

Ben Carré

Ben Carré a reçu une standing ovation au festival du film de Telluride en 1977, lors de la projection de L'Oiseau bleu, un film de Maurice Tourneur qu'il avait conçu en 1918, près de 60 ans plus tôt. Mais qui était-il ? Sa carrière et son parcours sont antérieurs au cinéma, et s'étendent à la fois à l'ère du muet et à l'ère du sonore, de Gaumont à Paris jusqu'à Fort Lee, dans le New Jersey, puis à Hollywood. Carré fait partie de cette première génération de pionniers du cinéma muet, des gens d'imagination qui avaient compris que le cinéma était avant tout un média visuel offrant un nouveau langage international, qui ne s'enracinait pas dans le texte mais dans les idées, les émotions humaines, les actions et les réactions. Ce nouveau média s'appuyait sur les plus anciennes traditions de narration visuelle. Comme l'a dit un jour Alfred Hitchcock (lui-même ancien directeur artistique) : « Un cinéaste n'est pas censé dire les choses. Il est censé les montrer. »

Benjamin Jules Carré (1883-1978) était un fier Parisien et un aspirant artiste qui commença son apprentissage à l'âge de 17 ans, en 1900, comme décorateur à l'Atelier Amable, le principal studio de scénographie de Paris. Après six ans à Amable, ses amis proches, les pionniers français de la direction artistique Henri Ménessier et Robert-Jules Garnier, le pressèrent d'aller passer un entretien dans les nouveaux studios Gaumont. Ben fut embauché sur le champ par Alice Guy-Blaché. Les trois amis devinrent les « artistes-peintres décorateurs » du premier département artistique de Gaumont (le terme « directeur artistique » n'existait pas encore). Au cours des six années suivantes, Ben, Henri et Robert travaillèrent sur des centaines de courts métrages, puis sur des films plus longs, dans les studios de la Cité Gaumont situés dans le quartier des Buttes-Chaumont/Belleville. Les nouveaux directeurs artistiques concevaient et construisaient leurs décors très rapidement, et devaient souvent concevoir des visuels ou sélectionner des lieux appropriés sans scénario formel ni intervention du réalisateur ; les protocoles d'écriture de scénario et de réalisation étaient encore en cours d'élaboration. À l'époque, les films s'inspiraient en grande partie d'idées et de schémas, d'articles de presse, de nouvelles, de pièces de théâtre, d'événements historiques et de la Bible

Étienne Arnaud, l'un des directeurs de Gaumont, fut embauché par Éclair pour diriger sa nouvelle filiale américaine. Il invita Ben à le rejoindre en 1912. À cette époque, Paris était l'épicentre mondial de la production cinématographique, jusqu'à ce qu'il soit éclipsé par Fort Lee, dans le New Jersey. Ce village endormi, qui servit de décor aux premières sociétés cinématographiques de Manhattan, se transforma rapidement un centre de production cinématographique. Ben devint l'un des pionniers du « clan français » des artisans et techniciens du cinéma qui arrivèrent à Fort Lee. C'est à Éclair, puis peu après aux studios Peerless-World et Paragon, que Ben commença son impressionnante collaboration avec le réalisateur français Maurice Tourneur.

Les années passées avec Tourneur, l'un des plus grands pictorialistes du cinéma, ont été une période formatrice pour Ben. Au cours des cinq années suivantes, de 1914 à 1919, il collabora avec Tourneur sur 34 longs métrages, dont des classiques marquants comme Fille de pirates (1914), Trilby (1915), A Girl's Folly (1916), Fille d'Écosse (1917), Pauvre Petite Fille riche (1917), L'Oiseau bleu (1918) et Prunella (1918). Leur relation créative était une synthèse de talents, Tourneur se concentrant sur l'histoire, les acteurs et les visuels, le caméraman gérant la photographie et l'éclairage, et Ben réalisant les décors et tous les détails physiques. Dans le catalogue de l'exposition révolutionnaire « The Art of Hollywood » de 1979, du Victoria & Albert Museum à Londres, Ben a été qualifié de « premier véritable artiste visuel du cinéma américain ». Ses techniques de direction artistique influenceront en effet l'intégralité du parcours visuel des films muets et du cinéma américain.

*Arrivé à Hollywood avec Tourneur en 1919, à l'âge de 36 ans, Ben travaillait déjà dans le cinéma depuis 13 ans et était considéré comme l'un des directeurs artistiques les plus expérimentés de l'époque. Dans les années 1920, il travailla sur une série de films muets notables, pour différents réalisateurs, sociétés et studios, et partagea parfois le crédit de conception d'une équipe. Voici quelques-uns des films [un *astérisque signale ceux qui sont projetés] : *Grain de son (1920), *Pour l'âme de Raphaël (1920), *Stronger Than Death (1920), The Red Lily (1924, Fred Niblo), Le*

Fantôme de l'Opéra (1925, Rupert Julian, avec Lon Chaney, et ses célèbres décors souterrains des catacombes de l'Opéra de Paris), Lights of Old Broadway (1925, Monta Bell), Don Juan (1926, Alan Crosland), *La Bohème (1926, King Vidor), Mare Nostrum (1926, Rex Ingram), Le Roi des rois (1927, Cecil B. DeMille), Le Roman de Manon (1927, Alan Crosland), Old San Francisco (1927, Alan Crosland), *La Danse rouge (1928, Raoul Walsh), Le Masque de fer (1929, Allan Dwan), et un film fatidique que Ben jugeait médiocre et de peu d'importance à l'époque, Le Chanteur de jazz (1927, Alan Crosland). Il a continué à créer dans les années 1930 : L'Intruse, 1930, F. W. Murnau ; L'Enfer, 1935, Harry Lachman ; Une nuit à l'opéra, 1935, Sam Wood.

En 1937, à l'âge de 54 ans, et après 31 ans et des centaines de films à son actif, Ben a de plus en plus de mal à trouver un emploi stable sur des films qui le mettraient au défi. Comme c'est souvent le cas pour un designer indépendant, il finit par recevoir un appel téléphonique inattendu du directeur artistique en chef de la MGM, Cedric Gibbons, l'invitant à revenir au studio pour rejoindre leur nouveau département de scénographie à la pointe de la technologie. Nostalgique de retrouver son amour pour la peinture scénique, Ben a créé pendant les 31 années suivantes des centaines de chefs-d'œuvre peints pour certains des meilleurs et des plus durables films de la MGM, dont Le Magicien d'Oz (1939), Un Américain à Paris (1951) et La Mort aux Trousses (1959).

En 1965, à l'âge de 82 ans, Ben Carré prend sa retraite et quitte la MGM. Ayant débuté sa carrière en 1900 comme décorateur à Paris, il a travaillé ainsi pendant 65 ans comme directeur artistique, décorateur et mentor de générations d'artisans du cinéma. Dans les années 1960 s'ouvre d'ailleurs une brève période de reconnaissance et d'appréciation de sa carrière et de ses contributions. Des historiens du cinéma comme William K. Everson et le réalisateur de documentaires Kevin Brownlow, ainsi que des étudiants et des chroniqueurs du cinéma muet, le recherchent tous. Au Festival du film de Telluride de 1977, il reçoit sa médaille d'argent. La projection hommage de L'Oiseau bleu a été suivie d'une longue et exubérante standing ovation pour le directeur artistique qui l'avait créé en 1918. Comme l'a déclaré Ben avec son accent français le plus émouvant et le plus prononcé du Central Casting : « Je ne sais pas si je mérite tous ces merveilleux éloges, mais croyez-moi, il est bien plus agréable d'être honoré et loué que d'être négligé et oublié. »

Ben Carré nous a aussi laissé un autre héritage ; ses volumineux mémoires inédits, écrits dans son propre et charmant mélange de français et d'anglais. Nous avons cité Ben lui-même à plusieurs reprises dans les notes sur sa carrière et ses films, où il raconte donc sa propre version de son histoire et décrit son travail.

Il est tout à fait approprié de revisiter le passage intemporel de Kevin Brownlow dans The Parade's Gone By... : « Quel que soit l'avenir du cinéma, il sera solidement basé sur son passé. Le temps est une conception humaine – tout comme un film. Tout est là, mais nous devons le vivre. Et vous ne pouvez pas profiter de la dernière bobine si vous ne savez pas ce qui s'est passé dans la première. »

C'est avec une grande gratitude que nous remercions la communauté du cinéma muet des Giornate del Cinema Muto, son conseil d'administration et son directeur Jay Weissberg pour cette magnifique opportunité de partager une collection organisée de films représentant l'un des directeurs artistiques fondateurs les plus éminents du cinéma muet, Ben Carré. Au cours de la semaine prochaine, et pour la première fois après presque 100 ans d'oubli, un échantillon significatif de l'héritage cinématographique de Ben, dans certains cas considéré comme perdu, sera restitué là à la place qui lui revient de droit, sur grand écran, pour être célébré par ceux qui aiment vraiment le cinéma des origines et se consacrent à sa restauration et à sa préservation, accompagnés des meilleurs talents musicaux du monde.

– Thomas A. Walsh, Catherine A. Surowiec

LA MORT DE MOZART (Le Dernier Requiem de Mozart) (The Death of Mozart; Mozart's Last Requiem)

(FR 1909)

regia/dir: Étienne Arnaud. scen: Louis Feuillade?. photog: ?. scg/des: Henri Ménessier, Ben Carré. mont/ed: ?. cast: Maurice Vinot (*Mozart*), Christiane Mandelys, Alice Tissot, Renée Carl. riprese/filmed: 05.1909. prod: Gaumont (Série d'Art). dist: Gaumont (Comptoir Ciné-Location, FR, 07.1909; Kleine Optical Co., US, 11.09.1909). première: 09.08.1909 (Paris). copia/copy: DCP, 12' (da/from 35mm pos., orig. l. 264 m., 18 fps); did./titles: FRA. fonte/source: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Restauro 2024, scansionato in 2K da un internegativo con didascalie in tedesco dalla collezione Gaumont. Didascalie francesi ricreate nello stile del periodo, utilizzando il testo delle didascalie tedesche e della sceneggiatura originale in francese. Titolo tedesco: *Der Tod Mozarts / Restored 2024, scanned in 2K from an internegative with German titles in the Gaumont collection. French intertitles recreated in the style of the period, worded using the German titles in the source material and the original French scenario. German title: Der Tod Mozarts.*

En 1906, Ben Carré, qui entre pour la première fois sur le plateau de tournage de Gaumont, est frappé par une particularité curieuse. « J'avais remarqué que tous marchaient avec beaucoup de précaution, ou sur la pointe des pieds, lorsqu'ils passaient près d'un socle en fonte sur la scène qui supportait quelque chose d'enveloppé sous une housse. Cela faisait penser à une idole trônant sur un autel. C'était la caméra qui permettait de prendre les images, soigneusement recouverte pour la protéger de la poussière entre chaque scène. Le pied de cette caméra était fixé au milieu du sol de la salle de verre. La raison pour laquelle on avait fait ça était que tous les « effets spéciaux », les surimpressions, les fondus, les sauts, les prises de vue accélérées pour les insertions, les apparitions, tout devait être pris par cette seule caméra afin d'aligner correctement le cadre du film et de garder le point de départ et d'arrêt en registre, puisque tout ce travail était fait dans la caméra et non par un laboratoire. »

La Mort de Mozart est un exemple de court métrage historique entièrement filmé en intérieur par une seule caméra en position fixe. Cela permettait de composer dans le cadre de la caméra une fenêtre d'insertion représentant des reconstitutions de moments musicaux de plusieurs œuvres de Mozart. À cette époque, Gaumont était chef de file dans le développement et la promotion de son système breveté de son synchronisé Chronophone, utilisé pour les comédies et les courts métrages musicaux. Il est ironique qu'un film sur l'un des plus grands compositeurs de musique classique n'ait pas profité de cette occasion unique de marier la musique classique et les performances vocales avec des images cinématographiques. Mais seuls quelques rares lieux étaient équipés pour projeter des films sonores. Lorsque La Mort de Mozart a été projeté pour la première fois, il a donc été joué avec un accompagnement en direct. Les spéculations vont bon train sur les derniers jours de Mozart, centrées sur l'histoire dramatique de la composition de son Requiem. Il n'avait alors que 35 ans, et tomba gravement malade les deux dernières semaines de sa vie. Malgré tout, il travailla avec ardeur pour terminer cette commande d'un mystérieux visiteur, la considérant avec appréhension comme son propre Requiem. Le film consiste principalement en une série de tableaux, dans un intérieur domestique simple, et suit les récits acceptés menant à son dernier jour dramatique, le 5 décembre 1791. Il s'ouvre sur une scène familiale heureuse où Mozart compose, rejoint par son fidèle élève et assistant, Franz Xaver Süssmayr. Tout va pour le mieux jusqu'à ce que le messenger fatidique arrive avec la nouvelle commande, et Mozart est soudain saisi de terreur en voyant ses propres funérailles (le premier plan mat). Le médecin ordonne du repos et pas de musique, ce qui s'avère impossible. Mozart fait jouer son fidèle assistant du violon ; les

mélodies évoquent des visions des triomphes passés de Mozart, le tout présenté sous forme d'inserts filmés sur la gauche de l'écran pendant que le compositeur regarde avec ravissement : l'air de Cherubino « Voi che sapete » des Noces de Figaro (1786), la Sérénade de Don Giovanni (1787) et un aperçu de la « Reine de la nuit » de La Flûte enchantée (1791). Lorsqu'une délégation d'amis musiciens arrive, il les accueille et leur distribue des parties du requiem en cours. Mozart les dirige jusqu'à ce qu'il s'effondre et meure, entouré de sa famille accablée de chagrin.

Les œuvres d'art servent souvent de référence et d'inspiration aux designers, et il y avait certainement des références visuelles à propos de Mozart. Il existe plusieurs représentations artistiques de la scène de sa mort, notamment deux peintures de groupe, l'une de l'artiste de Brooklyn Thomas W. Shields, datée de 1882, qui était bien connue sous forme d'estampe, et une autre, mentionnée dans le scénario déposé à la Bibliothèque nationale de France, du Hongrois Mihály Munkácsy, datée de 1885, connue via une estampe de l'artiste français Armand Mathey-Doret.

Mozart est interprété par Maurice Vinot (1888-1916), un protégé de Feuillade qui est mort dans un accident d'entraînement d'aviation pendant la Première Guerre mondiale.

– Thomas A. Walsh, Catherine A. Surowiec

POUR L'ÂME DE RAPHAËL (For the Soul of Rafael) (US 1920)

regia/dir: Harry Garson. scen: Dorothy Yost, [Lenore Coffee], dal romanzo di/from the novel by Marah Ellis Ryan (1906). adapt: Charles Whittaker. photog: Arthur Edeson. scg/des: Ben Carré. mont/ed: ?. cast: Clara Kimball Young (*Marta Raquel Estevan*), Bertram Grassby (*Rafael Artega*), Eugenie Besserer (*Dona Luisa Artega*), Juan de la Cruz (*El Capitan*), J. Frank Glendon (*Keith Bryton*), Ruth King (*Ana Mendez*), Helene Sullivan (*Angela Bryton*), Paula Merritt (*Polonia*), Maude Emory (*Teresa*), Edward Kimball (*Ricardo*). prod: Harry Garson, Garson Studios, Inc. dist: Equity Pictures Corporation. première: 21.04.1920 (Grauman's Rialto, Los Angeles), 23.05.1920 (Auditorium, Chicago), c.26.05.1920 (Hotel Astor Ballroom, New York). uscita/rel: 06.1920. copia/copy: 35mm, 5213 ft. (orig. l. 7090 ft.), 77' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. fonte/source: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Copia da/Print from AFI/Edmundo Padilla Collection, donata da/donated by Magdalena Arias. Restauro / Restored at L'Immagine Ritrovata, Bologna, funded by a 2003 grant from the Women's Film Preservation Fund, New York Women in Film & Television.

« Je pensais être un étranger à Hollywood. Je n'avais pas vraiment conscience de l'impact du succès de Tourneur sur ceux qui travaillaient avec lui. » – Ben Carré

Ben a dû avoir du mal à s'adapter à la vie de freelance itinérant à Hollywood, où tout lui semblait si temporaire et incertain. À la Cité Gaumont, le rythme de vie et de travail était organisé et cohérent. Il en était de même à Fort Lee, dans les studios Peerless-World et Paragon. Pendant cinq ans, ses conceptions pour Maurice Tourneur avaient été cohérentes, stimulantes, créatives et dynamiques. En travaillant avec des collaborateurs clés, ils avaient tous grandi ensemble et maîtrisé leur métier. Désormais, tout semblait temporaire, transitoire et incertain. Bien que Marshall Neilan fût reconnaissant, son environnement de travail créatif était changeant et ses finances instables. Les expériences de Ben avec Nazimova avaient été une bénédiction de courte durée, mais il allait maintenant être prêté une fois de plus.

Heureusement, cette fois, il se retrouva dans le nouveau studio d'Harry Garson à Edendale, parmi de vieux amis de Fort Lee – l'actrice Clara Kimball Young et le caméraman Arthur Edeson. Ben tourna deux films à la suite avec eux, La femme interdite et Pour l'âme de Raphaël. Des films très différents, mais tous deux produits dans un environnement de travail créatif et professionnel.

Pour l'âme de Raphaël est une adaptation d'un roman de Marah Ellis Ryan publié en 1906. Le scénario est le premier de Dorothy Yost (1899-1967), 21 ans à l'époque. Ce dernier a ensuite mené une longue carrière et travaillé sur plus de 94 films. À cette époque, deux forces économiques dominantes régnaient en Californie du Sud : la production pétrolière et le développement immobilier. Ces deux secteurs favorisaient la création d'une fausse mythologie et d'un faux récit sur la colonisation espagnole de la Californie pour promouvoir une migration des Américains vers la côte ouest. Toujours en quête d'histoires, la jeune industrie cinématographique hollywoodienne n'hésitait pas à produire des films sur le Far West dans tous ses genres.

Pour Raphaël, Ben a réinventé la Californie coloniale espagnole comme une terre pastorale d'haciendas, de missions et de villages indiens, plus proche de l'imagination collective que du réel. En utilisant son œil de peintre et sa maîtrise du détail, il a obtenu une esthétique de renaissance naturelle et romantique, en accord avec les tendances populaires de l'époque. Les décors de Ben sont à la fois cinématographiques et réalistes dans leur portée et leur échelle. Pour y parvenir, il a exploré de nombreux lieux historiques de la région de Los Angeles, tels que la Mission San Fernando et l'ancienne concession foncière de la Providence espagnole, communément appelée Lasky Ranch, qui était adjacente à Griffith Park. D'importants décors extérieurs, certains avec des intérieurs fonctionnels, ont été construits à cet endroit. Les autres décors intérieurs ont été construits sur les scènes des studios Garson, en face des studios Mack Sennett Keystone d'origine.

L'intrigue est simple : Marta Estevan sort d'un couvent protégé et découvre que Dona Luisa Artega, sa tutrice, envisage d'arranger un mariage avec son fils Raphaël, un vaurien, dans l'espoir de sauver son âme. Lors d'une cérémonie amérindienne, Marta sauve Bryton, un Américain attaqué par des Indiens ; elle le soigne et tombe amoureuse. La mère de Raphaël renvoie Bryton en prétendant que Marta est rentrée au couvent, dit à Marta que Bryton a été tué, puis exige qu'elle épouse Raphaël. Peu après, Marta découvre le véritable caractère de son mari. Bryton revient après leur mariage et constate son malheur. La sœur de Bryton complotte pour s'enfuir avec Raphaël, s'il lui donne les bijoux de Marta. L'histoire culmine dans une confrontation dans une église et Raphaël est tué. Marta et Bryton sont enfin libres de suivre leur cœur.

Le film se heurte à un certain nombre de contradictions en ce qui concerne les relations interraciales entre Mexicains et Américains, tandis que Marta, interprétée par Clara Kimball Young – dont la peau est claire – s'écarte considérablement de l'héroïne mystique et sombre du roman, Raquel. C'est ce qui constitue la principale différence entre le roman de Ryan et le scénario de Yost. Bien que les deux personnages aient été éduqués dans un couvent, Marta est plus ouvertement religieuse que Raquel, et, bien qu'elle soit fiancée à Raphaël contre son gré, elle sacrifie son bonheur personnel et assume le rôle de martyre pour le sauver. Ce renversement du stéréotype mexicain habituel d'Hollywood de la femme mystique primitive et sombre du folklore, par la substitution d'une actrice blanche pour remplacer une Mexicaine-Américaine, crée un mélange interracial qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans les histoires hollywoodiennes sur le Mexique, ou même dans les histoires mexicaines plus anciennes. C'est peut être le résultat de la pression exercée par le gouvernement mexicain sur les producteurs américains pour éviter de représenter des stéréotypes mexicains négatifs.

Une série d'articles de presse parus dans le Moving Picture World au printemps 1920 révèle que Pour l'âme de Raphaël a connu une distribution compliquée, avec des projections à Los

Angeles, New York et Chicago, des discussions sur la meilleure façon de le promouvoir, des éloges enthousiastes de sa vedette et des publicités le décrivant comme une production de prestige ; des plans ont même été évoqués pour un opéra basé sur la propriété, avec un livret de l'auteur du roman. La publicité du film l'a élevé au rang de sphère esthétique de la haute culture. Une publicité de deux pages dans Moving Picture World (26/06/1920) s'extasiait : « Pour l'âme de Raphaël a captivé des milliers de personnes par son art suprême, la magnificence de sa production, la beauté de son histoire et l'élaboration de sa présentation. » Les visuels ont occupé une place de choix ; Ben et le caméraman ont été distingués par Herbert Howe dans Picture-Play Magazine (juillet 1920) : « On devrait reconnaître au directeur artistique Ben Carré et au photographe Arthur Edeson le mérite d'avoir paré ce film de distinction. Ils l'ont investi de la panoplie du romantisme de l'époque espagnole en Californie, lorsque la mission était le sanctuaire de la civilisation. Il y a des éléments scéniques dans ce cloisonné qui brillent comme des bijoux du Louvre. Ainsi, par moments, les personnages semblent de simples figurines, leurs motivations subordonnées à la beauté picturale. »

– Thomas A. Walsh, Catherine A. Surowiec, Kim Tomadjoglou