faire une opinion »³⁵⁶ et avait même inscrit *Potemkine* dans la liste de ses futurs choix de projection. L'entreprise s'est interrompue avant que de telles intentions aient pu se vérifier mais elles sont néanmoins présentes. De façon plus générale, la classification proposée par Roland Cosandey prolonge l'opposition entre cinéma commercial (« hollywoodien ») et cinéma artistique (« cinégraphie pure »), celui qui devrait être défendu par la critique parce qu'étant « le » cinéma.

L'autre caractérisation qui nous semble significative concernant les « concurrents » de « Ciné d'art » est celle d'une appartenance politique, établie via leurs programmes ou leurs participants. Ainsi, Roland Cosandey poursuit à propos des « Amis du film nouveau » : « lié au parti socialiste par ses initiateurs – André Ehrler, E. Noul, en sont la cheville ouvrière, rejoints par A. Kohler – « Les Amis... » se donnèrent pour but la présentation de films interdits par la censure »³⁵⁷. Dès lors, positionnement politique et rejet de toute forme de censure se retrouvent également soulignés chez les critiques, même dans les cas les plus ambigus, comme celui d'Ehrler. François Albera décrit de fait son engagement politique avec force détails. Il n'en demeure pas moins qu'il a non seulement contribué à mettre en place un contrôle des films, mais que la question de la morale ressort de ses textes, pourtant cités très parcimonieusement. Ainsi, alors que François Albera évoque son implication à militer pour l'accès des jeunes au cinéma, il est dit ceci de sa vision des acteurs : « Pour lui, le cinéma joue ici le rôle du “bouc émissaire” et William Hart, Charles Ray, Mary Pickford “offrent des occasions précieuses de morale profonde et saisissante” »³⁵⁸. Ce passage par la morale n'est toutefois pas commenté ni davantage développé dans le reste de l'article, d'autant plus qu'il faut par ailleurs distinguer Ehrler des « trublions venus défendre la morale »³⁵⁹ que sont Jean Brocher et l'abbé Simonin, au sein de la commission de censure.

On trouve la même difficulté à concilier moralité et politique du côté français, en tout cas chez Christophe Gauthier, lorsqu'il aborde la réappropriation du cinéma par le mouvement ouvrier, à la même période que se déploient les efforts de l'Eglise catholique. Evoquant l'un des films produits

³⁵⁵ COSANDEY, art. cit., p. 242.

³⁵⁶ « Ciné d'Art », *Ciné*, n° 12, avril 1927, p. 145.

³⁵⁷ COSANDEY, art. cit., p. 242.

³⁵⁸ ALBERA, art. cit., 2000, p. 25.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

par la société du « Cinéma du peuple », il fait face à ce qui ne peut qu'être problématique, une fois la morale envisagée de manière uniquement négative :

Très mélodramatique, ce film dans lequel Musidora aurait obtenu son premier rôle, prouve s'il en est besoin que les syndicalistes révolutionnaires qui animent le mouvement ont su s'adapter aux canons esthétiques du cinéma bourgeois, probablement dans l'intention d'attirer plus largement un public habitué à ce type de bandes. La déclaration de guerre met fin à cette aventure qui reste le premier exemple historique de groupement cinématographique ouvrier, bien que « sentiments révolutionnaires » et « moralisme prononcé » y fussent étroitement mêlés. Cette imbrication n'interdit pas pour autant qu'à moyens équivalents, les fins de la Bonne presse et du mouvement ouvrier soient divergentes : quand les premiers désirent simplement améliorer les conditions de vie du peuple et contribuer à sa bonne éducation, les seconds espèrent hâter son émancipation dans la perspective du Grand Soir.³⁶⁰

Une première association se dessine ici entre le mélodrame et les codes du cinéma bourgeois, une concession aux idéaux révolutionnaires vue tout de même comme un effort d'intégration plus large. Il nous semble que le lien se poursuit toutefois entre ce type de films et la dimension morale qui, elle aussi, apparaît incompatible à Christophe Gauthier avec les valeurs d'un tel mouvement. Il est donc essentiel, à défaut de pouvoir distinguer les moyens, de dégager les singularités des buts catholique et ouvrier, quant à l'utilité du cinéma sur la population. En cela, l'historien cherche à conférer une autre portée à ce « moralisme prononcé », qui irait dans le sens de l'éveil du peuple. Il y a là, selon nous, une tentative intéressante d'envisager la morale sous un autre angle, mais qui n'aurait pas même besoin de se faire sur le ton de la concession, justement, avec ce « bien que » qui vient nuancer une première tentative importante d'appropriation du cinéma à des fins éducatives.

L'exemple d'Eva Elie nous invite pourtant à cela³⁶¹ : débarrasser la morale des contingences institutionnelles et la voir non seulement comme un certain regard sur le cinéma mais aussi, pourquoi pas, comme une forme de militantisme déagée, de fait, d'un engagement politique précis ou d'une revendication forte d'indépendance, telle qu'entendue ordinairement. Nous l'avons vu en effet, dans *Ciné*, la publicité ne se présente pas nécessairement comme un ennemi du discours critique mais peut aussi être mobilisée pour promouvoir une vision morale du cinéma³⁶². Par ailleurs, la volonté présente chez Eva Elie de défendre un cinéma moral, au travers des revues comme des ciné-clubs, s'accompagne de diatribes ponctuelles à l'encontre de certains discours institués, qui mêlent les références les plus variées. Elle n'hésite par exemple pas, dans une série

³⁶⁰ GAUTHIER, *op. cit.*, p. 36.

³⁶¹ Une autre figure critique suisse semble offrir de quoi dépasser cette scission, celle de Maurice Porta, reconnu, nous l'avons vu, pour sa lutte contre la censure. Laurent Guido consacre en d'ailleurs une partie conséquente de sa réflexion sur les modes critiques de Porta à la morale, preuve s'il en est que ces combats sont compatibles et qu'il n'est pas nécessaire de chercher absolument à contourner la question de la morale pour continuer à valoriser indépendance, engagement et défense du cinéma. (GUIDO, *op. cit.*, 1997, p. 80.)

³⁶² Voir *supra*, section 2.1., pp. 39-40.

d'articles publiés dans *Cinémagazine* en 1928³⁶³, à critiquer les moralistes extrêmes en leur opposant des citations de Lénine, du cardinal-archevêque de Vienne et de la Bible. De même, à l'occasion de la sortie du film *Le Roi des Rois*, elle fustige les pasteurs genevois pour avoir tourné le dos à cette œuvre, alors que l'Église catholique a su en voir le bien-fondé³⁶⁴.

Ce parcours à travers les discours, via le prisme proposé par notre étude d'Eva Elie, nous amène finalement à nous poser la question suivante : est-ce que les débats retenus comme centraux par l'historiographie ne témoignent pas en filigrane d'un ensemble de valeurs davantage partagé qu'il n'y paraît ? Sans les rassembler sous une forme de moralité unique, partir de ces valeurs permettrait peut-être d'envisager les discours sur le cinéma autrement qu'en fonction des connotations attachées à leur lieu de production, que ce soit l'Église catholique ou le dogme que devient à son tour la critique esthétique face aux autres institutions, et de les rassembler plutôt autour de problématiques communes. Il est en effet difficile de ne pas voir quelques similarités de buts, quant au rôle du cinéma, entre les divers « camps » que nous avons pu rencontrer jusqu'ici, bien qu'ils soient désignés par les historiens selon des catégories diverses (« social »³⁶⁵, « éducatif »³⁶⁶, « psychologique »³⁶⁷, « moral », etc.). Pourquoi faudrait-il absolument distinguer la lutte sociale menée par Moussinac contre le mercantilisme du cinéma, qui passe par la dénonciation d'œuvres trop commerciales et l'éveil du public³⁶⁸, de celle notamment reprise dans *Cinémaboulie*, qui ne s'écarte guère de telles considérations si ce n'est qu'elle met la morale en avant ? Sans du tout dire que ces mots peuvent être pris indifféremment comme recouvrant les mêmes réalités, il nous apparaît qu'ils servent souvent à unifier instances, buts et moyens, conditionnant fortement la lecture des discours produits dans les cadres ainsi définis.

On pourrait d'ailleurs s'interroger plus largement sur l'opportunité de considérer le cinéma comme un objet qui rassemblerait nombre des préoccupations morales de l'époque. Plusieurs historiens soulignent en effet la confusion idéologique propre à ce début de siècle. Si Richard Abel constate la forte laïcisation qui a cours en France à cette époque³⁶⁹, Laurent Guido démontre par ailleurs que, même au sein des discours esthétiques, une tension se crée entre un idéal classique hérité du Romantisme, voire de l'Antiquité, et la représentation encore à inventer de la modernité³⁷⁰. Le report sur l'art de tout ce qui touche à la spiritualité – face à une Église qui ne parvient plus à

³⁶³ ELIE Eva, « Défense du cinéma », *Cinémagazine*, n° 11, 16 mars 1928, p. 472.

³⁶⁴ ELIE Eva, « Le Roi des Rois », *Ciné*, n° 14, novembre 1927, pp. 167-168.

³⁶⁵ HAVER, JACQUES, *op. cit.*, p. 94 ; GUIDO, *op. cit.*, 2007, p. 10 ; PLASSERAUD, *op. cit.*, p. 30.

³⁶⁶ GUIDO, JACQUES, art. cit., 2001, p. 221 ; PLASSERAUD, *op. cit.*, p. 32.

³⁶⁷ PLASSERAUD, *Ibid.*, p. 64.

³⁶⁸ VIGNAUX, ALBERA, *op. cit.*, p. 22.

³⁶⁹ ABEL, *op. cit.*, p. 11.

³⁷⁰ GUIDO, *op. cit.*, 2007, p. 26.

5. Réintégrer la morale dans le champ des discours

offrir un cadre à la population – qui se dessine à cette époque³⁷¹, se retrouve également en Suisse, où une transition similaire de la morale protestante à l'esthétique comme guide s'opère du côté de la littérature³⁷². Il nous semble qu'à l'intérieur de tels bouleversements, le regard moral porté sur le cinéma tendrait à s'intégrer à cette transition, en ce qu'il vient potentiellement questionner (ou répondre) aux inquiétudes liées à l'industrialisation galopante, la machinisation ou encore aux nouvelles représentations de mœurs proposées par les films. Le sentiment de fin d'une époque³⁷³, qui semble marquer le passage aux années 1930 pour Eva Elie s'expliquerait alors peut-être par un échec : celui de maintenir certains idéaux, notamment concernant l'industrie et les œuvres produites, face à un art dont le développement même met à mal cet espoir d'un cinéma pur, non seulement esthétiquement parlant, mais aussi moralement.

³⁷¹ GUIDO, *op. cit.*, 2007, p. 7 ; PLASSERAUD, *op. cit.*, p. 69.

³⁷² BRECHTOLD Alfred, *La Suisse au cap du XX^e siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963, p. 10.

³⁷³ Ce sentiment est relevé par plusieurs historiens mais il se ressent, à notre sens, aussi fortement dans écrits Eva Elie, comme nous avons tenté de le montrer. (BEYLIE, art. cit., p. 23 ; GAUTHIER, *op. cit.*, p. 292 ; PLASSERAUD, *op. cit.*, p. 259.)

6. Retour à l'esthétique – « Le cinéma est-il un art ? »

Comparer le cas d'Eva Elie aux études faites sur la critique des années 1920 n'avait pas pour but d'opposer à un discours esthétique un autre discours dont la morale serait le centre ; l'idée était seulement de dérouler ce fil particulier et marginal dans l'idée d'ouvrir de nouvelles perspectives et interrogations. Il serait dès lors contradictoire, et quelque peu de mauvaise foi, d'écarter absolument de notre recherche toute réflexion menée par la critique genevoise sur une définition artistique du cinéma, surtout si celle-ci fait l'objet de deux articles en première page de *Ciné*. C'est pourquoi nous souhaitons, afin de conclure cette seconde partie, nous pencher sur son texte intitulé : « Le cinéma est-il un art ? », datant d'octobre-novembre 1926³⁷⁴. Cet événement trop singulier pour avoir été englobé dans le parcours que nous avons proposé dans la première partie de ce travail, qui visait finalement à construire la voix principale d'Eva Elie, il nous semble intéressant d'y revenir maintenant, avec en tête non seulement les enjeux propres à sa conception du cinéma mais également les considérations que nous avons eues à propos de ce que l'historiographie a retenu de cette période.

Il s'agit de la première contribution d'Eva Elie, en matière d'article général, au sein de la revue. Plus que cela, c'est la première fois que *Ciné* consacre sa une à un sujet de fond ; jusque-là, les autres numéros s'ouvraient sur des déclarations d'intentions de la Direction³⁷⁵ ou des mots de félicitations à l'occasion de la publication³⁷⁶. Est-ce à dire que *Ciné* se place d'emblée sous le signe d'un rapport artistique, voire esthétique au cinéma, comme l'annonce déjà son sous-titre « revue d'art cinématographique » ? La conviction chez Eva Elie que le cinéma est un art, sans doute partagée par les autres membres de l'équipe, ne fait aucun doute. C'est toutefois en des termes particuliers qu'elle annonce sa démarche. Si celle-ci vise bien à établir l'appartenance du cinéma à l'art, elle est destinée aux « cinéphiles enthousiastes », parmi lesquels elle s'inclut, et non pas à convaincre les réfractaires³⁷⁷. Feinte pour éviter des débats trop enflammés ou prise en compte du lectorat qui, de fait, soutient plutôt le nouvel art ? Nous tranchons en faveur d'un entre-deux : Eva Elie s'extrait

³⁷⁴ Voir annexe n° 2 : « Le cinéma est-il un art ? », p. 113-116.

³⁷⁵ *Ciné*, n° 1, mai 1926, n° 2, juin 1926 et n° 5, septembre 1926.

³⁷⁶ *Ciné*, n° 3, juillet 1926 et n° 4, août 1926.

³⁷⁷ ELIE Eva, « Le cinéma est-il un art ? », *Ciné*, n° 6, octobre 1926, p. 57.

quelque peu des discours qui visent seulement à définir les caractéristiques de l'art cinématographique, en désamorçant d'emblée la portée polémique de son point de vue et en s'adressant à un cercle d'initiés.

La progression même de son texte, dans sa première partie, tend à confirmer cette posture. Après avoir cherché auprès des instances intellectuelles reconnues (dictionnaire, philosophes, artistes, écrivains) une définition satisfaisante de l'art, elle avance ses propres constatations :

Mais, objectera-t-on, tout le monde n'écrit pas, ne disserte pas, et cependant chacun peut ressentir, à des degrés divers, des impressions d'art, – ce qui va de soi. Aussi est-ce vers ceux qu'une culture – sophistiquée et trop souvent exclusive d'originalité intellectuelle – n'a point déformés, si l'on peut dire, que nous avons entrepris de rechercher la vérité. Car les humbles, instinctifs le plus souvent, ne manquent nullement de sensibilité, au contraire. Entendez leur simple exclamation : « Comme c'est beau ! » devant un coucher de soleil ou quelque autre splendeur de la nature. Dans des musées, nous avons vu de pauvres figures en contemplation devant tel tableau ; ou encore le geste d'une main habituée à manier la pelle ou la pioche, prête à caresser un beau corps...de marbre. Nous avons vu des ouvriers, de rudes montagnards, de ces gens enfin que le bourgeois méprise un peu, touchés comme les intellectuels par la grâce de l'Art. Evidemment, il s'agissait d'œuvres où se reconnaissait l'étincelle du génie qui frappe droit au cœur : beauté d'hier, mais aussi beauté de demain, et non pas œuvre décrétée belle par un snobisme passager.³⁷⁸

Dans un geste qui lui est familier, elle se tourne vers le public pour trouver la confirmation de l'art à travers celle du beau, qui, dans une conception classique, traverse les époques et s'impose toujours³⁷⁹. Si se tourner vers les « humbles instinctifs » et non « déformés » par la culture n'est guère surprenant de sa part, le rapport qu'elle décrit, avec soin, comme s'établissant entre les œuvres et les visiteurs frappe par les formes diverses qu'il prend. Que ce soit expression par la parole (« Comme c'est beau ! »), le corps (« le geste d'une main...prête à caresser », « de pauvres figures en contemplation ») ou l'esprit (« touchés comme des intellectuels par la grâce de l'Art »), les foules populaires témoignent leur sensibilité face à la beauté. On retrouve là l'émotion (« chacun peut ressentir »), dénuée d'intellectualisation, qu'Eva Elie défendait tant au début de sa carrière comme forme de communion entre les individus.

De fait, elle ne tarde pas à partir de ces exemples, empruntés comme souvent aux autres arts, pour légitimer la place du cinéma parmi ces derniers.

Forte de ces constatations, nous avons pénétré ensuite dans les salles obscures, – non sans choisir notre programme ! – et les mêmes murmures admiratifs ont jailli lorsque, sur l'écran, le soleil s'éteignait, englouti dans une mer profonde. Des visages, dans la demi-obscurité, ont exprimé l'angoisse, la joie, l'effroi. Des bras se sont tendus, des mains se sont crispées...

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ GUIDO, *op. cit.*, 2007, p. 24.

Qu'est-ce donc le cinéma si, obtenant les mêmes manifestations humaines que l'œuvre d'art, on lui dénie cette qualité d'être *artistique* ?³⁸⁰

Ainsi, elle reprend, l'une après l'autre, les « manifestations » décrites plus haut comme se jouant dans la salle, choisie pour son programme de qualité, et pose un premier argument, évident à l'aune de ses idées, extrêmement rare chez autrui, en faveur du cinéma artistique : la perception du public, qui plus est populaire, et non pas des règles esthétiques intrinsèques qu'il faudrait établir face aux autres arts. S'inscrivant par ailleurs concrètement au sein de sa recherche (« forte de ces constatations, nous avons pénétré ensuite dans les salles obscures »), elle en fait un processus en construction, posture qui inviterait là encore à y lire sa conscience de se situer en porte-à-faux avec les discours habituels sur la question³⁸¹. Plus discrètement, elle indique aussi que le cinéma rassemble à lui seul les réactions provoquées plus haut par la nature, la sculpture et la peinture respectivement.

La suite et fin de cette première partie marque d'ailleurs un basculement vers un discours plus usuel de comparaison avec les caractéristiques attribuées aux autres arts et une tendance à voir le cinéma comme leur synthèse³⁸². En effet, le texte du n° 6 de *Ciné* se termine sur la capacité du cinéma à rendre le mouvement des choses, opposé comme un soulagement à la fixité des œuvres picturales célèbres. Eva Elie enchaîne, dans le numéro suivant, avec la question de la couleur, du relief et du son, revenant par là-même aux arguments des « grincheux » qui dénigrent le cinéma auxquels elle oppose cette fois-ci assez directement sa propre opinion³⁸³. Ou plutôt mobilise-t-elle pour cette partie plus formelle des citations d'intellectuels, de Zola à Robert de la Sizeranne³⁸⁴ en passant par Taine, ceux-là même dont il fallait dépasser les conclusions pour atteindre à la vérité, dans le début de son texte.

Ce recours à une parole d'autorité ne l'empêche pas de faire entendre sa voix à plusieurs reprises, que ce soit par des exemples d'œuvres qui prouvent selon elle le talent créatif des metteurs en scène

³⁸⁰ ELIE Eva, « Le cinéma est-il un art ? », *Ciné*, n° 6, octobre 1926, p. 57.

³⁸¹ Christophe Gauthier mentionne un texte de 1907 où l'émotion du public est prise en compte pour établir que la pièce adaptée au cinéma n'a pas perdu de sa valeur artistique puisqu'elle produit toujours les mêmes effets. (VALLEIRY François, « Théâtre des Variétés », *Photo-ciné-gazette*, 15 juillet 1907, cité dans GAUTHIER, *art. cit.*, 2008, p. 54.)

³⁸² Nombreux sont les théoriciens et critiques de l'époque que nous pourrions citer qui ont usé des mêmes procédés. Comme le rappelle Laurent Guido, l'époque est en effet à la recherche de correspondances entre les arts. (GUIDO, *op. cit.*, 2007, p. 7.) Nous nous permettons de citer plus précisément ici un exemple local, celui de Jeanne Clouzot qui consacre également un article double à cette question du cinéma comme art dans la *Semaine littéraire* et selon ces mêmes termes de comparaison, sans toutefois l'intégration du public. (CLOUZOT Jeanne, « Le Cinéma et son domaine exclusif », *La Semaine littéraire*, n° 1760, 24 septembre 1927, pp. 460-462 ; « Le Cinéma, moyen d'expression », *La Semaine littéraire*, n° 1761, 1^{er} octobre 1927, pp. 472-474.)

³⁸³ ELIE Eva, « Le cinéma est-il un art ? », n° 7, novembre 1926, pp. 69-70.

³⁸⁴ Robert de la Sizeranne (1866-1932) est un critique d'art et écrivain français, rédacteur de nombreux ouvrages sur l'art. Il a également collaboré à la *Revue des Deux Mondes*.

et dans lesquels on retrouve *Visages d'enfants*, *Crainquebille* ou encore *Les Nibelungen*, soit dans la description d'une projection :

Par contre, voici à l'écran une scène maritime (*Veille d'armes*³⁸⁵) : Sur la mer, d'un bleu noir, les grands cuirassés gris se détachent ; des silhouettes blanches se promènent sur le pont... Vision inspiratrice de pensées, à laquelle des couleurs n'ajouteraient rien, – au contraire. Là, un étang, des roseaux. Une libellule palpite dans l'atmosphère argentée... Inconsciemment, les imaginatifs *voient* ou *ressentent* les couleurs.³⁸⁶

On retrouve son style impressionniste, ses phrases suspendues traduisant des visions très brèves qui visent ici à contredire le reproche adressé à un cinéma sans couleur mais aussi l'idée d'une imitation servile du réel. A ces passages qui expriment plutôt un sentiment personnel répondent des développements qui mobilisent des exemples empruntés aux autres arts, dans ce cas notamment la gravure, elle aussi « privée » de couleur.

Mais tandis que « le burin et le crayon procèdent par petits traits différents et par conséquent désunis et heurtés, elle – la photographie – agit par teintes liées, continues, uniformes de texture, mais graduées à l'infini. » Qui écrivit cela ? M. de la Sizeranne, dont nous ne sommes pas seule à apprécier les études sur l'art.³⁸⁷

La citation empruntée à de la Sizeranne permet donc de renforcer les exemples donnés par Eva Elie, ainsi que de montrer une certaine supériorité de la technique cinématographique (via le procédé photographique) quant au rendu des ombres et des teintes.

Son choix de faire dialoguer sa vision et des voix plus autorisées n'exclut pas dans cette seconde partie des passages qui, là encore, rappellent des réflexions courantes de sa part. Ainsi, la place qu'elle accordait au public dans son argument original trouve sa suite alors qu'elle aborde la question du muet.

Muet, soit ; mais rendant compréhensible l'inexprimable. Un regard, et vous voyez le reflet d'une âme ; un front contracté par l'angoisse, et vous êtes bouleversé ; des lèvres qui tremblent de joie ou de deuil, et vous oubliez votre moi égoïste. Captant l'impondérable, vous permettant de contempler le monde abstrait par delà le monde réel, vous faisant vivre – pendant la durée d'un spectacle – une série d'existences parallèles, vous révélant des contrées et des êtres que les mots n'eussent jamais évoqués tels que l'écran les dévoile ; voilà le cinéma.³⁸⁸

Non seulement l'absence de son est pour Eva Elie la condition de l'émotion, des ailleurs qu'offrent les films mais le « vous » réapparaît ici en force pour renforcer l'importance du spectateur dans cette équation : c'est à lui que revient de recevoir tout cela, et qui en retour en légitime l'expression. On voit sa vision morale se dessiner en transparence derrière les termes d'« âme », d'« inexprimable » ou l'évocation, décidément appréciée, des lèvres qui tremblent qui permettent

³⁸⁵ *Veille d'armes* (Jacques de Baroncelli, France, 1925).

³⁸⁶ ELIE Eva, « Le cinéma est-il un art ? », n° 7, novembre 1926, p. 69.

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

d'oublier « son moi égoïste ». Si le terme n'est pas explicitement mentionné dans les deux textes, il nous semble néanmoins indéniable que chaque argument esthétique tend à rappeler la finalité de cet art qu'on s'efforce de définir, qui est de toucher le spectateur.

Deux autres passages nous apparaissent comme laissant transparaître un intérêt marqué pour des aspects plus nettement esthétiques. La question du mouvement, d'abord, qui conclut son premier article et pour laquelle elle a les mots suivants : « "Moving pictures", disent justement les Américains. Mouvantes images, c'est vrai, aux lignes multiformes, toujours nouvelles, imprévisibles, fugaces, saisissant le geste, le coup de vent dans les branches, le regard qui ne reviendra plus... ». Elle s'attarde, un peu plus loin, sur une des dimensions supplémentaires que permet le muet et qui n'est pas sans mettre en œuvre des motifs similaires :

Muet, cet art crée des rythmes, par la seule vision (tango de Valentino dans *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*³⁸⁹), des mélodies (voir les évocations du « drame d'un matin de printemps », dans *L'Enfant sacrifiée*), sans parler des inspirations musicales qu'il a déjà suscitées et son influence, indéniable, sur la musique, influence qui se manifeste, écrivait M. Frank Martin, « dans la texture la plus intime et la plus cachée de la musique, dans tout ce qui, en elle, se rapporte à la durée et à la mémoire et que l'on nomme si improprement la forme ».³⁹⁰

Les liens entre musique et cinéma sont les seuls à être autant exemplifiés et de manière si précise. De fait, *L'Enfant sacrifiée* avait déjà servi à illustrer les théories de Paul Romain dans un autre texte³⁹¹ et une nouvelle citation s'ajoute à l'argumentation de la critique, cette fois-ci de la part d'un praticien³⁹². Ces considérations ne sont, encore une fois, pas uniquement les siennes. Néanmoins, lignes et rythmes visuels se répondent au sein de l'art du cinéma, tel que défendu ici par Eva Elie.

Le but n'est cependant pas d'affirmer et encore moins de développer une potentielle conception esthétique propre à cette dernière, mais de pointer ces pistes qui viennent confirmer un certain rapport à l'esthétique. Cette dernière continue d'être envisagée ici comme un moyen permettant d'atteindre le spectateur et non comme une série de critères formels auxquels devrait se résumer le cinéma. Toutefois, les développements consacrés au mouvement et à la musicalité mériteraient sans doute d'être confrontés à d'autres de ses textes. Quelques fils nous sembleraient pouvoir être déroulés à partir de cela : la mention quasi systématique de la musique qui accompagne les séances et l'appréciation élogieuse qu'en fait (presque) toujours Eva Elie ou encore sa résistance virulente aux procédés sonores durant la fin des années 1920. Pourtant, dès qu'il est question de déployer un discours davantage centré sur la forme ou la technique, le recours à d'autres voix est récurrent, en témoigne notamment le bien nommé « Laissons parler les illustres », un article publié dans

³⁸⁹ *Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, Etats-Unis, 1921).

³⁹⁰ ELIE Eva, « Le cinéma est-il un art ? », n° 7, novembre 1926, p. 70.

³⁹¹ Voir *supra*, section 1.4., p. 26.

³⁹² Frank Martin (1890-1974) est un compositeur genevois, qui enseignera quelque temps la théorie musicale à l'Institut Jaques-Dalcroze, durant les années 1920, raison pour laquelle, sans doute, il est mentionné ici.

6. Retour à l'esthétique – « Le cinéma est-il un art ? »

Cinéma qui reprend les paroles de divers intellectuels quant à la dimension artistique du cinéma (quitte à les critiquer)³⁹³, mais également les références à Romain Rolland et à tant d'autres. Si le détour par ces deux textes était l'occasion de poser la question d'une lecture potentiellement plus esthétique des écrits d'Eva Elie, il nous paraît plus important de retenir, dans un travail qui visait à lui construire une voix, ce pourquoi elle a cherché à faire entendre sa vision du cinéma, indépendamment de toute autre opinion ou parole d'autorité : la morale.

³⁹³ ELIE Eva, « Laissons parler les illustres », *Cinéma*, n° 4, 25 janvier 1929, p. 166.

Conclusion

A l'orée de ce travail, nous évoquions une autre caractéristique qui aurait pu potentiellement placer Eva Elie à part, et que nous avons jusqu'à maintenant laissée de côté : le fait qu'elle est non seulement critique mais femme critique. Plusieurs mentions rencontrées au fil de nos lectures pourraient nous inviter à prendre en considération cette qualité féminine, ne serait-ce que les constatations d'Isabelle Paccaud et de Pierre-Emmanuel Jaques sur le peu de matériel et d'informations qui subsistent à propos d'Eva Elie (et de sa consœur Jeanne Clouzot), ainsi que du peu de cas qu'il est fait de sa carrière face à celle de son mari³⁹⁴. Plus largement, cela pose la question de la place accordée aux femmes dans la critique. Au vu du peu d'ouvrages sur la question, nous nous permettons d'emprunter le prisme de la critique littéraire pour dégager des problématiques qui pourraient nous intéresser³⁹⁵. On trouve en effet dans l'ouvrage collectif *Femmes et critique(s)* l'idée que l'insertion des femmes dans la presse est difficile et se limite en général à des lieux définis, le plus souvent des revues féminines par leurs rédactrices ou leurs lectrices³⁹⁶. Une même restriction s'observe dans les genres de rubriques (chroniques ménagères, critique de littérature épistolaire ou féminine) et les types de discours, caractérisés de « féminins » et où les impressions et l'expression du goût, du sentiment personnel priment sur la méthode³⁹⁷. Ces distinctions posées face aux habitudes des hommes du métier se prolongent encore en ce qui concerne le statut : en témoigne l'exemple d'une critique littéraire qui se positionnera en lectrice dans ses chroniques pour éviter la comparaison avec ses collègues masculins³⁹⁸.

Selon diverses modalités, toutes ces observations rentrent en écho avec la figure d'Eva Elie, en matière de discours comme de parcours. On aurait pu ainsi voir dans son entrée à *Cinémagazine* une

³⁹⁴ « Eva Elie », *Journal de Genève*, 30 décembre 1969.

³⁹⁵ Il existe de fait peu d'ouvrages sur la question des femmes dans la critique de cinéma, les figures retenues étant le plus souvent celles de réalisatrices-théoriciennes comme Germaine Dulac, pour la période qui nous intéresse, en témoigne d'ailleurs le livre sur lequel nous nous appuyons ici, qui contient un article de Laurent Guido sur cette dernière. La piste de la critique littéraire, aussi de part les liens historiques qu'elle entretient avec celle cinématographique, nous apparaît dès lors comme une entrée possible. (ANDRIN Muriel *et al.* (dir.), *Femmes et critique(s). Lettres, Arts, Cinéma*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009.)

³⁹⁶ BROGNIEZ Laurence, GEMIS Vanessa, « La place réservée aux femmes dans la presse », in ANDRIN *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁷ PLANTE Christine, THERENTY Marie-Eve, « Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e : le genre de la critique », in ANDRIN *et al.*, *op. cit.*, p. 26.

³⁹⁸ SANCHEZ Nelly, « Rachilde, critique littéraire au *Mercur de France* », in ANDRIN *et al.*, *op. cit.*, p. 55.

victoire face à un champ avant tout masculin³⁹⁹. À l'inverse, sa participation aux *Lectures du Foyer* puis la fondation de *Ciné* se présentent alors comme des espaces où faire entendre sa voix est rendu plus facile par la présence d'autres femmes ou par la maîtrise que l'on a sur la publication. Étendue aux discours, ce prisme inviterait à percevoir l'importance effectivement accordée au sentiment dans ses textes ou le refus de se décrire d'emblée comme critique pour se confondre avec le public, à une posture choisie pour se démarquer d'une écriture masculine, où priment l'analyse rationnelle et le dictat du goût. De plus, nombre d'éléments relevés rapidement au fil de notre travail prendraient à leur tour une signification nouvelle : l'admiration d'Eva Elie pour Germaine Dulac ou Mary Pickford, ses interventions lors de projections dans des cercles féminins, voire féministes⁴⁰⁰, sa valorisation de la spectatrice dans *Cinémaboulie*⁴⁰¹, sa défense des mélodrames et de la représentation de l'amour maternel dans les films. Ces actes « féminins » seraient eux aussi définis par leur écart, voire leur revendication, face au « masculin », par ce qui n'est pas déjà institué et normé, ce que nous pressentions en amont de notre recherche.

Nous nous sommes pourtant aventurées dans les textes d'Eva Elie avec l'idée de voir si un discours sur le cinéma nous était proposé et, si c'était le cas, en quoi il consistait, indépendamment d'une étiquette posée *a priori*. En suivant son parcours, de « simple correspondante » – selon ses termes – à *Cinémagazine* dès 1923, à critique et rédactrice en chef de *Ciné* à partir de 1926, nous avons pu observer une évolution dans sa conception du cinéma, du rapport au public et de la place de la critique. Ainsi, à la communion avec le public lors des projections, permise par un rapport immédiat et émotionnel au film, se substitue peu à peu une posture plus distante, informée par la nécessité nouvelle d'éduquer ce même public. Cette prise de conscience semble découler de plusieurs phénomènes qui s'échelonnent entre 1925 et 1926 : la part grandissante qu'Eva Elie accorde à la dimension formelle dans l'appréciation des œuvres, son accession à un statut plus professionnel et officiel au sein de la critique et son sentiment d'un changement de goût de la part des spectateurs et spectatrices. Par ailleurs, notre prise en compte de *Ciné* en tant que reflet global des préoccupations d'Eva Elie aura permis de dégager une volonté de faire de ce lieu critique une occasion de collaboration, que ce soit en accueillant les modes de discours les plus diversifiés (incarnés notamment par Paul Romain et Pierre Simonot) ou en nouant des liens avec les exploitants, notamment autour du ciné-club « Cinéma pour tous ». La réflexion entamée par Eva Elie au sein de la revue sur le rôle à accorder à la critique, ainsi que ses propres comptes-rendus

³⁹⁹ Par ailleurs, le dépouillement des quelques revues dont nous avons traité dans ce travail laisse supposer une participation bien plus grande qu'on ne pourrait le croire de la part de femmes critiques, ou chroniqueuses à cette époque.

⁴⁰⁰ *Cinémagazine*, n° 1, 2 janvier 1925, p. 28.

⁴⁰¹ Les spectatrices semblent en effet avoir fait l'objet à l'époque de descriptions peu flatteuses et d'inquiétudes quant à leur capacité à être influencées par les films, quand elles ne sont pas tout simplement exclues des salles ou des discours critiques. (GAUTHIER, *op. cit.*, pp. 245 et 248.)

témoignent d'une tension difficile à résoudre entre éducation du public, notamment quant à la forme des films, et refus de lui dicter ses goûts. L'impossibilité de cet équilibre semble finalement confirmée par la parution en 1928 de *Cinémaboulie*, livre rédigé par elle et son mari Louis Elie, qui porte un regard plutôt désenchanté sur le cinéma de cette fin de décennie.

Un fil rouge traverse cependant de bout en bout la progression d'Eva Elie dans la critique, conditionnant tant son rapport d'origine aux films et aux spectateurs que le fondement de ses réflexions futures sur l'éducation au cinéma, et par le cinéma. Présente dès les premiers textes, la morale nourrit la manière dont Eva Elie appréhende les œuvres et ses attentes face au cinéma plus globalement, une conception dans laquelle elle inclut pleinement le public. En effet, envisageant le cinéma comme un lieu où il est possible de s'éduquer moralement (grâce aux émotions ressenties face aux personnages et aux récits des films principalement), elle voit dans la communion émotionnelle immédiate des spectateurs une légitimation de cette dimension morale. Celle-ci est donc pensée comme intrinsèque aux œuvres et unanimement partagée par le public. Cette inclusion des réactions spectatorielles comme manière d'appuyer à la fois la valeur de l'œuvre et sa propre émotion est tout à fait originale pour l'époque, où domine généralement l'analyse objective, via la constitution de règles esthétiques. Toutefois, nous l'avons dit, une telle conception évolue en même temps que le propre statut d'Eva Elie. La prise en compte grandissante de la dimension formelle dans ses textes, et la nécessité d'y éduquer le public, l'amènent dès lors à voir la morale dans le regard que chacun peut porter sur les films, et donc comme une posture beaucoup plus personnelle. Ce basculement implique une prise en compte de l'autre dans sa singularité, où le lien de compassion consciente prime sur la communion un peu abstraite (et fantasmée) des débuts. Dès lors, la dimension éducative revient à chacun et chacune, à partir de ses propres émotions et de sa compréhension de l'œuvre. Au-delà de la question du public, la morale devrait, aux yeux d'Eva Elie, être le lieu d'un travail commun des membres de la critique comme de l'industrie afin de proposer un cinéma qui s'en rapproche à son tour le plus possible.

L'originalité apparente de cette proposition nous a amenées à la confronter aux liens, parfois ténus, que l'historiographie a pu tracer entre morale et cinéma pour ce qui est des années 1920. Les chercheurs ont en effet eu tendance à privilégier une approche esthétique dans leur étude des textes critiques de l'époque, plaçant dès lors les questions de morale sous l'égide d'institutions définies, le plus souvent religieuses, beaucoup plus rarement du côté de la critique. Néanmoins, la présence récurrente du terme dans plusieurs des ouvrages consacrés à la période, ainsi que dans les textes cités de l'époque, nous invite à voir cette singularité apparente d'Eva Elie moins comme l'effet d'un positionnement par rapport à ses contemporains, que des conséquences d'une mise en marge plus générale (voire d'une caractérisation négative) du discours moral de la part de l'historiographie. Or,

Conclusion

la voie ouverte par Eva Elie nous semble permettre de dépasser autant la question des institutions que la rupture entre morale et esthétique, qui toutes deux présupposent une corrélation étroite entre instances, moyens mis en œuvre et buts. En effet, son exemple met en lumière une manière d'envisager la morale à hauteur d'individu et donc devant être redéployée dans tout rapport, que ce soit aux films, aux confrères, aux exploitants, au public. Rien n'empêche dès lors que les éléments formels du film, l'émotion ingénue des spectateurs et spectatrices ou la publicité des distributeurs ne contribuent à l'établir, puisqu'elle dépend de chacun et chacune. Morale de la relation, elle incite à prendre en compte celui ou celle que l'on a en face de soi, indépendamment de règles instituées mais également au-delà des oppositions préétablies, qu'elles se jouent donc entre publicité et indépendance, regard moral et esthétique, élite ou populaire, mais aussi entre homme et femme. Cette proposition singulière, de la part d'une voix critique singulière, pourquoi pas, *a posteriori*, la nommer féminine.

Annexes

A. « Dans l'ombre du cinéma »

Cinémaboulie, 1928, pp. 100-104.

Jeudi d'octobre, baigné de lumière et d'azur. Les feuillages, avant de mourir, jettent un dernier éclat. Le lac s'anime comme aux plus beaux jours de l'été. Qu'il serait doux de s'en aller, libre de tout souci, flâner au long des rives, sur les chemins où les feuilles bruissantes vous font une folle escorte ! Mais le devoir s'y oppose : il faut bien, à l'imprimeur qui la réclame, fournir de la copie. Allons, entrons au cinéma.

*

A tâtons, dans l'obscurité qui aveugle, je trouve un fauteuil libre. Des êtres déjà s'agitent sur l'écran lumineux. Un monsieur à monocle, élégamment vêtu – un prince, informe un sous-titre – s'y occupe diligemment à commettre des actions très laides ; avec une canne plombée, il assomme en virtuose un autre monsieur, un ouvrier celui-là, qui lui demandait, non sans quelque véhémence et non sans raison, ce qu'il avait fait de sa sœur, car il paraît que les sœurs donnent parfois du souci comme cela à leurs frères ; puis, sans désespérer, il tue d'une balle de revolver le mari d'une dame très jolie, qui venait chez lui chercher son bien. Ce prince accapareur n'y va pas, on le voit, de main morte. C'est un expéditif. Avec lui, cela ne traîne pas, car il sait ce qu'il veut. Et il a les traits du sympathique Ronald Colman. Mais... mais oui, c'est lui. Ronald Colman dans un rôle de « villain »... la bonne blague ! Au fait, quel film passe-t-on en ce moment ? Voyons un peu le programme.

Les yeux s'habituent peu à peu à l'ombre de la salle, et l'on peut déchiffrer ceci : *La Flamme magique*, avec Ronald Colman et Vilma Banky. Me voilà renseigné et en mesure d'attendre les effets de cette flamme magique, lorsqu'elle daignera briller. Mais il faut attendre, car la flamme, pour le moment, reste invisible. On ne sait pas où elle est, d'où elle surgira, qui la fera naître, et qui elle fera flamber. D'ailleurs, cela n'empêche nullement mon attention de se concentrer maintenant sur la toile lumineuse, où le monsieur au monocle continue à faire des siennes. Voilà-t-il pas qu'il entreprend de lutiner Vilma Banky, étoile de cirque, alors qu'elle est bel et bien fiancée au roi des clowns ! Vous conviendrez avec moi qu'il n'agit pas, ce monsieur-là, selon les normes d'une

casuistique étroite. La langue vous démange de lui dire en face ce que l'on pense de sa conduite, n'est-ce pas ? Mais on n'a pas le temps. Le film se déroule, on va de surprise en surprise, d'émotion en émotion, de bouleversement en bouleversement. C'est alors que – ô ! merveille ! – le clown, démaquillé, prend lui aussi l'aspect et le visage du même Ronald Colman. Un profane s'en étonnerait, car pour une invraisemblance – deux Ronald Colman alors que tout le monde sait qu'il n'y en a qu'un – c'en est une. Mais quand on a un peu d'expérience, comme moi, on connaît les trucs, petits et grands, et on sourit dans sa barbe, avec condescendance.

Mais si nous revenions à l'action. Elle se précipite, terriblement. Le monsieur au monocle attire dans un guet-apens la jolie étoile de cirque ; les deux Ronald Colman s'administrèrent coups d'épée, de poings et de chaises avec un merveilleux entrain. L'un d'eux passe même par la fenêtre, tout comme Douglas dans *Le Fils de Zorro*, et on le voit avec terreur descendre en vitesse et s'écraser sur les rochers que viennent battre – car on ne fait que se battre dans ce film – des flots en furie. On ne le reverra plus, il a fini son rôle. Et il a bien mérité de boire une tasse...

L'action tourne alors à angle aigu, pour continuer imperturbablement sa marche triomphale. Les envoyés spéciaux d'un royaume imaginaire prennent le clown pour leur roi. Il en résulte des situations très dramatiques, très intéressantes. Il faut voir cela, c'est très joli, très cinéma, très américain. Elle ne tient pas aisément debout, cette action, mais les deux héros sont là, qui arrangent tout. Mon Dieu ! qu'ils sont beaux tous les deux ! Et comme on palpite à toutes leurs extraordinaires aventures !

*

Justement, à côté de moi, un soupir... Un soupir de tristesse, d'angoisse, ou d'autre chose, – je ne sais pas, moi. Y aurait-il quelqu'un à côté de moi ? Bien sûr, puisqu'on soupire et qu'on s'agite nerveusement. Une femme, sans doute. D'un coup d'œil discret – c'est bien permis, je pense – j'essaie de reconnaître cette ombre dans l'ombre. Silhouette incertaine d'abord, un peu de blanc auréolé de blonds frisons, le tout émergeant des fourrures... Ah ! mais, je la reconnais. C'est une habituée des cinémas, - habitude qui renforce entre nous, les journalistes, et elle, la spectatrice, un lien fragile de parenté, bien oublié depuis les temps lointains du paradis terrestre. Avec une touchante assiduité, elle hante, elle aussi, les salles obscures. La différence, c'est qu'elle les hante pour son agrément, pour le plaisir de soupirer, de s'énerver et de vibrer, tandis que nous, c'est surtout par obligation professionnelle. Il y a des dames, comme cela, qui, de toute une journée, ne font rien de rien. Elles peuvent s'offrir ce luxe, on ne sait comment... On prétend qu'elles se livrent aux plaisirs mondains. Se rend-on bien compte de ce que cela signifie ? Il y en avait une, autrefois, qui leur ressemblait et qui répondait au nom gracieux de Magdeleine. Elle n'allait cependant pas au cinéma – et pour cause ! – mais, à part cela, elle employait son temps comme celle qui, aujourd'hui, s'émeut ici des chagrins et des souffrances inimaginables du roi des clowns et de sa ravissante

fiancée. Elle était en proie aux sept démons, pas un de plus, pas un de moins. Et Jésus, paraît-il, lui pardonna parce qu'elle avait beaucoup aimé...

Mais où diable vais-je m'égarer ! Ne remontons pas au déluge, restons au cinéma, ça vaudra mieux. Aussi bien me jugerait-on fort mal si l'on apprenait, dans certains milieux, que je m'intéresse de la sorte aux lamentables soupirs de ma voisine. Soyons austère, rigide, d'inflexible jugement. La paix de notre conscience est à ce prix.

*

Et bien non, je trouve ce prix trop élevé, et j'estime que ma conscience peut être libre à meilleur compte. Cette Magdeleine du cinéma, je ne puis la juger comme le voudrait notre morale de « gens comme il faut ». Pourquoi ? Parce que, parbleu, elle a un cœur, – un cœur pitoyable, un cœur sensible, peut-être douloureux ; parce que son âme se montrait ouverte à de bons, à de beaux sentiments chrétiens ; parce que les tourments de son prochain ne laissaient pas, même sur une toile de cinéma, de l'émouvoir ; parce qu'elle réprouvait hautement – et son siège grinçant avec elle – les malhonnêtes agissements du monsieur au monocle ; parce qu'elle tressautait d'indignation lorsque le traître allait triompher de l'innocence ; et parce que, de tout son être moral – mais oui, pourquoi pas ? – elle souhaitait ardemment le bonheur des deux héros de l'histoire.

Et aussi parce que je me demande combien de pharisiennes modernes, femmes du monde révérees, qui ne mettent jamais au cinéma leurs pieds dédaigneux, et s'occupent le jour durant de bonnes œuvres où leur nom prend un lustre appréciable, seraient capables de soupirer comme elle.

B. « Le cinéma est-il un art ? »

Ciné, n° 6, octobre 1926, pp. 57-58.

D'aucuns l'affirment, alors que certains ne voient dans cette conquête merveilleuse du vingtième siècle qu'un *moyen mécanique* d'enregistrer de belles photographies. Comparer le cinématographe à la peinture, à la sculpture, à la musique !... mais c'est, vous disent-ils, commettre une profanation. Et pour un peu, ils se voileraient la face, afin peut-être de ne pas voir, ni entendre, – à la manière des autruches.

Ne cherchons point à les convaincre, à les faire revenir sur leur parti-pris. Mais qu'il nous soit permis d'établir, pour nous-mêmes, cinéphiles enthousiastes, les raisons probantes qui nous semblent infirmer leur jugement.

Il s'agit au préalable de s'entendre sur l'exacte signification du mot « art ». Qu'est-ce que l'art ? « C'est, dit le Larousse, l'application des connaissances à la réalisation d'une conception ». Définition un peu condensée, peut-être. Plus disert, les philosophes, les écrivains, les critiques, les artistes mêmes, expliquent l'art par des exemples, en tenant compte des *causes* propres à susciter l'œuvre d'art (milieu, époque, talent) et des *effets* qui en résultent (influence, bonne ou mauvaise, sur

la marche de l'art, sensations différentes de ceux qui les jugent, etc.). Les recettes, en somme, sont loin d'être infaillibles et les avis divergent, ce qui du moins tend à prouver que l'art est multiple.

Mais, objectera-t-on, tout le monde n'écrit pas, ne disserte pas, et cependant chacun peut ressentir, à des degrés divers, des impressions d'art, – ce qui va de soi. Aussi est-ce vers ceux qu'une culture – sophistique et trop souvent exclusive d'originalité intellectuelle – n'a point *déformés*, si l'on peut dire, que nous avons entrepris de rechercher la vérité. Car les humbles, instinctifs le plus souvent, ne manquent nullement de sensibilité, au contraire. Entendez leur simple exclamation : « Comme c'est beau ! » devant un coucher de soleil ou quelque autre splendeur de la nature. Dans des musées, nous avons vu de pauvres figures en contemplation devant tel tableau ; ou encore le geste d'une main habituée à manier la pelle ou la pioche, prête à caresser un beau corps... de marbre. Nous avons vu des ouvriers, de rudes montagnards, de ces gens enfin que le bourgeois méprise un peu, touchés comme les intellectuels par la grâce de l'Art. Evidemment, il s'agissait d'œuvres où se reconnaissait l'étincelle du génie qui frappe droit au cœur : beauté d'hier, mais aussi beauté de demain, et non pas œuvre décrétée belle par un snobisme passager.

Forte de ces constatations, nous avons pénétré ensuite dans les salles obscures, – non sans choisir notre programme ! – et les mêmes murmures admiratifs ont jailli lorsque, sur l'écran, le soleil s'éteignait, englouti dans une mer profonde. Des visages, dans la demi-obscureté, ont exprimé l'angoisse, la joie, l'effroi. Des bras se sont tendus, des mains se sont crispées...

Qu'est-ce donc le cinéma si, obtenant les mêmes manifestations humaines que l'œuvre d'art, on lui dénie cette qualité d'être *artistique* ?

« Moving pictures », disent justement les Américains. Mouvantes images, c'est vrai, aux lignes multiformes, toujours nouvelles, imprévisibles, fugaces, saisissant le geste, le coup de vent dans les branches, le regard qui ne reviendra plus...

Qui n'a été parfois obsédé, fatigué, rassasié, par l'expression figée à *jamaïs* d'un tableau célèbre ? Ah ! ne plus voir toujours le sourire moqueur de la *Joconde*, les paysans de Millet prier *éternellement*, les arbres tordus et *immobiles* sous la tempête, le coursier *suspendu* dans sa course ; mais connaître les lèvres enfin frémissantes de Monna Lisa [sic], les paysans reprenant leur labeur, les arbres vraiment secoués par la tourmente, assister à une vraie course de cheval !

Tout cela, l'œil du cinéma l'eût enregistré s'il se fût ouvert au temps du grand Vinci, de Millet, de Calame ou de Gérard.

Ciné, n° 7, novembre 1926, pp. 69-70.

On a reproché au cinéma de n'être point un art, parce que ses images animées ne reproduisaient pas toutes les couleurs du prisme, et on lui a opposé, non sans malveillance, la peinture.

Ainsi donc, selon certaines gens, le seul fait d'utiliser *toutes les nuances* suffirait au premier barbouilleur venu pour produire une œuvre d'art !... cependant que tel fusain, telle eau-forte ou tel tableau, noir ou blanc, ne sauraient prétendre à ce titre ? A quoi les œuvres de Rembrandt empruntent-elles leur pathétique, si ce n'est à l'admirable jeu des ombres et de la lumière, c'est-à-dire à l'emploi du noir ou du blanc ? A une époque où le cinéma n'était pas né, Zola écrivait dans son roman *Paris* : « La couleur, certes est une puissance, un charme souverain, et l'on peut dire que sans elle, il n'y a pas d'évocation complète. Pourtant, c'est singulier, elle n'est pas indispensable. Il me semble que je puis, avec le noir et le blanc, recréer la vie aussi intense, aussi définitive, et je m'imagine même que je le ferai d'une façon plus sévère, plus essentielle, en dehors de la duperie fugitive, de la caresse trompeuse des tons. »

Un autre écrivain, Taine, découvrant dans certaines églises de Naples et d'Espagne des statues coloriées et habillées, ne peut céler son indignation [note dans le texte : Philosophie de l'Art] : « Par cet excès de l'imitation littérale, l'artiste arrive à produire, non pas par le plaisir, mais la répugnance, souvent le dégoût, quelquefois l'horreur. »

Ainsi, *l'imitation littérale*, selon un des critiques les plus autorisés, devient la négation même de l'art. Et l'on voudrait que le cinéma s'astreigne à des copies serviles ?

Par contre, voici à l'écran une scène maritime (*Veille d'armes*) : Sur la mer, d'un bleu noir, les grands cuirassés gris se détachent ; des silhouettes blanches se promènent sur le pont... Vision inspiratrice de pensées, à laquelle des couleurs n'ajouteraient rien, – au contraire. Là, un étang, des roseaux. Une libellule palpite dans l'atmosphère argentée... Inconsciemment, les imaginatifs *voient* ou *ressentent* les couleurs. Mais tandis que « le burin et le crayon procèdent par petits traits différents et par conséquent désunis et heurtés, elle – la photographie – agit par teintes liées, continues, uniformes de texture, mais graduées à l'infini. » Qui écrivit cela ? M. de la Sizeranne, dont nous ne sommes pas seule à apprécier les études sur l'art.

Qu'il ne soit pas donné à n'importe quel tourneur de manivelle de restituer l'ambiance, de saisir l'angle de vue favorable ou étrange, le moment esthétique, de capter de la beauté ou de la laideur, nul n'y contredira. Mais si, dans des œuvres telles que les *Nibelungen*, *Crainquebille*, *Visages d'Enfants*, *La Légende de Sœur Beatrix*, *El Dorado*, *L'Enfant sacrifiée*, de metteurs en scène différents, on relève un souci de composition picturale, de recherche de moyens expressifs nouveaux, l'affirmation d'un tempérament enfin, niera-t-on l'influence intelligente, *artistique*, de qui les enregistra, et se contentera-t-on de trouver que le hasard fait bien les choses et que la machine à « tourner des films » seule remplit bien sa fonction ?

*

Le cinéma manque de relief, assurent certains grincheux.

Nous avouons ne plus comprendre. S'il est évident que la toile est une surface unie, qu'importe, pourvu qu'elle donne l'impression de la profondeur. Or nous avons réellement *l'illusion*, au cinéma, de l'infini du désert par exemple, ou si l'on nous présente un panorama de montagnes, nous en voyons les différents plans avec tout le relief qu'ils comportent.

Illusion, dites-vous. Mais n'est-ce pas là tout l'art ?

*

« Le cinéma est muet... » Avec quelle joie méchante des gens vous disent cela.

Muet, soit ; mais rendant compréhensible l'inexprimable. Un regard, et vous voyez le reflet d'une âme ; un front contracté par l'angoisse, et vous êtes bouleversé ; des lèvres qui tremblent de joie ou de deuil, et vous oubliez votre moi égoïste. Captant l'impondérable, vous permettant de contempler le monde abstrait par delà le monde réel, vous faisant vivre – pendant la durée d'un spectacle – une série d'existences parallèles, vous révélant des contrées et des êtres que les mots n'eussent jamais évoqués tels que l'écran les dévoile ; voilà le cinéma.

Muet ! Ce reproche peut se tourner en qualité, car le cinématographe vous épargne les lieux communs, les pauvretés du langage, les mots qui froissent, qui tuent parfois. Muet, il vous permet d'imaginer des voix aux timbres mélodieux ou chaudement sonores, alors que le charme de tel acteur ou actrice a parfois vite fait de s'envoler dès les premières paroles échangées.

Muet, cet art crée des rythmes, par la seule vision (tango de Valentino dans *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*), des mélodies (voir les évocations du « drame d'un matin de printemps », dans *L'Enfant sacrifiée*), sans parler des inspirations musicales qu'il a déjà suscitées et son influence, indéniable, sur la musique, influence qui se manifeste, écrivait M. Frank Martin, « dans la contexture la plus intime et la plus cachée de la musique, dans tout ce qui, en elle, se rapporte à la durée et à la mémoire et que l'on nomme si improprement la forme ».

*

Pour conclure, je n'irai pas jusqu'à dire que le cinéma puisse supplanter les autres arts. Versant dans l'âme de ses fervents des trésors de beauté visuelle, voire même auditive, ayant dégagé sa personnalité, on ne saurait laisser plus longtemps dans l'ombre cet enfant de Polymnie qui aujourd'hui revendique son titre et sa place parmi les autres Arts, comme un héritier se réclame de ses ascendants.

C. « Cinémagazine à l'étranger »

Cinémagazine, n° 7, 15 février 1924, p. 252.

Cinémagazine

252

que l'on ne puisse pas arriver à numéroter les places au cinéma.

Le numérotage, mon cher Confrère, sera bien observé tant qu'il y aura de la lumière dans la salle, mais dès qu'il fera nuit, il n'y aura plus rien à faire car les invités « debout » auront vite fait d'accaparer les places libres. Les tentatives de répression de cette manière de faire ont été nombreuses, elles n'ont jamais réussi.

N'a-t-on pas vu récemment, à une grande présentation, la loge réservée à un Ministre, envahie — dans l'obscurité — et les envahisseurs refusant de céder la place au représentant de M. Raiberti !!!

Finalem... le Ministre a eu sa loge et les « envahisseurs » se sont assis sur les marches d'un escalier. Avez-vous déjà rencontré ça au théâtre ?

Je suis convaincu qu'il est temps de réfréner un peu les exigences des jeunes critiques-nés, et celles de leurs petites amies.

LUCIEN DOUBLON.

Genève

— Les personnes qui n'aiment guère le cinéma, mais condescendent à s'y rendre de temps à autre, pour un film sensationnel, feront bien d'aller voir *Königsmark*, écrit Cl. dans le *Journal de Genève* qui, de temps à autre, publie une toute petite critique cinématographique.

Je pense, moi, qu'il serait bien préférable que ces personnes ne condescendent pas et s'abstiennent tout simplement. Ou l'on aime le cinéma, et c'est alors un plaisir, plaisir des yeux, de l'esprit ; ou il déplaît et à quoi bon s'aller morfondre ? A moins que de le dénigrer soit une compensation suffisante. *Chi lo sa ?*

— La distinction de la silhouette d'Huguette Duflos fait oublier ce que sa *Frimoussé* a de peu ducal, écrit plus loin Cl.

Frimoussé, peut-être ; mais dont pourrait s'enorgueillir plus d'une duchesse, même et surtout de vieille souche. Et puis, qu'importe un critique fâcheux quand le bon peuple, qui a plus de goût qu'on ne lui en suppose, se déclare charmé. Mme Récamier ne préférerait-elle pas aux hommages de ses égaux ceux des petits raneurs qui se retournaient sur son passage ?

— *Kean*, que le Grand Cinéma vient de présenter, est, de l'avis des critiques, l'un des meilleurs films de l'année. Ses deux premières parties inspirent plus spécialement M. B., de la *Tribune de Genève*, qui apprécie la façon dont Mosjoukine a su différencier ce qui doit nous paraître réel, c'est-à-dire Kean, de l'artificiel, soit du même Kean acteur, personnage conventionnel dans un milieu adéquat.

Quant à Mme Lissenko, on s'accorde à trouver que jamais rôle ne convint mieux à sa beauté et à son talent. Même Cl. la déclare racée et fatale à souhait !

— La belle interprète de *Ziska* au cinéma, Mlle Banche Derval, vient de donner quelques représentations de *Frou-Frou* en notre Comédie. Elle y a retrouvé un public enthousiaste, point oublieux d'un talent qui sut le charmer au cours de la saison dernière.

— Il vient d'être créé à Zurich un *Office du film pour les écoles moyennes suisses* dont

le but est de parfaire l'enseignement, tel qu'il était compris jusqu'à présent, par l'image. On prévoit des prises de vues qui illustreront l'étude des sciences naturelles, de la météorologie et de la géographie. Il est, en outre, organisé un *Cours d'instruction à la cinématographie scolaire* destiné plus spécialement aux professeurs et qui comporte tout un programme de vulgarisation par le film.

— Vu à l'*Union des femmes* un film des plus intéressants : « Pour nos enfants », présenté par un ancien député. Ce film, qui poursuit un but philanthropique, a été tourné dans les vieux quartiers de la ville et à Clairmont-sur-Sierre où se trouve, entre autres, une école en plein air pour les enfants prédisposés à la tuberculose. De l'avis même du conférencier, le cinéma a été choisi comme le moyen de propagande le plus effectif pour atteindre le but proposé.

EVA ELIE.

Lausanne

— *Sarati le Terrible*, tiré du célèbre roman de Jean Vignaud, a été édité en Suisse par « Film Premier » S. A. Il passe cette semaine au « Palace » où Arlette Marchal remporte un succès tout aussi grand que dans *Aux Jardins de Marcie*, présenté il y a quelque temps déjà.

Sarati le Terrible est un grand film qui fait honneur à la production française.

— Au « Biograph », un sérial de l'Universal : *Les Aventures de Buffalo Bill*. Ce film, par son nom et par son genre, a obtenu un gros succès. Le rôle du Capitaine Cody est très bien tenu par Harry Acord.

— Les films allemands se font de plus en plus nombreux ici ! Le « Modern » nous présente *L'Or homicide*, interprété par Emil Jannings, un des meilleurs artistes allemands.

— Les conférences Françon ont recommencé au « Lumen ». Cette semaine programme varié autant qu'instructif : *Voyage au Dahomey, la Suède, les mines de zinc, la chirurgie*. Puis encore deux comiques joués par « Lui ».

— *Robin des Bois* et *Vidocq* seront repris à la demande générale.

Vevey

— Un nouveau film suisse, genre américain, vient d'être annoncé à « l'Oriental ». C'est *Le Paradis dans les neiges*. Bonne bande qui a dû plaire aux amateurs de ski et de haute montagne. Bonne interprétation malgré que ce soit par des débutants.

— A paraître prochainement : *Lucrèce Borgia, Marin malgré lui* et *La Porteuse de Pain*.

CAMILLE FERLA fils.

Les Concours de « Cinémagazine »

Nous rappelons à nos lecteurs que le Concours des « Vedettes Masquées » sera clos le 15 février, à l'heure où paraîtront ces lignes. Le nombre des réponses qui nous sont parvenues est considérable. Nous publierons très prochainement la liste des gagnants.

Le Referendum du « Meilleur film de l'Année » se terminera dans le prochain numéro. Il sera suivi incessamment d'un nouveau concours.

F. Chronologie⁴⁰²

janvier 1892 : Angèle Eva Léchaïres naît à Genève.

1911 : C'est sans doute à cette date qu'Eva Elie et son mari Louis Elie commencent à transcrire des articles pour *Le Journal de Genève*.

juillet 1921 : Eva Elie remporte le prix de sténographie pour 117 mots à la minute, avec la note 10 et les félicitations du jury, dans le cadre du 27^{ème} Congrès de l'Union sténographique suisse « Aimé Paris », à Lausanne.

septembre 1923 : Elle fait son entrée à *Cinémagazine*, en tant que chroniqueuse pour la ville de Genève, dans la rubrique « *Cinémagazine* à l'étranger ».

janvier 1924 : Cette date marque sa première collaboration à la revue familiale *Les Lectures du Foyer*, qui consistera en dix articles sur neuf numéros.

1925 : Sa participation aux *Lectures du Foyer* s'interrompt en septembre. Il s'agit aussi de l'année où elle commence à écrire pour le quotidien *Le Genevois*.

mai 1925 : Eva Elie gère le concours de sténographie organisé dans le cadre de l'Exposition du travail féminin, à Genève.

octobre 1925 : Elle participe à l'Exposition internationale de T.S.F. et de cinéma, qu'elle couvre pour *Cinémagazine*.

mai 1926 : Paraît le premier numéro de *Ciné*, dirigé par Louis Elie et John Pisteur. La réaction en chef revient à Eva Elie.

octobre 1926 : La première séance du ciné-club « Ciné d'Art », prolongation de la revue *Ciné*, a lieu.

février 1927 : Elle présente *Le Lac sacré* et *Visages d'enfants* à l'Union des femmes de Genève.

mars 1927 : Eva Elie fait partie du comité de presse du Bal du Cinéma, qui se tient à Genève ; sont également présents Jean Hennard, Maurice Porta et William Bernard.

avril 1927 : Le directeur de *Ciné*, John Pisteur, annonce l'interruption temporaire de la revue, à cause notamment des problèmes de santé de sa rédactrice en chef. Cela signe également la fin des projections de « Ciné d'Art ».

octobre 1927 : La publication de *Ciné* reprend, avec à sa tête Eva Elie uniquement.

avril 1928 : *Cinémaboullie* paraît, co-écrit avec Louis Elie.

juillet 1928 : Eva Elie met sur pied les séances pour enfants du jeudi, appelées « Cinéma pour tous », avec la collaboration de Lucien Lansac, propriétaire de la salle l'Alhambra à Genève.

⁴⁰² Certaines des informations concernant la carrière d'Eva Elie au-delà des années 1920 sont, là encore, le résultat des recherches que Pierre-Emmanuel Jaques nous a gentiment transmis.

- 1929** : Il s'agit d'une année pivot, en ce qu'elle marque la fin de *Ciné* au mois de février, du « Cinéma pour tous » peu après et de la collaboration d'Eva Elie au *Genevois*. Cette dernière entre à *L'Illustré* en septembre, en tant que responsable de la chronique cinéma.
- 1930** : La rubrique « *Cinémagazine* à l'étranger » disparaît à l'occasion de la transformation de la revue pour janvier 1930, où elle devient mensuelle. Eva Elie fera encore quelques articles ponctuels pour *Cinémagazine* jusqu'en avril.
- 1932-1934** : Elle est rédactrice en chef de *L'Effort cinématographique*.
- 1934-1936** : *L'Effort cinématographique* est devenu *Schweizer Cinema Suisse* ; Eva Elie en est encore la rédactrice jusqu'en 1936.
- 1944** : Eva Elie rend compte de la Semaine internationale du cinéma à Locarno dans *Le Journal de Genève*.
- 1945** : Elle publie son second ouvrage, *Puissance du Cinéma*, cette fois-ci seule.
- 1949** : Elle est membre d'un jury suisse au festival de Locarno.
- 1952** : Eva Elie se retire de *L'Illustré* et, pour ce que nous en savons, de la critique en général.
- 1956** : Eva Elie revient sur sa carrière dans un article pour la revue *Filmklub – Ciné-club*.
- janvier 1962** : Louis Elie meurt à 75 ans, des suites d'un accident de tramway.
- 26 décembre 1969** : *Le Journal de Genève* annonce brièvement la mort d'Eva Elie. L'avis de décès officiel est fait par son compagnon d'alors, Jean Birmelé. Elle ne semble pas avoir eu d'enfants ou d'autres proches.

Bibliographie

Ecrits cités d'Eva Elie

Ouvrage

JEST, JEST, *Cinémaboulie*, Genève, Rotogravure SA, 1928.

Cinémagazine (1921-1932 ; dépouillé de 1923-1930)

- Rubrique « Cinémagazine à l'étranger »

n° 47, 23 novembre 1923, p. 308.

n° 48, 30 novembre 1923, p. 348.

n° 51, 21 décembre 1923, p. 464.

n° 2, 11 janvier 1924, p. 58.

n° 7, 15 février 1924, p. 252.

n° 9, 29 février 1924, p. 366.

n° 18, 2 mai 1924, p. 200.

n° 10, 7 mars 1924, p. 412.

n° 11, 14 mars 1924, p. 460.

n° 14, 4 avril 1924, p. 12.

n° 23, 6 juin 1924, p. 418.

n° 25, 20 juin 1924, p. 482.

n° 28, 11 juillet 1924, p. 68.

n° 43, 24 octobre 1924, p. 144.

n° 45, 7 novembre 1924, p. 224.

n° 48, 28 novembre 1924, p. 390.

n° 1, 2 janvier 1925, p. 28.

n° 10, 6 mars 1925, p. 448.

n° 19, 8 mai 1925, p. 226.

n° 22, 29 mai 1925, p. 342.

n° 23, 5 juin 1925, p. 380.

n° 27, 3 juillet 1925, p. 28.

n° 30, 24 juillet 1925, p. 156.

n° 38, 18 septembre 1925, p. 489.

n° 40, 2 octobre 1925, p. 42.

n° 42, 16 octobre 1925, p. 142.

n° 45, 6 novembre 1925, p. 297.

n° 8, 19 février 1926, p. 392.

n° 9, 26 février 1926, p. 445.

n° 11, 12 mars 1926, p. 549.

n° 15, 9 avril 1926, p. 96.

n° 26, 25 juin 1926, p. 671.

n° 27, 2 juillet 1926, p. 44.

n° 35, 27 août 1926, p. 366.

n° 48, 26 novembre 1926, p. 455.

• Articles courants

- « M. Maurice de Féraudy et le Cinéma », n° 50, 14 décembre 1923, p. 410.
« Mary et Doug à Genève », n° 25, 20 juin 1924, p. 485.
« “Les Nibelungen” à Genève », n° 36, 4 septembre 1925, pp. 385-386.
« Une manifestation franco-suisse », n° 47, 20 novembre 1925, p. 376.
« Madame Germaine Dulac à Genève », n° 45, 6 novembre 1925, p. 287.
« Lettre de Genève », n° 47, 19 novembre 1926, p. 380.
« “La Montagne sacrée” à Genève », n° 20, 20 mai 1927, p. 396.
« Du rôle de la critique – Indulgence ou sévérité », n° 27, 8 juillet 1927, p. 81.
« Défense du cinéma », n° 11, 16 mars 1928, p. 472.
« Cinémaboulie », n° 29, 20 juillet 1928, p. 98.
« Laissons parler les illustres », n° 4, 25 janvier 1929, p. 166.
« “Le Cinéma pour tous” de Genève », n° 19, 10 mai 1929, p. 259.

Ciné (1926-1929 ; dépouillé de 1926-1929)

- « Quelques beaux films passèrent... », n° 2, juin 1926, p. 23.
« Quelques beaux films passèrent... », n° 3, juillet 1926, p. 32.
« Le cinéma est-il un art ? », n° 6, octobre 1926, pp. 57-58.
« Le cinéma est-il un art ? », n° 7, novembre 1926, pp. 69-70.
« Un beau film passera... », n° 7, novembre 1926, p. 77.
« Lilian Gish », n° 8, décembre 1926, p. 87.
« Le “Faust” de Murnau », n° 11, mars 1927, pp. 125-126.
« Après notre séance de “Ciné d’Art” », n° 11, mars 1927, pp. 130 et 135.
« Pour l’ennoblissement du cinéma », n° 13, octobre 1927, p. 154.
« Le Roi des Rois », n° 14, novembre 1927, pp. 167-168.
« A propos d’une œuvre remarquable : Ménéilmontant », n° 15, décembre 1927, pp. 186-187.
« Quelques beaux films passèrent en 1927 », n° 16, janvier 1928, p. 204.
Réd., n° 18, mars 1928, p. 221.
« Les Grands Films du mois à Genève », n° 18, mars 1928, p. 224.
« Le Vieux Colombier à Genève », n° 19, avril 1928, pp. 233-234.
Réd., « Post Tenebras Lux... », n° 21, juin 1928, p. 257.
« Cinéma en couleur et cinéma parlant », n° 22, juillet 1928, pp. 269-270.
« Le Droit à la critique », n° 22, juillet 1928, pp. 274-275.

« Apostolat », n° 23, août 1928, pp. 281-282.

« Thérèse Raquin », n° 26, novembre 1928, p. 324.

Les Lectures du Foyer (19-19 ; dépouillé de 1924-1925)

« Méli-mélo. Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 2, 12 janvier 1924, p. 41.

« Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 4, 26 janvier 1924, pp. 85-87.

« Méli-mélo. Douglas Fairbanks », *Les Lectures du Foyer*, n° 8, 23 février 1924, p. 181-183.

« Quelques films à voir », *Les Lectures du Foyer*, n° 13, 28 mars 1925, p. 308.

« Chronique cinématographique », *Les Lectures du Foyer*, n° 20, 17 mai 1924, pp. 468-469.

« Chronique cinématographique : la production française », *Les Lectures du Foyer*, n° 25, 21 juin 1924, pp. 586-587.

Autres

« Le cinéma de demain, parlé, chanté, sonorisé », *L'Illustré*, n° 36, 5 septembre 1929, p. 1072.

« Souvenirs », *Filmklub – Ciné-club*, n° 5, février-avril 1956.

Autour d'Eva Elie

Eléments contextuels

« Chronique des sociétés – Union sténographique suisse Aimé Paris », *La Revue*, 11 juillet 1921, p. 3.

J. Nr., « Ciné », *Gazette de Lausanne*, 2 mai 1926, p. 6.

« Ciné Juillet », *Journal de Genève*, 13 juillet 1926, p. 5.

H.V., « Eva Elie », *Journal de Genève*, 30 décembre 1969, p. 13.

Ciné

- Collaborateurs

La Direction, « Quelques mots au lecteur », n° 1, mai 1926, p. 1.

La Direction, « Guillot criait : “au loup !” », n° 5, septembre 1926, pp. 45-46.

La Direction [PISTEUR John], « Aux lecteurs », n° 12, avril 1927, p. 141.

La Direction, « A nos lecteurs », n° 13, octobre 1927, p. 153.

ELIE Louis, « Le cinéma et l'enfance », n° 14, novembre 1927, pp. 165-167.

ELIE Louis, « Le cinéma et l'enfance », n° 15, décembre 1927, pp. 177-180.

ELIE Louis, « Un danger », n° 26, novembre 1928, p. 319.

ELIE Louis, « Un danger », n° 27, Noël 1928, pp. 327-328.

RAMAIN Paul, « Cinéma d'avant-garde : "L'évolution du cinéma en France" par Robert de Jarville », n° 18, mars 1928, pp. 223-224.

SIMONOT Pierre, « Le cinéma et la morale », n° 3, juillet 1926, pp. 27-28.

SIMONOT Pierre, « Utopie et réalité », n° 4, août 1926, pp. 38-39.

SIMONOT Pierre, « L'hermétisme au cinéma », n° 18, mars 1928, p. 221-223.

SIMONOT Pierre, « L'Âge critique », n° 29, 3 février 1929, pp. 347-348.

WEILL Pierre, « Avant-garde », n° 21, juin 1928, p. 257.

- Rubriques anonymes

« Nos portraits », n° 1, mai 1926, p. 10.

« Nos illustrations », n° 2, juin 1926, p. 24.

« Une poignée d'encouragements », n° 3, juillet 1926, p. 25.

« Encore des encouragements », n° 4, août 1926, p. 37.

« Où le tout Genève se rendra », n° 6, octobre 1926, p. 67.

« Le Maître du Logis-Graziella », n° 7, novembre 1926, p. 80.

« Ciné d'Art », n° 8, décembre 1926, pp. 85-86.

« Echos », n° 9, janvier 1927, pp. 107-108.

« Echos », n° 9, janvier 1927, pp. 107-108.

« Ciné d'Art », n° 12, avril 1927, pp. 145-146.

« Cinémaboulie », n° 19, avril 1928, pp. 237-238.

« "Cinémaboulie" Premiers commentaires de presse », n° 20, mai 1928, pp. 249-250.

« "Cinémaboulie" Commentaires de presse », n° 21, juin 1928, pp. 262-263.

« Après un procès scandaleux », n° 21, juin 1928, p. 264.

« "Cinémaboulie" Commentaires de presse », n° 22, juillet 1928, pp. 275-276.

« Le Cinéma pour tous », n° 22, juillet 1928, p. 277.

« Margaret Mann, vedette à soixante ans », n° 23, août 1928, p. 284.

« "Cinémaboulie" Commentaires de presse », n° 23, août 1928, p. 284.

« Le Cinéma pour tous », n° 24, septembre 1928, p. 302.

« "Cinémaboulie" Commentaires de presse », n° 24, septembre 1928, pp. 301-302.

« Le Cinéma pour tous », n° 28, janvier 1929, p. 343.

Quelques autres critiques

- CLOUZOT Jeanne, « Le Cinéma et son domaine exclusif », *La Semaine littéraire*, n° 1760, 24 septembre 1927, pp. 460-462.
- CLOUZOT Jeanne, « Le Cinéma, moyen d'expression », *La Semaine littéraire*, n° 1761, 1^{er} octobre 1927, pp. 472-474.
- DELLUC Louis, « La beauté du cinéma », *Le Film*, n° 73, 6 août 1917, in *Ecrits cinématographiques II*, P. Lherminier (éd.), Paris, Cinémathèque française, 1986, p. 31.
- DENNERY Charles, « Croquis pris dans la salle - Claudie », *Cinémagazine*, n° 42, 19 octobre 1923, p. 98.
- DULAC Germaine, « Du sentiment à la ligne », *Schémas*, n° 1, février 1927, in *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*, P. Hillairet (éd.), Paris, Paris Expérimental, 1994, pp. 87-89.

Littérature secondaire⁴⁰³

La critique en Suisse

- ALBERA François (coll. avec ASSEO Laurent), « André Ehrler, le cinéma entre pédagogie et politique », in TORTAJADA Maria, ALBERA François (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, pp. 17-40. **(EE)**
- CHAPERON André, « L'acteur et son double : le portrait d'acteur dans Cinéma ! Cinéma ! (1923) de Frédéric-Philippe Amiguet », in TORTAJADA Maria, ALBERA François (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, pp. 65-72.
- GUIDO Laurent, *Débuts de la critique cinématographique dans la presse de Suisse romande : Maurice Porta à la « Feuille d'Avis de Lausanne », 1920-1932*, mémoire de maîtrise de Cinéma, F. Albera (dir.), Université de Lausanne, 1997. **(EE)**
- GUIDO Laurent, « Censeurs et Cinéphiles, la critique de cinéma vue par les autorités de police lausannoises (1919-1932), *Revue historique vaudoise*, tome 115, 2007, pp. 27-37.
- GUIDO Laurent, JACQUES Pierre-Emmanuel, « “Que Dieu nous préserve de Feuillade !”. L'accueil critique de Louis Feuillade et du ciné-roman à Genève et Lausanne au début des années 20 », *1895*, n° spécial Feuillade, 2000, pp. 315-327.
- GUIDO Laurent, JACQUES Pierre-Emmanuel, « Les débuts de la critique cinématographique à Genève et à Lausanne », in HEDIGER et al. (dir.), *Home Stories. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg, Schüren, 2001, pp. 221-235. **(EE)**

⁴⁰³ Les références suivies de (EE) sont celles qui traitent de, ou en tout cas mentionnent, Eva Elie.

- GUIDO Laurent, JACQUES Pierre-Emmanuel, « L'arrivée des films soviétiques à la fin des années 20 : étude de la réception critique en Suisse romande », HAVER Gianni (dir.), *Le Cinéma au pas, les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne, Antipodes, 2004, pp. 39-62.
- JACQUES Pierre-Emmanuel, « Cinéma suisse et paysage : un parcours géographique », in TORTAJADA Maria, ALBERA François (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, pp. 211-234.
- JACQUES Pierre-Emmanuel, « Le cinéma au service des convictions : Jean Brocher », in PITHON Rémy (dir.), *Cinéma suisse muet*, Lausanne, Antipodes, 2002, pp. 55-71.
- JACQUES Pierre-Emmanuel, « La publication de *Ciné* et *Cinémaboulie*, ou quelques luttes dans le champ de la critique cinématographique genevoise (1926-1929) », in BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp, FLÜCKIGER Barbara (dir.), *Cinéma CH, réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, pp. 69-83. **(EE)**
- JACQUES Pierre-Emmanuel, « Naissance de la critique à Genève dans les années 20 ou comment s'affirmer dans le champ cinématographique ? », conférence prononcée lors de la journée d'études « Histoire de la critique, bilan et perspectives. Regards rétrospectifs sur la critique de cinéma », Université de Lausanne, 24 décembre 2009 : <http://podcast.unil.ch/#>
- PACCAUD Isabelle, « Les critiques cinématographiques romands (1930-1945). Un aperçu biographique », in HAVER Gianni (dir.), *La Suisse, les Alliés et le cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2001, pp. 89-103. **(EE)**

La critique en France

- ABEL Richard, *French Film Theory and Criticism : a History/Anthology : 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- ALBERA François, « L'objet de la critique », *1895*, n° 30, octobre 2000, pp. 3-28.
- ALBERA François, « Germaine Dulac et "l'essor définitif de l'Avant-garde" », *1895*, Hors-série Germaine Dulac, juin 2006, pp. 75-91.
- BEYLIE Claude, « 1895-1939 », in CIMENT Michel, ZIMMER Jacques, *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997, pp. 13-27.
- CHAMPOMIER Emmanuelle, *La Perception du cinéma des années 1920 à travers la presse spécialisée française. Etude des revues Le Cinéopse, Mon Ciné et Cinéa-Ciné pour tous*, mémoire de master 2, L. Véray (dir.), Université de Paris X (Nanterre), 2010.
- CIMENT Michel, ZIMMER Jacques (dir.), « Avant-propos », in *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997, pp. 7-8.

- DE BAECQUE Antoine (éd.), « Préface », in *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, pp. 5-8.
- GAUTHIER Christophe, « Le Cinéma passé en revues », texte de présentation de l'exposition « Le cinéma passé en revues (1926-1927) – Informer ou promouvoir ? », organisée par la BiFi, du 11 octobre 2002 au 28 février 2003 [en ligne].
- GAUTHIER Christophe, « L'introuvable critique : Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent* [en ligne], n° 26, 2008, pp. 51-72.
- GUIDO Laurent, « Le Dr Romain, théoricien du "musicalisme" », *1895* [en ligne], n° 38, octobre 2002, pp. 67-100.
- HEU Pascal Manuel, *Le Temps du cinéma : Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique : 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- HEU Pascal Manuel, *A la recherche du patriarche perdu. La critique, Emile Vuillermoz (1878-1960) et le cinéma*, thèse de doctorat en Histoire du cinéma, J. A. Gili (dir.), Université de Paris I, 2015.
- KHALIFE Antoine, *La Presse spécialisée dans le cinéma entre les deux guerres (1919-1939) : présentation de Ciné pour tous et Cinéa*, mémoire de diplôme de l'Institut Français de Presse et de sciences de l'information, G. Feyel, P. Albert (dir.), Université de Paris II, 1986.
- PLASSERAUD Emmanuel, « Foule et public. Réflexions autour de la théorie française de la réception filmique lors de la période muette », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012 [en ligne].
- VALLAIS Pierre, *La Naissance de la cinéphilie et l'essor de la presse spécialisée indépendante en France : Le Film (1914-1921), une revue pionnière*, mémoire de master 2, mention Cinéma, D. Vezyroglou (dir.), Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2010-2011.
- VALLAIS Pierre, *Entre presse cinéphile et magazines populaires, l'histoire d'une revue unique : Cinémagazine (1921-1935)*, mémoire de master 2, mention Cinéma, dir. Dimitri Vezyroglou, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2011-2012.
- VIGNAUX Valérie, ALBERA François (dir.), *Léon Moussinac critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2014.

Ouvrages généraux

- ABADIE Karine, *La Cinéologie dans l'entre-deux-guerres : les écrivains et le cinéma*, thèse de doctorat en littérature française, M.-P. Huglo et A. Habib (dir.), Université de Montréal, 2015.
- ALBERA François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ALBERA François, GILI Jean A. (dir.), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *1895*, n° 33, 2001.

- BOILLAT Alain, BRUNNER Philipp, FLÜCKIGER Barbara (dir.), « Introduction », *Cinéma CH, réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, pp. 17-24.
- BRECHTOLD Alfred, *La Suisse au cap du XX^e siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963.
- COSANDEY Roland, « L'activité cinématographique en Suisse romande 1919-1939. Pour une histoire locale du cinéma », in Collectif, *19-39, la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986. **(EE)**
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/Ecole des Chartes, 1999.
- GHALI Nourredine, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Paris Expérimental, 1995.
- GIRAUD Jean, *Le Lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958.
- GUIDO Laurent, *L'Age du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.
- HAYER Gianni, JACQUES Pierre-Emmanuel, *Le Spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, Lausanne, Antipodes, 2003. **(EE)**
- HEDIGER et al. (dir.), « Introduction », in *Home Stories. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg, Schüren, 2001, pp. 19-24.
- NAPOLITANO Letizia, *Les « Lectures du Foyer » (1922-1928) entre tradition et modernisme : le journal d'une société en pleine mutation*, mémoire de maîtrise d'Histoire, H. U. Jost (dir.), Université de Lausanne, 1995. **(EE)**
- 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.
- TORTAJADA Maria, ALBERA François (dir.), « Introduction », in *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, pp. 5-13.

La morale au cinéma

- COSANDEY Roland, GAUDREAUULT André, GUNNING Tom (dir.), *Une invention du diable, cinéma des premiers temps et religion*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1992.
- CURTIS Scott, « The Taste of a Nation : Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany », *Film History*, vol. 6, n°4, 1994, pp. 445-469.
- HAMERY Roxane, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, Paris, AFRHC, 2017.

- KESSLER Frank, LENK Sabine, « Kinoreformbewegung revisited : performing the Cinematograph as a pedagogical tool », in ASKARI Kaveh *et al.* (éd.), *Performing New Media, 1890-1915*, Indiana University Press, 2014, pp. 163-173.
- LEVENTOPOULOS Mélisande, *Les Catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, PUR, 2014.
- URICCHIO William, PEARSON Roberta E., « Constructing the Audience : Competing Discourses of Morality and Rationalization During the Nickelodeon Period », *Iris*, n° 17 « Spectateurs et publics de cinéma », automne 1994, pp. 43-54.

Approches complémentaires

- ALBERA François, LAGNY Michèle, LE FORESTIER Laurent, « Cinéphiles et cinéphilie : “le jugement esthétique ne s’apprend pas”. Huit questions à Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto », *1895* [en ligne], n° 70, automne 2013, pp. 10-37.
- ANDRIN Muriel *et al.* (dir.), *Femmes et critique(s). Lettres, Arts, Cinéma*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2009.
- BURCH Noël, SELLIER Geneviève, « Cinéphilie et masculinité », *Iris*, n° 26, 1998, pp. 191-206.
- JUAN Myriam, « “On naît acteur de cinéma... on ne le devient pas” Artiste cinématographique : un métier en quête de formation (1919-1939) », *1895* [en ligne], n° 65, 2011, pp. 180-199.
- JUAN Myriam, « La célébrité à l’heure de la reproductibilité. L’invention de la star de cinéma en France pendant l’entre-deux-guerres », *Hypothèses* [en ligne], vol. 15, n° 1, 2012, pp. 127-144.
- JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, thèse de doctorat en Histoire, P. Ory (dir.), Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2014.
- JUAN Myriam, TREBUIL Christophe (dir.), « Deux ou trois choses que nous savons d’eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012 [en ligne].

Ouvertures méthodologiques

- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité II : L’Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- LAUGIER Sandra, « La cinéphilie comme éducation de soi », *A Contrario*, n° 26 [en ligne], janvier 2018, pp. 95-113.
- LE FORESTIER Laurent, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895* [en ligne], n° 62, 2010, pp. 9-27.

Table des matières

Remerciements.....	4
Introduction	5

P R E M I È R E P A R T I E

De la spectatrice à la critique

1. Les débuts à <i>Cinémagazine</i> : se construire une voix (1923-1926).....	13
1.1. A l'origine, une spectatrice	14
1.2. Un rapport « intime » aux films	17
1.3. Les critiques et les autres	22
1.4. Au fond, ajouter la forme.....	25
1.5. La véritable rupture : le public.....	30
2. <i>Ciné</i> et <i>Cinémaboulie</i> : accomplissement et désenchantement (1926-1929).....	33
2.1. Ciné, lieu polyphonique et indépendant ?.....	35
2.2. Eva Elie critique : un basculement qui se confirme	40
2.3. Du rôle de la critique.....	44
2.4. Un nouveau rapport au public.....	49
2.5. Regards sur le cinéma : Cinémaboulie et la fin d'une époque	55
3. Questions de goût – <i>Les Lectures du Foyer</i>.....	63

S E C O N D E P A R T I E

Relire la critique à l'aune d'Eva Elie

4. Un premier parcours historiographique.....	73
4.1. Du côté de la France – l'esthétique avant tout.....	75
4.2. Du côté de la Suisse – un discours parmi d'autres	78
5. Réintégrer la morale dans le champ des discours.....	83
5.1. Affaire d'institutions.....	83
5.2. Comparer les discours.....	86

Table des matières

5.3. L'éducation du spectateur.....	88
5.4. Une critique militante.....	93
6. Retour à l'esthétique – « Le cinéma est-il un art ? ».....	99
Conclusion.....	105
Annexes	109
A. « Dans l'ombre du cinéma ».....	109
B. « Le cinéma est-il un art ? »	111
C. « <i>Cinémagazine</i> à l'étranger »	115
D. Exemplaire de <i>Ciné</i>	116
E. Annonce pour <i>Le Maître du logis</i> et <i>Graziella</i>	117
F. Chronologie	118
Bibliographie.....	121
Ecrits cités d'Eva Elie	121
Ouvrage	121
<i>Cinémagazine</i> (1921-1932 ; dépouillé de 1923-1930).....	121
<i>Ciné</i> (1926-1929 ; dépouillé de 1926-1929).....	122
<i>Les Lectures du Foyer</i> (19-19 ; dépouillé de 1924-1925).....	123
Autres.....	123
Autour d'Eva Elie.....	123
Eléments contextuels.....	123
<i>Ciné</i>	123
Quelques autres critiques	125
Littérature secondaire.....	125
La critique en Suisse.....	125
La critique en France	126
Ouvrages généraux.....	127
La morale au cinéma.....	128
Approches complémentaires	129
Ouvertures méthodologiques.....	129
Table des matières	131

