

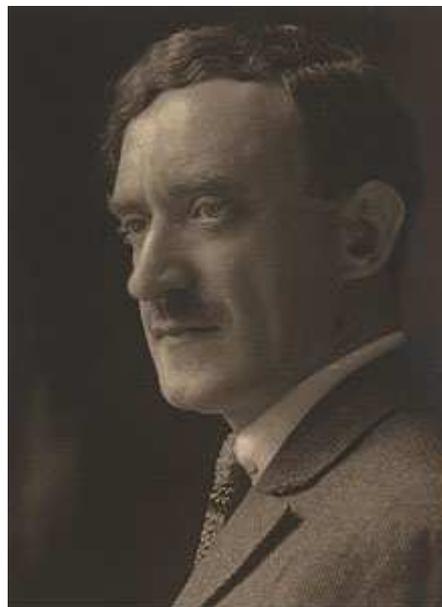
REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Jacques de Baroncelli, chantre de la Camargue

Par Bernard Bastide

***L'Arlésienne* (1930), *Gitanes* (1932) et *Roi de Camargue* (1934) forment une sorte de trilogie réalisée en Camargue par le cinéaste Jacques de Baroncelli. Le Fonds Baroncelli conservé à la BiFi per**

Qui était mieux placé que Jacques de Baroncelli pour dépeindre la Camargue, cette région mythique emprisonnée dans le delta du Rhône ? Descendant d'une vieille famille aristocratique installée en Avignon au XV^{ème} siècle, frère cadet de Folco de Baroncelli, le manadier-poète mainteneur des traditions provençales, Jacques de Baroncelli (1881-1951) opte dès 1915 pour une carrière parisienne de cinéaste. Mais, très tôt, il manifeste le désir de retrouver sa terre natale pour y porter à l'écran le *Poème du Rhône* de Frédéric Mistral, un des fleurons de la littérature provençale. Bien qu'annoncée à plusieurs reprises dans la presse spécialisée, l'affaire ne se fit pas. Ce n'est finalement qu'en 1925, avec *Le Réveil*, que Jacques de Baroncelli peut réaliser son rêve : tourner dans la propriété de son frère, aux Saintes-Maries-de-la-Mer. "Mon film n'est pas, hélas !, un film provençal ! confie-t-il à Folco. C'est une histoire qui se passe en un pays imaginaire". La Camargue - souvent utilisée comme un décor neutre - représente ici la Sylvanie, un royaume dont le souverain est déchiré par un choix cornélien : choisir entre l'amour et le pouvoir. *Le Réveil* est un premier essai : les choses sérieuses ne commencent qu'en 1929...



Jacques de Baroncelli

D.R.

L'Arlésienne



L'Arlésienne de Jacques de Baroncelli, 1930

D.R.

Cette année-là, le producteur Bernard Natan, à la tête de la société Pathé-Natan, confie à Baroncelli l'adaptation de *L'Arlésienne*, le drame d'Alphonse Daudet. C'est la troisième fois - après Albert Capellani en 1909 et André Antoine en 1922 - que la vie de Frédéric, ce jeune provençal fou d'amour pour une belle arlésienne volage, a les honneurs de l'écran. Dans ce contexte de début du parlant, le cinéma français semble avoir pour unique ambition la mise en

boite de tout le répertoire théâtral. Le provençal Daudet n'échappe pas à la curée. Le choix de son compatriote Baroncelli, passé maître dans l'art de l'adaptation littéraire, s'impose comme une évidence. Mais, contre toute attente, le cinéaste flaire très vite le cadeau empoisonné. "Ce film m'inquiète, confie-t-il à son frère dans un courrier du 30 décembre 1929. Il est plein de difficultés techniques et j'ai peur qu'il déçoive un public habitué aux drames de l'Odéon. La pièce de Daudet est vingt fois périmée ! Le texte est trop littéraire". Pour tenter de camoufler les dialogues poussiéreux du drame, Baroncelli a sa petite idée. "Il faudrait le "garnir" avec des chants provençaux" écrit-il à son frère, promu conseiller ès culture provençale. Veux-tu m'envoyer une liste de morceaux de musique joués pendant les courses de taureaux et, si tu le peux, les morceaux eux-mêmes. Je voudrais aussi les morceaux joués pendant les jeux gardians".

Le découpage technique que rédige alors Baroncelli met en pratique ces intentions. Outre

l'indication "voir chants et musique de Bizet annexés au scénario" portée sur la page de titre, la colonne "observations" précise, pour chaque scène, les illustrations sonores prévues par le cinéaste, leur durée, leur enregistrement en son direct ou en studio. En plus des extraits de l'opéra de Bizet, Baroncelli a retenu des chansons populaires de l'époque - comme "On ne meurt pas d'amour" - mais aussi un grand nombre de "standards provençaux" - comme "O Magali". De ces dernières, beaucoup seront remplacées, dans le montage définitif, par des musiques d'ambiance ou des chansons en français, sans doute pour ne pas dérouter le public non-provençaliste.

DESCRIPTION DE LA SCÈNE	N°	durée	OBSERVATIONS
Dès les titres de présentation, on entend l'orchestre (les chœurs d'Arles au début) (chœurs de l'histoire-musique de Bizet), puis un contre-ténor qui se voit apparaître un groupe de gardians, toujours en marche qui marche devant l'appareil... On entend alors le chant :			A. Barncelli sur l'orchestre N.F.S. chœurs avec l'orchestre et les chœurs
Grand saut de Provence			
On ne meurt pas d'amour			
On qui tenait la balance			
Comme un chat de vin de Crème...			

Extrait du découpage technique de *L'Arlésienne*

Dès l'automne 1929, puis à nouveau en mai 1930, Baroncelli et Louis Chaix, son chef opérateur, se rendent en Camargue. Avec le concours de Folco, promu régisseur local, ils tournent en décors naturels quelques images muettes. Il s'agit de brèves scènes documentaires, situées en marge de l'action principale, mais qui inscrivent le film dans un paysage et lui serviront plus tard de respirations. Ce sont surtout des images de labeur marquées par le rythme des saisons (transhumance, fenaison), mais aussi des scènes de fêtes locales liées à la tradition camarguaise de l'élevage des taureaux et des chevaux : gardians chevauchant leur monture au milieu des marais, course à la cocarde dans les arènes d'Arles, juments arborant fièrement leurs décorations le jour de la Saint-Éloi.

Après quelques essais de matériel sonore, il s'avère par contre impossible de tourner en décors naturels les scènes dialoguées. Pour Baroncelli, qui se faisait une joie de réaliser son film entièrement en Camargue, la déception est vive. La mort dans l'âme, il se résout à tout transposer en studio et chamboule son plan de travail en conséquence. "Pourrais-tu arriver ici le 5 mars ? écrit-il à son frère, le 18 février 1930. Nous aurons à mettre au point les costumes et certains détails de décors pour lesquels ta présence est absolument nécessaire. Je fais habiller mes Arlésiennes par Chabrier (celui d'Avignon), mais il sera utile que tu passes une revue sérieuse de ces costumes. Pour les coiffes, c'est plus délicat. Peux-tu en apporter quelques unes - rubans et cravates ?".

Pendant ce temps, le décorateur Robert Gys et son équipe s'activent pour construire dans les studios de Joinville-le-Pont les principaux décors du film : le mas du Castelet, l'Alcazar d'Arles, la cabane de Mitifio... Sur le ton de la dérision, Baroncelli fait part, dans ses *Mémoires*, de sa terrible déconvenue lorsque, pour la scène de la chasse, il fallut reconstituer en studio les bords de l'étang du Vaccarès. "On étala sur toute la surface du studio une toile goudronnée dont les bords furent relevés d'une cinquantaine de centimètres, et l'on remplit d'eau ce petit lac artificiel, écrit-il. Mais il fallait cacher les murs que l'on apercevait sur l'autre rive ! Plantes vertes - dont la Camargue ignore certainement la végétation ! - roseaux, tamaris furent apportés de tous les coins de Paris. J'avais même fait venir un flamant rose de Camargue, mais il mourut en route...".

Pour parachever le tout, cette Camargue de carton-pâte se retrouva peuplée d'acteurs de théâtre particulièrement peu versés dans l'épure dramatique. Tandis que José Noguero - remplaçant au pied levé Pierre Fresnay, recalé pour sa petite taille ! - campe un Frédéric pâlot et geignard qui aime trop sa maman, Germaine Dermoz (Rose Mamaï) paraît à chaque instant frustrée de ne pas pouvoir lancer ses répliques avec la même fougue que sur les planches.

L'Arlésienne sort en salle le 19 septembre 1930 et reçoit, dans l'ensemble, un bon accueil critique. Si d'aucuns, tel le jeune Marcel Carné, regrettent que l'on ait "cru pouvoir tourner impunément cette tragédie rustique en studios" (*Cinémagazine*, n° 9, octobre 1930), beaucoup saluent le mérite de Baroncelli qui "l'un des premiers a sorti du studio les appareils de prise de son et a réalisé avec eux, en plein air, mieux que des essais". (Anonyme, *L'Action française*, 3 octobre 1930). Aussi brèves furent-elles, les scènes d'extérieur impressionnèrent beaucoup les spectateurs de la première du film. "Quand, tout à coup, l'écran fut envahi par le ciel de Camargue, avec une route à flanc de coteau et, descendant de leurs pâturages, des centaines et des centaines de moutons, ce fut du délire ! raconte Charles Vanel. C'est eux qui eurent les applaudissements." (*Monsieur Vanel* par Jacqueline Cartier. Robert Laffont, 1989).

Gitanes



Gitanes de Jacques de Baroncelli, 1932

Dans une lettre datée du 18 juin 1930, Jacques de Baroncelli confie à son "petit Toto chéri" (son frère Folco) le nouveau "grand projet" qui l'anime. Inspiré d'une nouvelle de Jules Charles-Roux intitulée *En Camargue : Coeur ardent et Hirondelle brune*, son film contera les fugaces amours de Cur ardent, un indien du Wild West Show de Buffalo Bill en tournée en Provence, et d'Hirondelle Brune, une gitane venue aux Saintes-Maries-de-la Mer pour le pèlerinage annuel de son peuple. Pour des raisons que l'on ignore, le projet ne vit pas le jour. Mais

le voilà qui resurgit sous une autre forme en 1932. Entre temps, l'indien s'est métamorphosé en marinier, mais la gitane est restée gitane. Léon, patron de péniche (Charles Vanel), rencontre la tzigane Téla Tchäï (idem) au bord d'un canal et la séduit pendant une fête foraine. Délaissant sa communauté, la jeune femme part avec le marinier, puis le quitte bientôt : les différences culturelles ont eu raison de leur amour. Lorsqu'ils se retrouvent aux Saintes-Maries-de-la-Mer, pendant le pèlerinage, le père de la bohémienne ne peut se résoudre à cette mésalliance et abat le marinier d'un coup de fusil. Au-delà du plaisir de traiter un thème récurrent (l'amour impossible) et de dépeindre un peuple dont son frère s'est fait le défenseur, ce film est pour Baroncelli une juste revanche à prendre sur *L'Arlésienne*. "J'ai ouvert ma cage et je suis parti sur les routes de France avec mon camion sonore, Vanel et Tela Tchäï", dira Baroncelli. (C. V., *L'intransigeant*, 29. 10. 1932). Cette fois, il s'est affranchi de toutes les contraintes qui avaient si lourdement entravé l'adaptation de Daudet : non seulement *Gitanes* est entièrement tourné en décors naturels mais, en plus, Baroncelli est l'unique auteur du scénario original et son propre producteur. Créée en 1923, sa société de production, la Société belge des films Baroncelli, avait été contrainte, faute de matériel sonore, à mettre en sommeil ses activités pendant quelques années. En 1931, la voilà qui revient dans la course. Pour la coquette somme de deux millions de francs belges, elle vient d'acquérir un studio mobile, plus précisément un camion d'enregistrement sonore de la marque Séléphonon. Baroncelli se donne ainsi les moyens de ses ambitions et forge les armes qui devraient lui assurer sa future indépendance. Pour mettre tous les atouts dans son jeu, il s'entoure aussi de fidèles collaborateurs artistiques : le comédien Charles Vanel (douze films avec Baroncelli entre 1924 et 1942) et le chef opérateur Louis Chaix (dix-huit films avec Baroncelli entre 1920 et 1933). À leurs côtés, la comédienne Téla Tchäï fait figure de nouvelle recrue. Hormis une apparition dans *L'Atlantide* de Pabst (1932), *Gitanes* est son premier grand rôle au cinéma. À la tête de cette petite équipe, le réalisateur délaisse donc le confort des studios et se transforme en cinéaste nomade, en miroir qui marche sur les routes de France. À l'automne 1932, Sucy-en-Brie, Champigny, le canal de l'Ourcq et surtout les Saintes-Maries-de-la-Mer seront quelques unes de ses étapes cinématographiques. "Je ne sens que la nature et je ne réussis que ce que je sens" (C. V., *L'intransigeant*, 29. 10. 1932) dira Baroncelli, comme pour justifier cette escapade totalement atypique dans le cinéma français du début des années trente.

Distribué par Universal, *Gitanes* sort en exclusivité le 3 mars 1933 dans la prestigieuse salle du Gaumont-Palace, accompagné de quatre attractions. Baroncelli a fait précéder son film d'un bref prologue filmé de Colette dans lequel l'éternelle vagabonde met en garde les spectateurs contre la morale très particulière des gitans. "Leur étrange point d'honneur



Gitanes de Jacques de Baroncelli, 1932

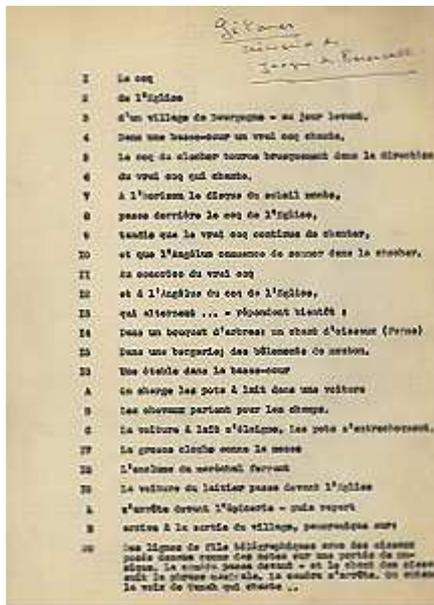
dédaigne notre morale, prévient-elle. Voler, chez les gitanes, cela s'appelle reprendre. Tuer, c'est faire justice". Pourquoi Baroncelli s'est-il entouré de telles précautions ? Sans doute pour se prémunir contre d'éventuelles accusations de racisme, les personnages de gitans de son film étant conformes à l'imagerie populaire : tous voleurs, menteurs, voire criminels.

L'accueil critique - dans l'ensemble plutôt réservé - fera peu de cas de cette question, préférant regarder ailleurs. Si la plupart des articles saluent la poésie avec laquelle Baroncelli a su capter le spectacle de la nature, beaucoup regrettent la minceur de son scénario et la lenteur de l'action. Marcel Carné est celui qui a le plus justement traduit cette dualité. "Il y a dans *Gitanes*, écrit-il, des tableaux champêtres de toute beauté, ainsi que certaines vues de canaux aux eaux calmes et tranquilles ou de crépuscules au ciel tourmenté fort réussis. Malheureusement, toutes ces habiletés techniques ont été mises au service d'un scénario fort indigent." (*Cinémagazine*, n° 3, mars 1933).

Et la bande son ? C'est là que le bât blesse. Après avoir misé tous ses espoirs et toutes ses économies sur le procédé Sélénophone, Baroncelli comprend, mais un peu tard, qu'il a fait un mauvais choix. À l'usage, le matériel de prise de son s'est révélé inadapté à l'enregistrement des dialogues en décors naturels. En désespoir de cause, tout le film sera post-synchronisé en studio, lui retirant ainsi beaucoup de sa spontanéité et de sa fraîcheur. Un an plus tard, Pagnol relèvera le défi : *Jofroi* sera entièrement réalisé en décors naturels et en son direct.

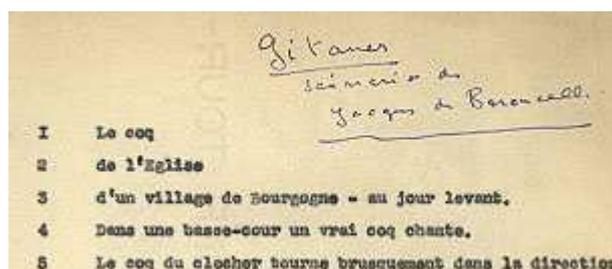
Gitanes paiera très cher sa liberté et ses audaces techniques. Retiré de l'affiche au bout d'une semaine, le film ne reparaitra plus sur aucun autre écran parisien et provoquera la faillite de la Société belge des films Baroncelli. En dépit de tout cela, Baroncelli ne se départira jamais d'une grande tendresse envers ce film mal aimé, le désignant toujours dans ses entretiens comme son préféré.

Près de soixante-dix ans après sa réalisation, *Gitanes* n'est toujours pas sorti du purgatoire. Aujourd'hui, seule la première bobine du film est restaurée et visible. On y assiste notamment à l'improbable rencontre, le long d'un chemin de halage, du marinier et de la gitane, dans le miroitement d'une lumière impressionniste. À elle seule, cette séquence suffit à nous mettre l'eau à la bouche et à nous convaincre qu'avec *Gitanes* Baroncelli tourne résolument le dos à l'avant-garde des années 20 pour mieux affirmer ses liens de parenté avec Jean Vigo (celui de *L'Atalante*) et Jean Renoir (celui d'*Une partie de campagne*).



Extrait du découpage technique de *Gitanes* de Jacques de Baroncelli

Malheureusement tout l'épisode camarguais mettant en scène la communauté gitane (célébration d'un mariage, fête, procession annuelle, etc) est aujourd'hui invisible, faute d'avoir su résister aux affres du temps et à la dégradation chimique. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher ces scènes tournées aux Saintes-Maries-de-la-Mer et au bord du Vaccarès. Mais où ? Dans ces images retouchées, pareilles à des gravures, que l'iconothèque de la BiFi conserve comme autant d'images pieuses ? Dans le scénario dactylographié en 52 pages et 740 plans, en tête duquel le réalisateur a rajouté de sa plus belle plume "Gitanes, scénario de Jacques de Baroncelli" ? Ou bien dans cette version romancée, signée Simone Avril, que Tallandier publia accompagnée de photos du film ?



Extrait du découpage technique de *Gitanes* de Jacques de Baroncelli

Roi de Camargue

En 1932-33, les deux romans de Jean Aicard *Maurin des Maures* (1932) et *L'Illustre Maurin* sont portés à l'écran avec succès par André Hugon. Afin d'exploiter cette "veine provençale", l'année suivante on prend les mêmes et l'on recommence : un autre roman d'Aicard, *Roi de Camargue*, (déjà adapté en 1920 par Joe Hamman et en 1921 par Hugon) et toujours Berval dans le rôle titre. Seul Hugon est remplacé par Baroncelli pour conter les exploits physiques et les démêlés sentimentaux de Renaud, dit "le Roi de Camargue", hésitant entre Livette, la sage arlésienne, et Zinzara, la troublante gitane. Au générique, on trouve aussi Henri Decoin (adaptateur) et une assistante nommée Bouchon Gourdjji, qui deviendra célèbre sous le nom de Françoise Giroud.



Roi de Camargue de Jacques de Baroncelli, 1934



Roi de Camargue de Jacques de Baroncelli, 1934

Pour séduire la production, Baroncelli possède un solide atout dans son jeu : le concours actif de son frère Folco qui lui assure une parfaite connaissance des lieux, des coutumes et des hommes. Outre le coût global (1 million) et détaillé par postes (50. 000 F pour Berval), le devis du film, conservé dans les archives de la BiFi, précise ainsi que "tout le film sera tourné sur place (en Camargue, donc). Les scènes d'intérieur seront prises dans les maisons du pays mises à la disposition de la General Film. Au point de vue organisation en

Camargue de "ferrade", courses aux arènes d'Arles, rassemblement et déplacement de troupeaux de taureaux et chevaux sauvages, la plus large collaboration est acquise au film de la part des grands manadiers MM. Granon, Baroncelli, Reynaud. En plus de la partition musicale qui sera extrêmement importante au cours du film, il sera fait appel à la collaboration de l'Académie Provençale qui met à la disposition du film sa riche bibliothèque musicale, ses costumes, ses meilleurs tambourinaires, farandoliers, danseurs, chanteurs, etc. "

Le tournage des extérieurs débute en Camargue, en juillet 1934. La technique sonore, plus mûre, sait cette fois se plier aux contingences du tournage en décors naturels même si, certains jours, le mistral vient jouer les trouble-fête. La technique photographique doit, quant à elle, se plier aux exigences climatiques. La lumière plombante qui, dans cette région, ronge les ombres et supprime les reliefs, oblige l'équipe à ne tourner que de sept à dix heures le matin, et après seize heures l'après-midi... Des horaires peu syndicaux qui font enrager le producteur ! *Roi de Camargue* sort en exclusivité le 25 janvier 1935 sans connaître le succès de *Maurin des Maures*. Un critique (anonyme) a su assez bien traduire



Roi de Camargue de Jacques de Baroncelli, 1934

le sentiment que le film dégage. "Le thème romanesque se languit un peu à travers la mise en scène artistique de Jacques de Baroncelli. Les images semblent se complaire dans leur joliesse. La mise en scène comporte un charme certain mais n'atteint pas à une cohésion suffisante. Au surplus, tels éléments de caractère local, ferrades, tauromachie, pour épisodiques qu'ils soient, auraient mérité un parti spectaculaire moins modeste".

Il faut se rendre à l'évidence : malgré plusieurs tentatives, Jacques de Baroncelli n'est jamais parvenu à capturer avec sa caméra la Camargue de légende et de rêve qu'il avait dans le coeur. "Mais pourquoi réaliser une oeuvre alors qu'il est si beau de la rêver ?" aurait pu lui murmurer à l'oreille Pasolini, comme pour le consoler.

Bibliographie sélective :

- *Écrits sur le cinéma*, suivi de *Mémoires* par Jacques de Baroncelli. Textes réunis et présentés par Bernard Bastide. éd. Institut Jean Vigo, Perpignan, 1996.
- *Le Marquis et le cinéma : Folco de Baroncelli, ambassadeur du cinéma en Camargue* par Bernard Bastide, Archives, n° 56, novembre 1993. éd. Institut Jean Vigo, Perpignan.

voir aussi la fiche du [fonds Jacques de Baroncelli](#).