



Università Iuav di Venezia

DADI Dipartimento delle Arti e
del Disegno Industriale

WP WORKING PAPERS

Les (mes)aventures de Monsieur L'Herbier au pays des Futuristes

Antonio Costa

settembre 2007

DADI/ **WP**_16/07

Le opinioni espresse in questa pubblicazione
sono responsabilità degli autori

Les (mes)aventures de Monsieur L'Herbier au pays des Futuristes
Antonio Costa

La ville, l'automobile, l'architecture d'avant-garde, un milieu cosmopolite en suspens entre les "bizarreries" de l'art moderne et les charmes du paysage urbain, entre les formes architecturales hardies et les excès du *mélo* (la *femme fatale*), entre la «féerie de la science moderne» et les dessins de mode de Paul Poiret : tout ceci est remis en jeu, en une fantasmagorique succession, dans la première séquence de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier.

L'Inhumaine fut réalisé durant l'automne-hiver 1923-24 et présenté, avec un accueil commercial désastreux, en décembre 1924. La première présentation publique, qui eut lieu à Paris au Madeleine-Cinéma, se transforma, selon le témoignage pittoresque de l'un des interprètes, Jacques Catelain, en une sorte de bagarre, semblable à celle présentée dans le film ou aux plus tapageuses soirées futuristes et dadaïstes¹.

Plus proche du caractère du film se révéla, en revanche, sa reprise à l'occasion de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Paris, avril-octobre 1925), lorsqu'il put apparaître comme une sorte de synthèse cinématographique des tendances du *style moderne*. Différents collaborateurs de *L'Inhumaine* étaient en effet présents à l'Exposition parmi lesquels l'architecte Robert Mallet-Stevens qui, en collaboration avec Francis Jourdain, avait aménagé un set cinématographique au premier étage du Grand Palais. Les panneaux décoratifs de Léger, un autre collaborateur du film de L'Herbier, prévus par Mallet-Stevens pour une Ambassade de France idéale, durent être retirés avec ceux de Robert Delaunay : comme la confirmation d'un certain isolement où, dans le cadre de l'Exposition, se retrouvèrent à travailler les lignes les plus avancées du discours architectural². C'est toutefois en relation à l'Expo de 1925 que commence à circuler, et de la part justement des futuristes italiens, le mot «Futurisme», qui deviendra

¹ J. Catelain, *Jacque Catelain présente Marcel l'Herbier*, Jaque-Catelain, Paris, J. Vautrain, 1950, p. 82.

² E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Bari-Roma, 1987, p. 86.

ensuite le titre de l'édition italienne du film, qui ne sortira dans les salles italiennes qu'en 1927 (aux Etats-Unis, le film sortira au contraire en 1926 avec un titre plus conventionnel *The New Enchantment* et, le soir de la première, sera projeté avec *Ballet mécanique* de Ferdinand Léger et Dudley Murphy).

Ce sera L'Herbier lui-même à définir plus tard, dans son autobiographie, l'Exposition de 1925 comme «un éclatement spectaculaire, révélateur d'un futurisme exalté»³. Et ce furent les futuristes eux-mêmes à parler de futurisme à propos de l'Exposition de 1925. Enrico Crispolti, l'un des plus grands experts du futurisme italien, souligne comme Balla et Jannelli ont vu, dans leur enthousiasme, des influences futuristes partout, alors qu'à son avis, les propositions vraiment d'avant-garde n'étaient pas nombreuses : parmi elles, Crispolti cite les arbres en ciment du jardin de Mallet-Stevens et les habits des Delaunay⁴.

De la même manière, Bruno Passamani, spécialiste de Depero, avance quelques réserves quant aux enthousiasmes de Balla et Depero qui saluent comme «entièrement futuriste» une exposition où – écrit-il – «sous de nombreux aspects triomphèrent les divers accommodements du Liberty et au cours de laquelle fut aussi homologuée et lancée dans le monde l'iconologie de l'Art Déco»⁵.

Le problème des éléments futuristes du film de L'Herbier a souvent été affronté par Giovanni Lista⁶. Attentif surtout à l'aspect scénographique, comme on le comprend bien, Lista s'attarde en particulier sur le laboratoire de l'ingénieur Norsen (Jacques Catelain) avec les sculptures animées de Léger (en affrontant le problème des rapports entre l'esthétique futuriste de la machine et les réalisations plastiques et picturales de Léger) et sur le *Jardin d'hiver* de la villa de la diva Claire Lescot conçu par l'alors très jeune Claude Autant-Lara. Sous une influence futuriste, Lista explique aussi l'idée du tumultueux concert

³ M. L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Laffont, Paris, 1979, p. 126.

⁴ E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, cit., p. 89.

⁵ B. Passamani, *Fortunato Depero*, Rovereto, 1981, p. 139.

⁶ G. Lista, *La componente futurista ne "L'Inhumaine"*, in M. Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Pratiche, Parma, 1985, pp. 148-155.

de la diva, concert qui fut selon le critique italien une sorte de *remake* des concerts des frères Russolo qui eurent lieu au mois de juin 1921 au Théâtre des Champs-Élysées (les tumultes furent en effet obtenus et filmés d'après nature en utilisant comme facteur déclencheur une exécution d'Antheil).

Outre à ceux que cite Lista, il existe encore d'autres éléments de possible dérivation futuriste : comme les cadrages des instruments de l'orchestre jazz avec le *ralenti* et les fondus enchaînés qui produisent des effets vaguement stroboscopiques et qui rappellent, aussi bien pour le thème iconographique que pour l'effet optique, le photodynamisme de A. G. Bragaglia, ou encore l'idée scénographique de fond et la fonction même du décor dans l'économie du film qui rappellent *Thais* (1916) de Bragaglia (avec la scénographie de Prampolini). Une autre séquence qui semble inspirée au culte futuriste de la vitesse est certainement celle de la "course folle" en automobile qui doit visualiser la simulation du suicide d'Einar Norsen : dans la tentative de doubler une charrette tirée par un âne, on pourrait voir une allusion au texte fondateur du futurisme (le "vol fou" ne conduit pas le héros à la mort mais annonce son triomphe).

Dans tous les cas, le laboratoire de l'ingénieur avec ses systèmes de régénération des individus et la duplication à distance des images semble faire allusion à un système de "doubles" technologiques qui, sous certains aspects, rappelle un texte pré-futuriste de Marinetti (*Poupées électriques*, 1909, repris en partie plus tard dans la synthèse *Elettricità sessuale*, 1914⁷). Mais il serait probablement plus pertinent de citer un précédent cas cinématographique qui possède sans ombre de doute quelques liens avec le futurisme : *L'uomo meccanico* [L'homme mécanique] (Milano Films, 1921) d'André Deed⁸.

⁷ Cf. F. T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Vito Bianco editore, Roma, 1960, vol. II, pp. 417-453.

⁸ Cf. M. Canosa, *Il crepuscolo dei divi (muti e italiani)* in «Cinegrafie», n. 4, 1991, pp. 123-124. Canosa souligne l'importance d'avoir retrouvé le film de Deed, aussi bien pour la nouveauté que représente pour le cinéma italien la présence d'une thématique proche de la science-fiction (même si associée au burlesque), que pour les relations avec l'iconographie futuriste, mettant en évidence les analogies qui existent entre l'«homme mécanique» de Deed et les costumes du *Ballo meccanico futurista* [*Ballet mécanique futuriste*] présenté par Vinicio Paladini et Ivo Pannaggi à la Galerie d'art Bragaglia le 2

En réalité, la caractéristique futuriste est l'une des nombreuses composantes qui entrent en jeu dans ce film de même qu'elle contribue à la définition du syncrétisme moderniste de l'Expo de 1925. Les composites articulations des surfaces de l'architecture de Mallet-Stevens, entre réminiscences de De Stijl et anticipations des atmosphères du Pavillon *Esprit Nouveau* du Corbusier à l'Expo, constituent une sorte de *conteneur* et, à la lettre, de *couverture* de tous les excès et de tous les éclectismes les plus extravagants des scènes d'intérieur, sans toutefois réussir à devenir un facteur stylistique unifiant du film. Lista lui-même, qui s'est attaché à définir la priorité de la composante futuriste, à propos du "Jardin d'hiver" conçu par le jeune Autant-Lara, finit par faire appel, outre qu'à Depero⁹, au Douanier Rousseau et au cinéma de Méliès pour enrichir ultérieurement la liste des noms de cette composite *koinè* moderniste.

Puisque c'est justement dans la séquence relative au jardin d'hiver qu'apparaissent des paroles qui fluctuent dans l'air comme dans *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de R. Wiene, il pourrait donc être plus approprié de faire référence à la production cinématographique allemande plutôt qu'à un modèle pictural italien. Un critique d'exception du film de L'Herbier, l'architecte viennois Adolf Loos, dans un article très lucide, confronta le film de L'Herbier avec *Das Cabinet des Dr. Caligari*, «le premier film allemand que les français osèrent présenter après la guerre». Selon Loos, les deux films sont l'expression de deux diverses modernités. Et, sans trop de sous-entendus, Loos lance l'idée que le film de L'Herbier est en quelque sorte une traduction en français,

juin 1922, c'est-à-dire entre un produit du cinéma «de bas niveau» italien et «l'un des épisodes majeurs de notre avant-garde».

⁹ Lista non seulement signale une série d'indices qui rendent chose probable une connaissance de la part du jeune scénographe du projet scénographique du *Chant du Rossignol* réalisé par Depero pour les Ballets Russes de Diaghilev : fils d'Edouard Autant et Louise Lara qui dans la salle de «Art et Action» avaient organisé à partir de février 1918 des spectacles de théâtre synthétique futuriste, il était lui-même l'auteur de ce *Fait divers*, interprété par Artaud et produit par L'Herbier, et qui déjà durant le tournage avait été défini «film futuriste» dans un échange de lettres entre Marinetti et les Autant-Lara en 1922. Il s'agit toutefois d'une conjecture (fondée sur le fait que la revue «Sic» avait publié une documentation sur le travail des futuristes italiens pour les Ballets Russes).

selon une idée française de modernité, des innovations scénographiques de Caligari¹⁰. La référence à Méliès permet de rappeler un autre critique d'exception, Michelangelo Antonioni, qui à propos de *La Nuit fantastique* écrivit un article au titre de *L'Herbier sulle orme di Méliès* (*L'Herbier sur les pas de Méliès*), dans lequel il parle explicitement d'un «caligarisme» de L'Herbier qu'il fait remonter à *Don Juan et Faust* (1922)¹¹.

Si les futuristes militants, comme le confirme l'interprétation toute futuriste de l'Expo de 1925, ont probablement accepté le titre *Futurismo* pour *L'Inhumaine* comme l'accepte par ailleurs le majeur historien du futurisme Giovanni Lista, il n'en fut pas de même de la part de la critique cinématographique de l'époque comme le montre l'extrait suivant :

«Quelques considérations par nécessité hâtives : je résume à tendance futuriste : 1) Le titre – qui n'est certainement pas l'original – est tout simplement insensé car si de temps à autre on aperçoit quelques tendances futuristes dans la forme, le travail, *in substantia*, n'a rien à voir avec le futurisme. Un titre obsolète et passéiste aurait été mieux choisi.. [...] Marcel L'Herbier est l'un des plus intelligents et téméraires directeurs français. Il en est d'autant plus étrange qu'il ait choisi une intrigue stéréotypée et plate. La forme est innovante mais il manque l'essence novatrice»¹².

C'est en relation au titre pris en Italie que l'hypothèse est née, non sans quelques bonnes raisons, que la critique italienne aurait accueilli négativement le film parce que «fourvoyée par un titre qui faisait référence à un mouvement guère populaire»¹³. A démonstration du fait que les hommages rendus au style futuriste furent peu appréciés en Italie,

¹⁰ Cf. A. Loos, *L'Inhumaine. Histoire féérique*, in «Neue Freie Presse», 29/7/1924 ; trad. it. in M. Canosa, *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 73-76.

¹¹ M. Antonioni, *L'Herbier sulle orme di Méliès*, in «Cinema», 158, 25 janvier 1943, aujourd'hui in Id., *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 91-100.

¹² C. Star. 13/1927; reproduit in V. Martinelli, *Cuor d'oro e muscoli d'acciaio. Il cinema francese degli anni venti e la critica italiana*, Cineteca del Friuli, Gemona, 2000, p. 45.

¹³ R.R. (Riccardo Redi), «Futurismo (L'Inhumaine)», in L. Lucignani et T. Chiaretti (aux soins de), *Cinema & Film*, vol. VIII, Curcio, Roma, 1988, p. 2172.

il suffit de rappeler que dans l'édition italienne de *Feu Mathias Pascal* seront maladroitement éliminées toutes (ou presque toutes) les séquences caractérisées par quelques audaces scénographiques et stylistiques jusqu'à transformer le film en quelque chose de complètement différent de l'original.

La rencontre entre Pirandello et L'Herbier avait pourtant été des meilleures. Il est intéressant de lire à ce propos cet extrait d'un article sur *Lord Chilcott*, titre italien d'un film de Jacob Protozanoff (*Morphji*, 1922) réalisé en Russie et distribué en Italie par Albatros (qui le distribua aussi en Espagne sous le titre de *Paraisos artificiales*, tandis qu'il n'en résulte aucune apparition en France)¹⁴.

«Chaque fois que nous assistons à un film de Mosjoukine, notre esprit va à l'un de nos auteurs de théâtre qui s'est distingué pour le genre des œuvres qu'il écrit et dans lesquelles le paradoxe s'unit à l'originalité. Nous l'avons dit : Luigi Pirandello. Et bien nous pensons apercevoir une similitude entre le tempérament artistique de cet auteur et Mosjoukine, que nous pourrions volontiers définir le Pirandello cinématographe. Nous souhaitons que la comparaison ne soit irrévérencieuse ni pour l'écrivain sicilien ni pour Ivan Mosjokine car il est évident qu'il existe entre eux une certaine affinité. Tous les deux s'isolent et émergent sur les autres, ils tendent l'un comme l'autre à présenter et à approfondir des situations étranges, absurdes, audacieuses et tous les deux font surgir de leur imagination des personnages qui, bien que lointains de toute réalité, semblent extrêmement vivants»¹⁵.

Pirandello, de sa part, avait fait référence à un film interprété par Ivan Mosjoukine lors d'une interview apparue en novembre 1924, avant les débuts de la réalisation du film : «C'est un film russe, *Le Père Serge*, qui m'a pendant la guerre laissé entrevoir les possibilités de ce jeune art : le Rêve, le Souvenir, l'Hallucination, la Folie, le Dédoublement de la

¹⁴ Ibid. p. 55 : «En réalité ce film a été tourné en Russie, lorsque la troupe Ermolieff ne s'était pas encore transférée en France. *Lord Chilcott* fut exporté en Italie par Albatros, de même qu'en Espagne, avec le titre *Paraisos artificiales*. Une copie de cette dernière version se trouve dans les archives de la Cinémathèque Nationale. Le film semble ne pas avoir circulé - et sans qu'on en sache les raisons - en France».

¹⁵ «II Roma della domenica», 6/6/1924; reproduit in Martinelli, *Cuor d'oro e muscoli etc.*, cit., p. 55.

personnalité. Si les cinématographes voulaient, il y aurait de grandes choses à faire»¹⁶. A propos de L'Herbier aussi, les prémisses semblaient tranquilles à en juger par cette déclaration de Pirandello : « [...] avec M. Marcel L'Herbier je suis tranquille. Il va venir s'installer près de moi à Rome et nous travaillerons en bonne camaraderie, en complète intimité à l'élaboration de son scénario. Si ce travail nous amène logiquement à envisager certaines modifications à apporter à mon roman nous verrons... mais je ne crois pas»¹⁷.

Ce qui est intéressant pour nous ici n'est pas tant d'étudier le rapport existant entre le roman et le film de L'Herbier mais bien plutôt celui entre la version originale française et l'édition italienne. Les vicissitudes de la distribution du film de L'Herbier en Italie sont complexes. Approuvé par la censure encore au mois d'avril 1926 (visa n. 22644), le film ne sort que l'année suivante (1927) et avec de nombreuses coupures : tandis que l'édition originale française est de 3300 mètres, la version italienne n'en a que 2481 (il manque donc un peu moins de mille mètres).

En septembre 1926, la censure va par ailleurs le réexaminer sur la base de la loi n. 2277 du 10 décembre 1925, pour l'interdire aux mineurs de moins de 15 ans. Toutefois, en mars 1927, le film est encore une fois présent dans les listes de la censure (avec le même numéro et le même métrage), la raison pourrait être – comme en fait l'hypothèse Vittorio Martinelli – que la distribution s'était alors opposée à l'interdiction aux mineurs. Le film fera une dernière apparition dans les listes de la censure en février 1930 mais avec une rectification, à l'original a été ajouté un nouveau titre *La maschera della mort* [Le masque de la mort] (qui est celui qui apparaît encore dans la version italienne actuellement visible).

Ci-dessous une petite liste des modifications que présente la version italienne par rapport à l'originale française :

1) La copie française se termine avec le mariage entre Mathias et Adrienne “énoncé” à travers une photo souvenir, encadrée et filmée obliquement; la version italienne présente un final plus proche des lois

¹⁶ R. Jeanne, *Cinq minuits avec Pirandello*, «Nouvelles Littéraires», 19 novembre 1924.

¹⁷ Ibid.

italiennes (le divorce n'était pas contemplé) et du final du roman. L'épilogue est par ailleurs résumé dans la didascalie suivante: «Il reprit les chemins du monde et dorénavant à tous ceux qui lui demandent son nom il répond Je suis Feu Mathias Pascal».

2) Un autre changement significatif est cette presque totale élimination de toute référence au livre que Mathias Pascal est en train d'écrire. Le frontispice du livre *Histoire de la Liberté* par Mathias Pascal se lit clairement dans l'édition française tandis que le spectateur italien ne voit que rapidement le titre dans l'unique séquence du train (et, donc, ne peut pas savoir que Mathias est l'auteur du manuscrit qu'il emmenait à Monte-Carlo!). Il ne s'agit pas seulement d'un expédient pour éliminer la composante linguistique française chez un personnage italien que le public aurait trouvée incongrue, parce qu'en réalité dans la version italienne, Mathias Pascal est certainement un personnage étrange mais il a perdu son caractère d'intellectuel libertaire de la version originale.

3) Dans la version originale Mathias Pascal, après avoir arraché à Malagna l'écharpe tricolore avec laquelle il le lie à la chaise, se présente au balcon d'où aurait dû parler l'imposteur et apostrophe la foule : il sera alors acclamé et porté en triomphe mais Mathias, après avoir lancé un de ces regards hallucinés dont est maître Mosjoukine à une «inquiétante» machine à café qui émet des poussées de vapeurs pleines de suggestions à moitié entre le futurisme et l'alchimie, se soustrait à la foule et s'éclipse rapidement. Dans la version italienne, la privation de la caractérisation intellectuelle et libertaire du héros limite les possibilités d'une lecture politique du tour joué à Malagna. A noter un détail non secondaire : Isaure Douvan, l'acteur qui interprète Batta Malagna a une certaine ressemblance avec Mussolini. C'est ainsi que sera éliminée toute la partie relative au discours de Mathias à la foule et au triomphe du héros qui, après avoir lié Malagna avec l'écharpe tricolore, est montré au cimetière devant sa «propre» tombe.

4) Dans la version originale, il est possible d'admirer une magnifique scénographie qui est l'arrière-plan du couloir d'accès au bureau de Mathias Pascal et qui produit un effet de spatialité abstraite, en contraste avec les caractérisations naturalistes de tous les autres détails de la maison Pascal. Dans l'édition italienne ont été éliminés tous les plans qui rendent visibles cette scénographie alors que dans la version originale

elle apparaît plusieurs fois : quand la tante Scholastique (Pauline Carton) contrôle si son neveu est en train de travailler et au cours de la première apparition de Pomino (Michel Simon) quand il hésite devant la porte du bureau de Mathias Pascal.

5) Le même sort est réservé aux cadrages subjectifs qui sont une dérivation évidente de *Das Cabinet des Dr. Caligari* où Mathias Pascal voit émerger du vide, se dilater et grandir les lettres qui forment le mot «liberté». Dans l'édition française la décision de Mathias Pascal d'interrompre son voyage de retour à Miragno est montrée à travers le gag du cheminot qui essaie de le convaincre à tout prix à remonter dans le train qui va partir; Mathias lui répond en colère et menaçant en accomplissant ensuite d'énigmatiques parcours sur le quai de la gare déserte. Dans l'édition italienne tout ceci est éliminé et remplacé par une didascalie synthétique : «Il repart dans une autre direction vers la liberté, vers une nouvelle vie».

Les exemples pourraient être encore nombreux même si ceux qui ont été cités sont déjà suffisants pour montrer dans quelle direction vont coupures et modifications. Dans l'ensemble, l'édition italienne tend à une normalisation du texte, à ne conserver que les éléments naturalistes en éliminant donc le mélange entre dimension naturaliste et dimension "abstraite" qui cependant constitue l'une des caractéristiques essentielles aussi bien du roman de Pirandello que de la "traduction" de L'Herbier. Dans l'édition française, l'espace au sein duquel naît et prend forme la fantastique aventure de Mathias Pascal est défini selon un double registre : le registre naturaliste réservé à la représentation de la décadence d'une famille de propriétaires terriens désormais ruinés et le registre métaphysique et abstrait du *conte philosophique*, du drame de la perte de l'identité. C'est ce qui explique les désaccords et les dissonances, les points obscurs et les hardiesses qui constituent le trait caractéristique du film. L'édition italienne résulte aplatie sur un seul de ces deux registres stylistiques.

Le verdict du public italien au film de L'Herbier ne fut pas positif, comme en est témoignage cette critique de l'époque : «Le film, réalisé par Marcel L'Herbier et superbement interprété par Ivan Mosjoukine, n'a pas, me semble-t-il, su satisfaire le public et la raison est à rechercher outre que dans ce sentiment obsessionnel qui hante tout le

film et auquel une bonne partie des spectateurs n'a pas su se soustraire, dans la réalisation assez inégale qui alterne superpositions symbolistes, virtuosités techniques et tableaux d'un réalisme assez dépassé. C'est ainsi que quatre jours après sa sortie, le film a été remplacé»¹⁸.

Au film de L'Herbier fut très vite préféré celui de Pierre Chenal, produit, avec grand battage publicitaire, dans les studios de Cinecittà en 1937 qui venaient juste d'être inaugurés par Mussolini (titre français *L'homme de nulle part*). Osvaldo Campassi et Virgilio Sabel dans un article publié sur la revue «Cinema», dont le directeur est le fils de Mussolini, comparent la version de L'Herbier avec celle de Chenal de 1937¹⁹ et expriment une série de critiques négatives au film de L'Herbier. Ils le jugent «stylistiquement inégal» avec des motivations de ce type : «Un cas typique de cette discontinuité est par exemple la fréquence des suggestions comiques exploitées jusqu'au bout comme si, sur elles, devait se baser la nature du film et en utilisant des moyens très proches de ceux qui sont employés dans les finals des slapsticks» (p. 303). Des observations analogues avaient déjà été faites toutefois par la critique française au moment de la sortie du film de L'Herbier. Voilà ce qu'avait écrit Emile Vuillemoz («Le Temps», 9 août 1925) : «Et j'avoue, pour ma part, avoir éprouvé une certaine gêne en voyant l'auteur de *L'Inhumaine* régler certaines scènes d'une bouffonnerie terriblement conventionnelle empruntée aux pires traditions des films comiques américains»²⁰. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une forte incapacité de la part des critiques à comprendre la profonde syntonie des choix de L'Herbier et de Mosjoukine, comme j'ai déjà d'ailleurs essayé de le montrer dans un de mes articles publié il y a environ deux ans sur «Iris» et qui était volontairement intitulé *Au commencement était le gag*²¹.

Il n'est pas question ici de citer d'illustres critiques cinématographiques et littéraires qui ont répété ces jugements négatifs sur le film de L'Herbier, faisant preuve surtout d'une chose : de n'avoir

¹⁸ «Kines» 22/1928; reproduit in Martinelli, *Cuor d'oro e muscoli etc.*, cit., p. 45.

¹⁹ O. Campassi et V. Sabel, *Chenal, L'Herbier e «Il fu Mattia Pascal»*, «Cinema», VI, 117, 10 mai 1941, pp. 302-305.

²⁰ Cit. in *Restaurations et Tirages de la Cinémathèque Française*, vol. 4, 1989, p. 56.

²¹ A. Costa, *Au commencement était le gag: Il fu Mattia Pascal de Pirandello à L'Herbier*, dans «Iris», n° 30, automne 2004, pp. 23-34.

jamais vu le film (qu'il me soit accordé de rappeler que je suis responsable de la transmission sur une chaîne télévisée satellitaire italienne aussi bien de *L'Inhumaine* que de *Feu Mathias Pascal*, et de la successive édition en vhs à la Mondadori Video, mais tout ceci remonte à la moitié des années 90).

Une unique et heureuse exception est représentée par Leonardo Sciascia, qui a plus d'une fois raconté qu'il a lu le nom de Pirandello pour la première fois non pas sur les pages d'un livre mais bien au *générique* du film de L'Herbier, sur l'écran de la salle de cinéma de son village. Et dans son *Alfabeto pirandelliano* [Pirandello de A à Z], à la voix Mosjoukine, Sciascia a écrit : «En 1925, désormais célèbre, le metteur en scène Marcel L'Herbier l'appelle pour interpréter le Mathias Pascal de Pirandello : de Fedja Protasov à Mathias Pascal, on entrevoit déjà la ligne d'un destin. Inoubliable Mathias Pascal : au point que tous les lecteurs qui ont vu le film et peut-être même Pirandello, ne réussissent plus à penser à son personnage que sous les traits, avec les mouvements et les expressions de Mosjoukine»²². Le sens complet de cet extrait ne peut se comprendre que si l'on prend en considération un autre extraordinaire texte de Sciascia complètement consacré au grand acteur russe.

Sur la base de quelques rares sources (un profil de Jean Mitry, *l'Histoire générale du cinéma* de Sadoul, l'autobiographie de L'Herbier), Sciascia crée un inquiétant profil de l'acteur russe, à mi chemin entre Pirandello et Borges, centré sur la thèse paradoxale de la *prédestination de Mosjoukine à être Mathias Pascal*.

L'argumentation de Sciascia est ouvertement captieuse : si on ne trouve aucune référence à *Mathias Pascal* dans l'autobiographie de Mosjoukine, c'est que s'est accomplie la fatale identification de l'acteur avec son personnage.

Mais Sciascia ne s'arrête pas là. Reprenant à son compte la rumeur qui voit en l'écrivain français Romain Gary le fils illégitime de Mosjoukine, Sciascia soutient une autre thèse paradoxale: l'identification du père (Mosjoukine) avec Mathias Pascal passe directement à son fils

²² L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano, 1989, p. 45.

Romain Gary qui se retrouve dans l'impossibilité d'être... Romain Gary. Sciascia interprète de cette manière le fait que Gary, au cours de sa carrière, ait utilisé différents hétéronymes : Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat, Emile Ajar. «Celle que Pirandello, en lui consacrant l'essai sur l'humour, appelait *La bonne âme de Mathias Pascal*, comme elle s'était incarnée en Mosjoukine, aurait été laissée en héritage à Romain Gary»²³, mais tout ceci pourrait être le sujet d'une nouvelle conférence.

²³ L. Sciascia, *Cruciverba*, Einaudi, Torino, 1983, p. 201.