

Censeurs et cinéphiles

Autor(en): **Guido, Laurent**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue historique vaudoise**

Band (Jahr): **115 (2007)**

PDF erstellt am: **23.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-514234>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Laurent Guido

CENSEURS ET CINÉPHILES

La critique de cinéma vue par les autorités de police lausannoises (1919-1932)

Au début des années 1920, l'émergence d'une critique de cinéma en Suisse francophone procède d'un ensemble de facteurs variés, au premier rang desquels se situe un effort de légitimation du cinéma en tant qu'objet artistique et culturel. L'apparition simultanée de revues spécialisées, corporatives ou non, et de chroniques spécifiques dans les principaux titres de la presse locale répond effectivement à la volonté de milieux attachés à la promotion du cinéma, qu'il s'agisse d'intellectuels passionnés par l'écran, de représentants des secteurs commerciaux de l'exploitation et de la diffusion des films, ou encore d'artistes animés par la volonté de fonder une cinématographie nationale¹.

Cette étude s'attache à un autre type de discours sur le cinéma, généralement produit hors des domaines professionnels exclusivement liés à la diffusion ou à la réception des films: l'évaluation du degré de moralité et d'influence sociale des films. Un tel choix permet de rendre compte des discours produits dans le contexte particulier de l'immédiat après-guerre, où sont relancés les débats autour de la «réforme du cinéma», vaste problématique dont les prémices remontent à l'avant-guerre et accompagnent la sédentarisation des salles de cinéma². Sans vouloir rendre compte de la mise en place et des modes de fonctionnement de la censure des films en Suisse romande, j'examinerai ici la nature des rapports existant entre les chroniques cinématographiques des quotidiens publiés à Lausanne et le contrôle des films exercé par la Police municipale de la capitale vaudoise, en privilégiant exclusivement des sources institutionnelles publiques ou issues des archives de police.

- 1 Pour une vue globale de cette question, voir Laurent GUIDO et Pierre-Emmanuel JAQUES, « Les débuts de la critique cinématographique à Genève et à Lausanne », dans Vinzenz HEDIGER, Jan SAHLI, Alexandra SCHNEIDER, Margrit TRÖHLER (dir.), *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz / Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg, Schüren, 2001, p. 221-235.
- 2 Voir Pierre-Emmanuel JAQUES, « *La fille du capitaine* de Jean Brocher (1936), ou comment illustrer les préceptes du Cartel romand d'hygiène sociale et morale », *RHV*, Lausanne, 1996, p. 84.

La période considérée dans cette recherche débute à la réouverture permanente des salles de cinéma lausannoises (le 11 janvier 1919)³, et se termine lors de la création d'une Commission de censure au niveau cantonal⁴ (le 26 avril 1932). Cette même année 1932 représente plus généralement un tournant important dans l'histoire de la réception du cinéma en Suisse romande, le passage au film parlant provoquant par exemple la cessation de l'activité de la figure centrale de la critique lausannoise, Maurice Porta (1879-1941)⁵.

Un bilan circonstancié du spectacle cinématographique

Le rapport de gestion présenté chaque année par la Municipalité au Conseil communal de Lausanne s'est révélé une source essentielle. Sous la rubrique « Cinématographes », la Direction de police y dresse en effet un bilan étonnamment circonstancié du spectacle cinématographique lausannois, sans signature, selon la règle administrative de l'anonymat du fonctionnaire. La considération de ces comptes-rendus permet de battre immédiatement en brèche la vision schématique qui verrait le discours des autorités négliger toute perception spécifique du médium cinématographique pour se concentrer exclusivement sur l'impact social des films. Deux critères de jugement distincts reviennent en effet constamment tout au long de la période retenue : le « point de vue moral » et le « point de vue artistique », auxquels correspondent respectivement les dimensions du « bon » et du « beau ». Au-delà des jugements de valeur, les bilans de la Direction de police commentent en outre le développement d'une industrie du cinéma en Suisse, soulignant l'implantation solide de maisons de distribution étrangères. L'espace helvétique constitue en effet l'un des marchés les plus ouverts d'Europe, offrant une variété de produits tout à fait exceptionnelle (une situation privilégiée qui motive l'étude de leur réception critique bien au-delà des enjeux propres au champ de l'histoire locale). La structure internationale de

3 *Rapport de gestion de la Municipalité de Lausanne au Conseil Communal pour l'année 1919*, Direction de police, p. 11. Désormais *RdG*, suivi de l'année concernée. Les pages indiquées sont toujours celles du rapport de la Direction de police.

4 *RdG* 1932, p. 23. Voir Gianni HAVER, « La censure cantonale vaudoise et la création de la commission de contrôle des films 1917-1935 », *RHV*, 1996, p. 62.

5 Laurent GUIDO, *Maurice Porta à la Feuille d'Avis de Lausanne et les débuts de la critique cinématographique en Suisse romande, 1920-1932*, Section d'Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne, 1997 (mémoire de licence).

l'industrie cinématographique pourrait par conséquent nuire aux intérêts nationaux, tel que le relève ce passage du premier bilan datant de 1919:

« L'argent drainé par les salles de cinéma ne reste pas ici; il s'en va à l'étranger enrichir les maisons d'éditions américaines, françaises, italiennes, sans compter les nombreuses agences intermédiaires que l'on rencontre un peu partout, sauf à Lausanne et dans le Canton de Vaud, et qui y trouvent également des bénéfices appréciables »⁶.

Dans le même ordre d'idées, les censeurs s'interrogent sur les conséquences occasionnées par la prédominance des productions américaines dans les programmes des salles⁷, sans vouloir forcément avaliser l'opinion selon laquelle cette forte présence états-unienne impliquerait une véritable « menace » culturelle, augurant d'une assimilation aux valeurs et aux coutumes d'outre Atlantique⁸. Cette position nuancée fait écho à l'attitude ambivalente de la presse spécialisée, suisse comme française, à l'égard des films hollywoodiens: ceux-ci sont alors perçus à la fois comme les signes remarquables des progrès techniques et artistiques du « langage » cinématographique et comme les ferments d'un procès de standardisation affectant non seulement les procédés filmiques, mais plus largement l'ensemble des produits culturels⁹.

Des « films banals » aux « purs chefs d'œuvre »

Exprimées dans ces mêmes rapports de gestion, les réflexions liées à la nature esthétique des films s'inscrivent dans trois contextes successifs. Tout d'abord, en 1919 et 1920, on signale la domination de « films banals et pauvres en idées »¹⁰, qui se rattachent à des genres bien délimités: « la comédie sentimentale, le drame

6 *RdG* 1919, p. 13-14.

7 *Idem*, p. 13 et 1926, p. 11.

8 « Nous remarquons une fois de plus que le film américain tend à dominer dans nos cinémas lausannois. Dans tous les cas, les grandes maisons cinématographiques américaines font un immense effort pour conserver la première place sur le marché européen. D'aucuns y voient une menace pour notre culture et craignent qu'à la longue toute cette production d'outre-mer ne finisse par américaniser nos mœurs européennes. L'avenir nous dira si ces craintes sont fondées ». *RdG* 1927, p. 19.

9 Voir mon article « La réception critique du cinéma hollywoodien en France: une perspective historique », dans Justin K. BISANSWA et Michel TÊTU (dir.), *Francophonie au pluriel*, Cidef-AFI, Québec, 2003, p. 228-238.

10 *RdG* 1920, p. 11.

de la vie moderne, le ciné-roman à épisodes multiples, le Far West, les attaques de diligence, les combats au pistolet». On appelle par conséquent à « faire l'éducation des amateurs de spectacles cinématographiques en les intéressant à des œuvres belles et bonnes », des « tentatives dans le domaine du beau »¹¹ et de l'« art cinématographique »¹².

La deuxième période s'étend de 1921 à 1927. Le programme des salles lausannoises reçoit d'emblée l'éloge des autorités : « Nous avons l'impression qu'après une longue période de tâtonnements, l'art cinématographique tend à sortir enfin de la routine vulgaire et souvent malsaine ». Saluée comme le « début d'une ère nouvelle et féconde pour l'art muet », cette « heureuse évolution »¹³ se poursuit dans les années suivantes, où l'on loue avec constance les « purs chefs d'œuvre »¹⁴ qui sont projetés à Lausanne, le « niveau artistique fort louable »¹⁵, la « tenue artistique incontestable »¹⁶ des salles, jusqu'à considérer les « mauvais films exclus des salles »¹⁷. Les films qui suscitent cet enthousiasme sont quelquefois cités : des productions françaises¹⁸ ou suédoises¹⁹, et surtout des « documentaires », parmi lesquels l'« impressionnant » *Nanouk (Nanook of the North)*, Robert Flaherty, Etats-Unis, 1921)²⁰. Cette « marche triomphante » est le fruit de la « puissance d'un art », au « degré de perfectionnement insoupçonné » et qui peut « exercer sur les foules une attraction irrésistible », remarque qui est directement liée au succès phénoménal du film *Ben Hur* (Fred Niblo, Etats-Unis, 1925)²¹. Cette appréciation très satisfaisante du « niveau artistique » se reporte généralement sur le contenu moral des films, même si on avoue sans plus de précision la nécessité d'opérer des coupes occasionnelles²², ainsi que quelques

11 *RdG* 1919, p. 12-13.

12 *RdG* 1919, p. 14 et 1920, p. 11.

13 *RdG* 1921, p. 11.

14 *RdG* 1922, p. 11.

15 *RdG* 1923, p. 10.

16 *RdG* 1924, p. 12.

17 *RdG* 1926, p. 11.

18 *Le Rêve* (Jacques de Baroncelli, France, 1921), *L'Atlantide* (Jacques Feyder, France, 1921). *RdG* 1921, p. 11.

19 *Le chemin du destin*. *Ibid.* p. 11.

20 *RdG* 1922, p. 11.

21 *RdG* 1927, p. 19.

22 « ... nous ne sommes intervenus que dans quelques cas, ce qui était inévitable, si l'on tient compte de la quantité de productions offertes aux entrepreneurs de spectacles cinématographiques ». *RdG* 1924, p. 12-13. Voir également *RdG* 1926, p. 11 et 1927, p. 19.

interdictions comme celle de *La Garçonne* (Armand du Plessis, France, 1924)²³ et celle, au niveau cantonal, du *Croiseur Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, *Le Cuirassé Potemkine*, S. M. Eisenstein, URSS, 1925)²⁴.

L'ère des « grandes usines d'images »

La troisième période (1928-1932) voit le retour du pessimisme. La « qualité artistique » est effectivement perçue comme « bien inférieure à celle que les écrans nous avaient révélée les années précédentes », une baisse interprétée comme un signe d'uniformisation : « Les grandes usines d'images animées ont depuis quelque temps la tendance à fabriquer en série et à faire du film un article courant et bon marché. L'art s'en ressent ». Au plan désigné comme celui de la « moralité », les bilans indiquent, sans donner de détails, l'arrivée de thèmes « qu'il serait préférable d'ignorer »²⁵, ainsi que les débats occasionnés par des films de propagande²⁶ qui opposent les tenants de leur « perfection technique » à ceux qui en craignent l'influence idéologique²⁷. Présentée comme bien avancée à la fin de 1930²⁸, l'introduction du sonore aurait également contribué à ce déclin, la disparition du « film muet » ayant soi-disant conduit à une « qualité médiocre des programmes » que seules des « reprises » parviendraient dès lors à rendre intéressants²⁹. Le film sonore aurait engagé le cinéma « dans une voie qui n'est pas la sienne » : il « copie trop le théâtre », en offre un « ersatz »³⁰ négligeant les moyens spécifiques développés par le « film muet, avec ses plein-air et son mouvement illimité »³¹.

23 *RdG* 1924, p. 13. Paru en 1922, le roman dont ce film a été tiré avait déjà été interdit à l'étalage.

24 *RdG* 1926, p. 11. Voir Laurent GUIDO et Pierre-Emmanuel JAKES, « L'arrivée des films soviétiques à la fin des années 20 : étude de la réception critique en Suisse romande », dans Gianni HAVER, *Le cinéma au pas*, Lausanne, Antipodes, 2004, p. 39-62.

25 *RdG* 1928, p. 19.

26 Si la provenance de ces films n'est pas indiquée, on sait qu'il s'agit de films soviétiques.

27 *RdG* 1928, p. 20.

28 *RdG* 1930, p. 24.

29 *RdG* 1929, p. 22.

30 *RdG* 1931, p. 21.

31 *RdG* 1930, p. 24.

Des fonctionnaires, attentifs lecteurs des critiques de cinéma

Ce découpage temporel correspond assez bien à une manière canonique d'apprécier le cinéma au cours des années 1920, du moins dans la réception critique des films en Suisse romande, elle-même sous l'influence de l'intense activité théorique développée alors en France. La critique du schématisme des films à épisodes mélodramatiques et sentimentaux, l'élection du documentaire en tant que genre majeur, l'éloge des films suédois comme modèle d'un cinéma absolument authentique (on apprécie leurs décors naturels, leurs « intérieurs vrais »³²), l'admiration mêlée de méfiance envers l'universalisme d'Hollywood, l'assimilation fantasmée du sonore à un cinéma moins centré sur les rythmes visuels que sur la toute-puissance du verbal : autant d'aspects soulevés dans les rapports de la Direction de police lausannoise qui se retrouvent dans les chroniques des quotidiens et les publications spécifiquement dévolues au cinéma.

Il existe bien une relation privilégiée entre les auteurs des rapports communaux et la critique cinématographique locale, qui s'exerce principalement dans *La Feuille d'Avis de Lausanne* (dès le 4 juin 1920) ; *La Tribune de Lausanne* (dès le 6 septembre 1920), et la *Gazette de Lausanne* (dès le 23 septembre 1923). En 1921, ce rapport est explicitement évoqué :

« Et puisque nous parlons de surveillance, disons que la presse nous a puissamment aidés dans notre tâche de censeur. La critique publique, telle qu'elle est faite dans nos journaux locaux, c'est-à-dire sans parti pris et à seule fin d'orienter le goût du public vers les choses nobles et saines, constitue à notre avis la meilleure censure. Elle contribue certainement à épurer les programmes cinématographiques. »³³

Les points de vue moral et esthétique peuvent donc se rejoindre s'ils convergent vers la promotion de valeurs empreintes de dignité et de pureté (« les choses nobles et saines »). En outre, les chroniques cinématographiques se voient attribuer un

32 Qu'on oppose aux productions tournées en studio. *RdG* 1920, p. 11. Voir André CHAPERON, « L'homme de nulle part. Frédéric-Philippe Amiguet, critique de cinéma », dans *RHV*, 1996, p. 15-25 ; Pierre-Emmanuel JAKES, « Cinéma suisse et paysage : un parcours géographique », dans François ALBERA et Maria TORTAJADA (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 211-234 ; Laurent GUIDO, « Controverse sur l'authenticité : *Le Pauvre Village*, "premier film suisse" », dans Rémy PITHON (éd.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque Suisse, 2002, p. 111-120.

33 *RdG* 1921, p. 11.

impact social très important: en adaptant leur choix aux sanctions des critiques, les spectateurs plébiscitent certains produits et orientent ainsi la pratique des exploitants comme des maisons de production.

La confiance des censeurs envers les chroniqueurs se traduit encore par une remarque de 1922, où l'on renvoie à leurs articles pour compléter un commentaire sur la qualité esthétique des sorties:

« Nous voudrions pouvoir passer en revue tout ce que l'écran nous a révélé de plus marquant et dire tout le bien que nous pensons des belles productions qu'il nous a été donné d'admirer. Malheureusement le cadre de ce rapport ne nous le permet pas et puis les "critiques" cinématographiques en ont suffisamment vanté les qualités dans nos journaux locaux. »³⁴

Même si cette confiance est réitérée au milieu de la décennie (« La critique cinématographique inaugurée il y a quelques années par nos journaux locaux est pour nous un précieux auxiliaire; elle contribue également à assainir les spectacles de nos cinémas. »³⁵), divers facteurs propres à ce champ (transformation de la culture cinéphilique à la suite de l'arrivée du sonore, augmentation du nombre de chroniques...) ont rendu plus sensible le problème, pourtant inhérent à l'exercice critique, de l'hétérogénéité des points de vue. C'est du moins ce qui frappe l'attention des responsables de la censure des films, à la fin de la période considérée dans cette étude:

« Nous avons relevé maintes fois les grands services que rendaient, dans ce domaine, les critiques de nos journaux locaux. Mais il est curieux de constater les divergences de vue et de goût qui s'y manifestent. »

Pour appuyer cette idée, l'auteur cite brièvement deux commentaires récents d'un même film sorti à Lausanne, qui aboutissent à deux conclusions complètement opposées:

« En lisant ces deux appréciations, formulées sur un même film, par deux de nos bons critiques de cinéma, on se rendra facilement compte de la tâche ingrate qui incombe à ceux qui sont chargés de surveiller les spectacles. »³⁶

34 *RdG* 1922, p. 11.

35 *RdG* 1926, p. 11.

36 *RdG* 1931, p. 22-23. Le titre du film n'est pas mentionné.

« Perfectionner encore le contrôle des films »

Le lien entre l'évaluation des films exercée par la police et l'activité critique des chroniqueurs de cinéma se manifeste aussi dans certains documents conservés dans le Fonds de la Direction de police de Lausanne.

Le 5 janvier 1921, la Direction de police reçoit du Secrétariat romand d'hygiène sociale et morale un rapport de dix-sept pages renfermant toute une série de suggestions relatives à la « législation cinématographique ». Ce texte³⁷ est accompagné d'une lettre datée du 4 janvier, signée du directeur du Secrétariat romand HSM, Maurice Veillard³⁸, datée du 4 janvier. Sur ordre du Directeur de police Rosset³⁹, le rapport est transmis à deux subordonnés, dont l'un ou l'autre pourrait bien être l'auteur des rapports sur les « cinématographes », Jules Estoppey, chef du Service administratif⁴⁰ et le premier lieutenant Brunner, afin qu'ils tirent de la lecture « attentive » de ce document « les conclusions utiles, soit de perfectionner encore le contrôle des films ». Dans sa réponse, Brunner souligne l'intérêt de quelques points du rapport et préconise une plus grande fermeté à l'égard des exploitants à propos des coupes effectuée dans les films, de la remise préalable des programmes ou du contrôle de l'âge des enfants. Sa lettre fournit une série de renseignements utiles sur les conditions encore peu structurées du contrôle des programmes, qui est effectué par un seul fonctionnaire :

« Il y aurait lieu, me semble-t-il d'aider M. Estoppey qui ne peut être à la même heure dans 4 établissements différents. [...] Il y aurait lieu me semble-t-il de faire réserver dans chaque établissement 1 ou 2 places de police, restant constamment libres, et où nous puissions prendre place quand bon nous semble au cours des représentations »⁴¹.

37 Une part importante de ce rapport a été publié sous la forme d'un article : « La question du cinématographe en Suisse » dans *Revue suisse d'utilité publique / Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit. Offizielles Organ der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft*, 1921, p. 77-83 et 102-107.

38 AVL/Direction de police. C1 396 *Cinémas*. Lettre datée du 4 janvier 1921. Annotée de la main du Directeur de police : « Lu avec vif intérêt ce rapport dont nombre de dispositions sont pleines de bon sens ».

39 AVL/Direction de police. C1 396 *Cinémas*. Lettre datée du 8 janvier 1921. « Fiche 2155 ».

40 Cette fonction lui est attribuée par le Directeur de police lui-même. En fait, Estoppey n'est alors que chef de bureau. Il ne sera promu officiellement chef de service qu'en 1930, même si « ce fonctionnaire assumait déjà cette tâche depuis plusieurs années ». *RdG*, 1930, p. 1.

41 AVL/Direction de police. C1 396 *Cinémas*. « Cinématographe. Fiche 2155 », signé Lt Brunner. Daté du 10 janvier 1921. Quatre pages manuscrites, non numérotées.

Privilégiant un accroissement du contrôle policier, le directeur de la police lausannoise ne fait pas référence au rôle d'«auxiliaire» que joueraient les critiques selon les rapports de gestion. Dans sa réponse, Jules Estoppey souscrit également à plusieurs propositions avancées par Veillard (comme l'établissement d'une commission de censure et l'élévation de l'âge d'entrée dans les salles à dix-huit ans), tout en concluant par un éloge du travail critique, auquel il n'hésite d'attribuer une fonction d'assainissement ainsi qu'une influence déterminante sur les milieux de l'exploitation cinématographique :

« Pour le surplus, j'ai l'impression que la presse nous sera d'un grand secours pour la répression des mauvais films. En effet, depuis quelques mois, les journaux locaux consacrent chaque semaine une chronique cinématographique où sont passés en revue les principaux ouvrages représentés. Comme cette critique s'étend non seulement à l'esthétique et à l'interprétation, mais aussi au caractère moral des films, elle finira bien par exercer une certaine pression sur les directeurs intéressés, qui devront alors apporter plus de soin dans leur choix et éliminer eux-mêmes les films de mauvais goût. »⁴²

Cette affirmation semble avoir convaincu le Directeur de police Rosset, qui la reprendra à son compte, dans le cadre d'une demande de «renseignements sur les cinématographes» en provenance du Département fédéral de justice et police. Quelques mois après l'enquête suscitée par le rapport Veillard, il souligne la portée du travail de la critique, comme moyen d'action sur l'évolution morale du cinéma parallèlement aux efforts législatifs et policiers :

« Nous constatons que malgré cette augmentation [des salles de cinémas] minime en somme, la qualité des films, au point de vue moralité, s'est plutôt améliorée. Nous n'avons pas l'impression qu'un plus grand nombre d'établissements cinématographiques puisse favoriser la représentation de films immoraux ou délictueux, d'abord à cause de la réglementation cantonale et de la censure appliquée chez nous, ensuite, parce que, en présence des critiques qui se sont élevées dans tous les pays, l'effort des maisons d'édition tend à orienter le cinéma vers un but plus élevé et plus artistique. »⁴³

42 AVL/Direction de police. C1 396 *Cinémas*. « Cinématographes ». Signé J. Estoppey. Daté du 31 janvier 1921. Trois pages dactylographiées.

43 AVL/Direction de police. C1 793. Lettre datée du 22 octobre 1921, adressée par la voie hiérarchique au Département de justice et police du Canton de Vaud.

Une censure ... sensible et nuancée

Pour éprouver la solidité de la confiance accordée aux chroniqueurs spécialisés par les fonctionnaires de police, il suffit d'évoquer la réaction de ces derniers. La confiance accordée à la critique spécialisée par les fonctionnaires de police lausannois est attestée par la réaction au courrier d'un citoyen scandalisé par la violence d'un film projeté à Lausanne. Le 18 janvier 1925, la lettre d'un spectateur indigné parvient à la Direction de police, incriminant *El Dorado* (Marcel L'Herbier, France, 1921), alors repris au Modern Cinéma. Selon l'auteur, un certain Bernard de Mestral, ce film est représentatif, en particulier dans la scène du « suicide de l'héroïne », du « degré de réalisme, de bestialité et d'immoralité » des spectacles de cinéma, dont il met par ailleurs l'influence néfaste en rapport avec un récent fait-divers meurtrier⁴⁴. L'avis du censeur responsable des films⁴⁵, dont les arguments seront repris dans la réponse donnée au plaignant par la Direction de police⁴⁶, témoigne une fois encore de sa connaissance approfondie du cinéma, ainsi que d'une perception nuancée et sensible aux arguments essentiellement artistiques de la critique locale :

« Ce film a déjà été présenté au Modern, il y a deux ans environ. Je l'ai vu pour la seconde fois cet après-midi. Il est tel que je l'avais visionné. J'avoue ne pas comprendre les critiques et la susceptibilité de Mr de Mestral. *El Dorado* renferme, il est vrai, des scènes d'un réalisme poignant, ainsi le suicide de Sibilla – que j'ai d'ailleurs fait écourter; mais c'est précisément ce réalisme qui fait la beauté et la grandeur du film de Marcel L'Herbier. Ou Mr de Mestral n'a pas compris, ou il s'est laissé dominer par une sensibilité extrême. *El Dorado* est considéré comme une œuvre d'art et de goût; la presse lausannoise lui a consacré des articles élogieux et le recommande à tous les amateurs de films artistiques. Inclus la critique de Mr Porta parue dans la *Feuille d'Avis* du 19 courant. »⁴⁷

Un fonctionnaire de police qui justifie la crudité de certaines séquences d'un film en rappelant son importance dans le système esthétique d'un auteur! La prise en compte d'une telle position remet en question certaines idées générales sur la censure cinématographique. La rencontre d'un discours relatif à la moralité des films et des considérations d'ordre esthétique ne constitue pas forcément une

⁴⁴ AVL/Direction de police. C1 793. Lettre datée du 18 janvier 1925.

⁴⁵ La signature est difficilement lisible. Peut-être s'agit-il de Jules Estoppey.

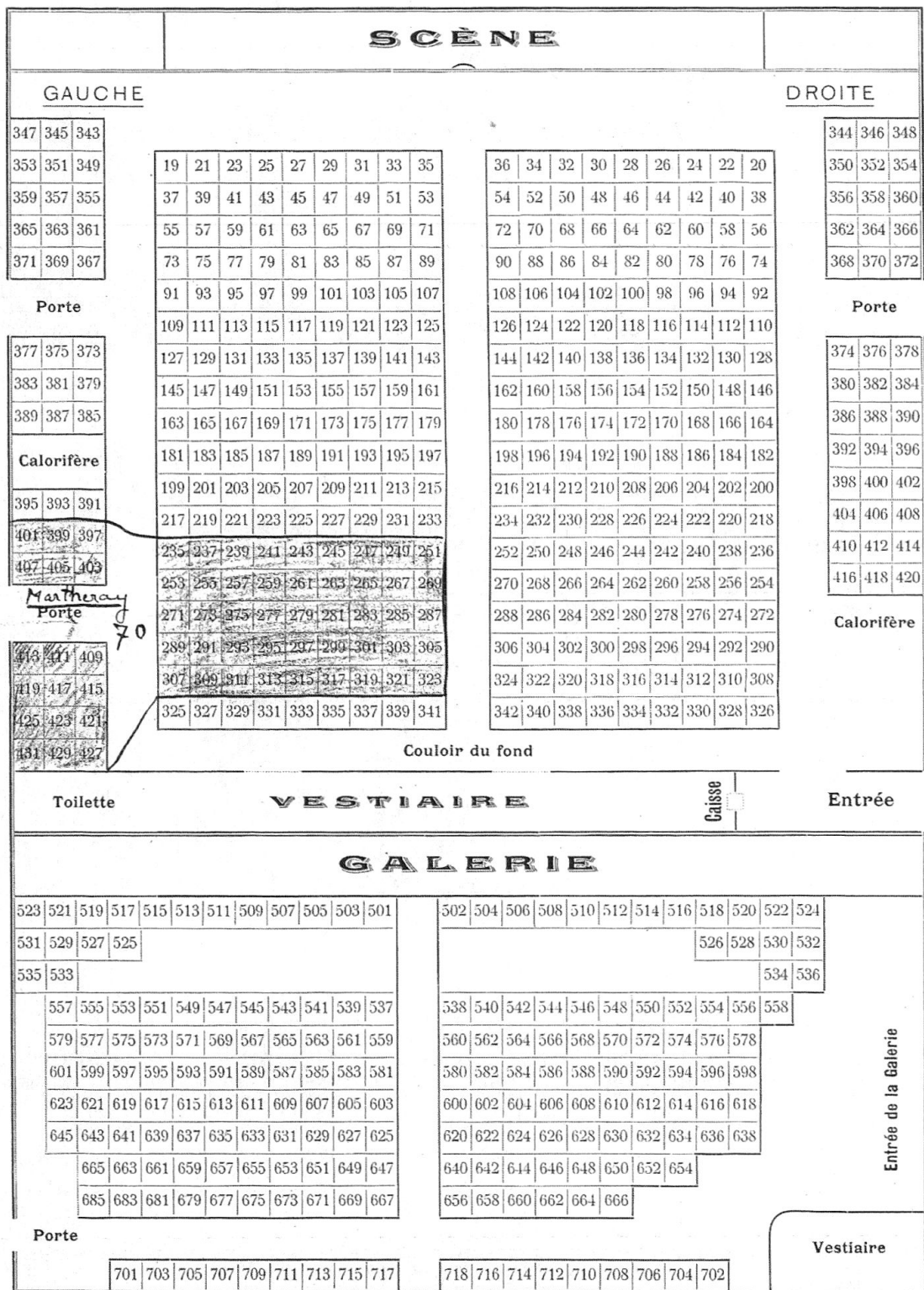
⁴⁶ AVL/Direction de police. C1 793. Lettre datée du 28 janvier 1925.

⁴⁷ AVL/Direction de police. C1 793. Lettre datée du 18 janvier 1925.

contradiction. Face à des impératifs purement commerciaux, les attitudes du censeur et du cinéophile se retrouvent dans leur souci commun d'assurer au spectacle cinématographique une légitimation sociale conférant une plus grande respectabilité aux établissements où l'on projette des films. Au début des années 1920, les productions dont le contenu moral inquiète le plus les autorités correspondent ainsi à celles que les critiques considèrent comme des freins à la progression de l'« art cinématographique », c'est-à-dire principalement les films d'action et d'aventure à structure mélodramatique. C'est avant tout une convergence d'intérêt qui explique le rapprochement constaté ici entre la critique de cinéma et la police des spectacles, et non une instrumentalisation directe de la première par la seconde. Si le travail régulier des chroniqueurs est plusieurs fois relevé par les autorités comme participant d'un effort d'« assainissement » des programmes, et si les critiques lausannois seront encore associés directement au travail de la censure cantonale ⁴⁸, rien ne nous permet en effet d'affirmer que l'apparition des rubriques cinématographiques dans la presse quotidienne ait été le résultat, même partiel, d'une volonté des autorités communales.

48 La Commission cantonale de contrôle des films comprendra en effet Jean Peitrequin (futur syndic), dès 1932, Jean Rubattel dès 1937 et Jean Nicollier de 1945 à 1965. Voir: Isabelle PACCAUD, « Les critiques cinématographiques romands (1930-1945). Un aperçu biographique », dans Gianni HAVER (dir.), *La Suisse, les Alliés et le cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2001, p. 89-103.

GRANDE SALLE DE LA MAISON DU PEUPLE



Parterre : 408 places. Galerie : 194 places.

1 Plan de la Grande Salle de la Maison du Peuple, sans date. Archives Bridel, MHL, dossier « Maison du Peuple ». Cette salle accueillait aussi bien du théâtre que des conférences et des concerts. D'où une programmation cinématographique cantonnée sur certains week-end et certaines soirées de semaine seulement.