

cinématographie

et
photo
graphie

n° 3. - 15 novembre 1927

directeur : jean dréville

le numéro : 3 fr.

brigitte helm
dans une scène de
métropolis



**le superfilm de la ufa
qui fait courir tout paris**

à l'

impérial

■ **ALLIANCE CINÉMATOGRAPHIQUE EUROPÉENNE** ■

11^{bis} RUE VOLNEY 11^{bis}
PARIS 2^e



TÉLÉPHONES: LOUVRE 1681 ET 18.36
ADR. TÉLÉG.: FILMEURO-PARIS

deux grandes exclusivités

avec la célèbre vedette scandinave

asta nielsen

dans ses plus récentes
et magistrales créations

*un film d'une humanité et
d'un réalisme poignants*

**la tragédie
de la rue**

*et une comédie d'une
irrésistible gaieté*

**l'auberge
en folie**

où, pour la première fois, la
grande artiste interprète un
rôle plein d'amusante fantaisie



pour tous renseignements, s'adresser à la société française

téléphone :
élysées 93-15, 93-16

m. b. film

téléphone :
élysées 93-15, 93-16

64, rue pierre-charron, paris (8^e)

seule concessionnaire pour : france, belgique, italie, espagne, portugal, sud-amérique et autres pays

maman de mon CŒUR



maman de mon CŒUR

maman de mon CŒUR

maman de mon CŒUR

la touchante et belle réalisation
que la société anonyme française

fox-film

■ 17, rue pigalle, 17 ■
nous présentera le mardi 29 novembre,
à 14 h. 30 très précises, en la nouvelle

salle pleyel, 252, rue du faubourg-saint-honoré
où il vous sera donné d'admirer le magnifique talent de
belle bennett - victor mc laglen - ted mac namara

et le petit orphelin belge
philippe de lacy

mise en scène par
john ford

maman de mon CŒUR

maman de mon CŒUR

maman de mon CŒUR

maman de mon CŒUR

le tombeau sous l'arc de triomphe
de paul raynal, réalisation de robert wiene



édith jehanne

dans son émouvante création du rôle de la fiancée

production **ombre et lumière** - édition et distribution pour le monde entier : **g. pascal,**
20, avenue victor-emmanuel III - téléphone : élysées 57-06 - adr. télégr. : pascalgal-paris

les artistes associés, s. a. (united artists)

présentent :

b u s t e r k e a t o n

dans

s p o r t i f p a r a m o u r



Un film de Buster Keaton est toujours une aubaine. Il y a beau temps, en effet, que l'humour si fin, si délicat, de celui qui, dans les situations les plus tragiquement tendues, aussi bien que dans les circonstances les plus cocasses, sait toujours garder ce masque d'une inertie qui est devenue légendaire, a conquis les plus difficiles.

Les derniers films, "LE MÉCANO DE LA GÉNÉRALE" et "LE DERNIER ROUND" marquaient déjà une tendance très nette vers le Sport, ce Sport dont les réalisations américaines ont si bien su mettre en valeur les richesses cinématographiques.

L'évolution se complète avec "SPORTIF PAR AMOUR". Touchant par cela au documentaire, ce film nous introduit dans les milieux si particuliers et si curieux que sont les Universités américaines. Buster Keaton est l'élève le plus studieux de l'Université, mais il est en même temps l'objet des risées et quolibets de ses condisciples par le peu d'enthousiasme qu'il professe pour les sports. Par amour pour une de ses camarades, il s'efforcera de faire son éducation physique... et y parviendra.

Sur cette trame très simple, Buster Keaton a su broder les péripéties les plus réjouissantes qui soient. Mais dont la sensibilité, une sensibilité fine, nuancée, qui rappelle parfois celle qui imprègne tous les films du grand Charlie Chaplin, n'est pas bannie. A cet égard, la succession des scènes qui voient Buster-Ronald travailler tenacement tous les exercices physiques qui soient, sous les regards d'abord narquois, puis émus et finalement attendris de Mary, est un modèle du genre. Faut-il citer les scènes du restaurant des étudiants, celles de la partie de baseball, et les régates finales?

"SPORTIF PAR AMOUR" est une des œuvres les plus complètes et les plus marquantes de la série des films de Buster Keaton.

ch. perrier-lecterc.

madame récamier

sera le plus gros événement cinématographique de la saison prochaine



émile drain (napoléon)

marie bell (madame récamier)

de la comédie-française

dans une scène de **madame récamier**

réalisé par **gaston ravel**

avec la collaboration de **tony lekain**

pour

franco-film-production



maldone



Charles Dullin avait déjà prouvé dans d'autres domaines artistiques, son goût pour les initiatives hardies, qui sont des initiatives heureuses, d'ailleurs.

Aussi pouvait-on supposer que s'il était à la tête d'une entreprise cinématographique ce n'était pas pour couvrir de son autorité une production courante, c'est-à-dire banale et médiocre. D'autre part, Charles Dullin n'est pas l'homme des solutions de tout repos, des valeurs cotées et bien définies, des réputations toutes faites.

Son ami Alexandre Arnoux avait écrit pour lui le scénario de *Maldone*, quelque chose de profondément humain, de vrai, de direct et imaginé spécialement pour le cinéma. Pour réaliser le film, Dullin a choisi librement ses collaborateurs sans se préoccuper d'autre chose que du talent qu'il leur connaissait ou que plus justement il prévoyait et découvrait en eux.

Il avait remarqué les qualités et la tenue d'un petit film — faut-il l'appeler documentaire — *Tour au Large*, Dullin fit appel à son jeune auteur, Jean Grémillon, et eut confiance en lui. Grémillon, assisté de Georges Lacombe, qui fut un lieutenant de René Clair et qui le sera vraisemblablement encore, aidé de l'excellent chef opérateur Georges Périnal, n'a pas craint non plus les

responsabilités et les initiatives. C'est à leur science technique et à leur ténacité que nous devons la réalisation du premier grand film tourné entièrement, extérieurs et intérieurs, sur pellicule panchromatique. De nombreux problèmes ont dû être résolus — problèmes considérés sans doute jusqu'ici comme insolubles par ceux des metteurs en scène qui tentèrent l'emploi de la panchro au studio, mais y renoncèrent.

Les réalisateurs de *Maldone* se sont heurtés à de multiples difficultés. N'a-t-il pas fallu pour un film dont les intérieurs sont tournés dans un studio normal, le studio de Billancourt, et pour permettre l'emploi de la pellicule panchromatique, modifier complètement les procédés d'éclairage?

Dullin a confié la réalisation des décors à un jeune peintre, André Barsacq, qui tout naturellement a fait des décors réellement fermés sur toutes leurs faces. Non pas en vertu d'un principe abstrait, mais parce que cela lui paraissait logique, parce que cela facilite le jeu de l'acteur plus naturellement dans l'ambiance. L'interprétation de *Maldone* est éclatante avec Charles Dullin et Mme Marcelle Ch. Dullin, Genica Atanasiou, Annabella, R. Karl, Vital, Bacqué et Sérof, dont la création d'un vieux domestique ivrogne sera une des plus marquantes de ce film remarquable.

compagnie universelle cinématographique

40, rue vignon, paris



six et demi-onze

par jean epstein

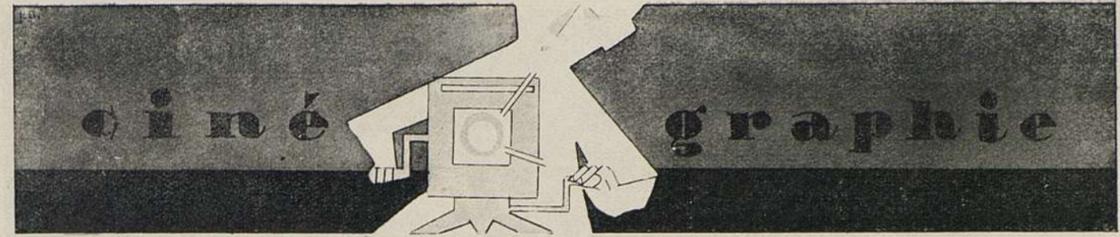
Pellicule négative
Panchromatique
"Kodak"

L'emploi de plus en plus répandu de la pellicule négative **Panchro** "Kodak" est entièrement justifié par les résultats qui dépassent de beaucoup la qualité de ceux obtenus sur les émulsions ordinaires.

Seule, la négative **Panchro** donne à l'écran l'exacte reproduction visuelle des objets colorés.

Demandez la brochure gratuite :
"Le Film Panchromatique"

chez "Kodak" (Service Ciné).
17, Rue François-I^{er}, Paris,
et 13, Avenue de la Victoire, Nice.



éditorial

réflexions sur le cinéma pur

par albert guyot

J'ai eu la bonne fortune de posséder pendant quelques jours les 5 minutes de cinéma pur de Chomette et j'en ai fait des heures de projection, pour mon plaisir d'abord, et pour l'éducation de quelques profanes ensuite. Cette expérience faite, je suis convaincu qu'une salle spécialisée, projetant uniquement des films de cinéma pur, aurait rapidement son public — comme les grands concerts ont le leur.

J'introduis à dessein la musique dans cette affirmation. La bande de Chomette est une sonate aimable que l'on éprouve sans le moindre désir de l'interpréter. Ce qui prouve sa perfection.

Mes "auditeurs visuels", complètement étrangers au cinéma, et ne soupçonnant pas même qu'il put être autre chose qu'un succédané du théâtre et de la littérature, ont tous connu la surprise agréable de la révélation. Il a suffi de l'avertissement préalable de n'avoir pas à essayer de comprendre. Cette précaution est indispensable. Je me rappelle la réflexion spontanée d'un homme intelligent après la vision d'Entr'acte : « Mais... qu'est-ce que cela veut dire ? » Et c'est parce que torturé par le besoin de comprendre qu'il n'avait rien enregistré.

Trente ans de cinéma narratif sont derrière cela. Trente ans d'incompréhension encouragée à grands efforts de publicité. Il n'aurait jamais fallu filmer l'arroseur arrosé. C'était la fausse aiguille qui envoie le train à la catastrophe. Mais il fallait que le cinéma vagisse avant de pouvoir parler. Et comme on lui a trouvé des points de ressemblance avec le théâtre, il est compréhensible qu'on se soit écrié : c'est son frère.

Le cinéma n'a pas de frère. Il a une sœur : la musique. On aurait tout de même pu le deviner si l'on avait mieux senti, par exemple, le rapprochement du train de Vincennes. Toutefois, on ne peut pas trop s'étonner que cela ne soit venu à l'idée de personne.

Je veux dire ceci : le cinéma est une machine merveilleuse née au siècle des merveilleuses machines. Pour découvrir le sens que doit nous donner la T. S. F., il faudrait se plonger en plein spiritisme. Ce sera la découverte de nos petits-neveux.

Nous, nous avons le cinéma, avec lequel nous sommes nés. On a trop oublié que c'était un mécanisme — et rien que cela. Il reproduit le mouvement ! Qu'est-ce que cela prouve ? L'homme est tellement fat et puéril qu'il s'est laissé fasciner par la projection de son image vivante sur un écran. Il a baptisé le cinéma : photographie animée. Et il n'a vu que cela. Il ne s'est pas attaché au principe. Il n'a pas assez écouté le cliquetis de la Croix de Malte. Il n'a pas assez rêvé sur le passage de l'obturateur devant l'objectif. Sinon, il aurait mieux compris, par la suite, que le réalisateur est compositeur plutôt que metteur en scène.

Il faut prendre cela au pied de la lettre. Le rythme est assimilable à la mesure et toutes les règles de la composition cinématographique — l'ouverture à l'iris, la surimpression, le renchétré, le fondu, etc. — ont leur correspondantes musicales.

« Ouvrez en quatre ; fondez en huit ; six tours de réserve... » Le réalisateur est un monsieur qui compte. Quand il ne compte pas, il mesure. La précision mathématique est à la base du cinéma comme elle est à la base de la musique.

Ainsi les cinq minutes de cinéma pur s'analysent grammaticalement jusqu'aux secondes. L'analyse logique, elle, est impossible. Nous revenons ainsi à l'avertissement préalable. Il faut désintellectualiser le spectateur pour le mettre en état de réceptivité émotive. Et cet état ne s'entretiendra aisément que si l'on n'emploie aucun élément "humain" dans la composition d'un film de cinéma pur. L'intrusion d'une réalité concrète risque de réveiller la logique aux dépens de l'intuition.

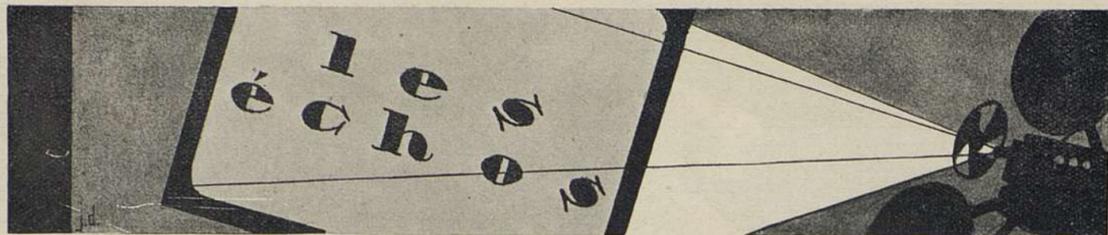
C'est ainsi, parce qu'il cherchait, même inconsciemment, à s'expliquer la présence des personnages dans l'Entr'acte de René Clair, que le spectateur dont je parle plus haut était resté insensible. Chomette a évité le danger en employant le négatif. Il a pu ainsi se permettre d'introduire des arbres et des vagues dans l'adagio de sa sonate. Vagues noires sur roches blanches et arbres blancs sur ciel noir appartiennent au domaine du rêve et demeurent ainsi, irréels, dans la visualité abstraite du poème cinématographique.

En résumé, la substance du cinéma pur ne doit emprunter à aucun élément facilement contrôlable par des sens déjà éduqués. Ainsi le commandement du développement de ce sens nouveau qui sera, demain, celui de la musique visuelle.

albert guyot.

LA PLUS IMPORTANTE REVUE D'ÉDUCATION ET DE DÉFENSE DU CINÉMA

CINÉMATHEQUE FRANÇAISE
BIBLIOTHÈQUE - MUSÉE
CF 40 RR 246



On nous écrit. — ... « Vous tenez souci d'art, de goût et d'originalité. Avec vous, nous pourrions enfin orienter le cinéma dans une voie artistique et cinématographique. Ce n'est pas entreprise aisée. La farce, la lamentable farce du soi-disant septième art continue, mélange horrible de théâtre, de ses mœurs et moyens, de trucs enfantins, de procédés vieux comme Daguerre, de nouveautés pratiquées à l'ère du collodion. Il serait temps que l'écran devienne un messager d'esthétique et d'éducation morale. Vous y voulez travailler, soyez-en félicité. Aidez-nous à sauver le cinéma français. Il en a grand besoin ». A M. Roux-Parassac, le signataire de ces lignes, nous disons merci et le prions de joindre à « notre ardente jeunesse » sa grande expérience des choses du cinéma.

Une étoile nous revient. — Nous croyons être les premiers à annoncer le retour à l'écran de la délicieuse vedette du music-hall, Gina Relly, qui revient ainsi, si l'on peut dire, sinon à ses premières du moins à ses secondes amours.

On n'a pas oublié que c'est au théâtre que Gina Relly remporta ses succès initiaux, ni comment elle fut amenée au cinéma d'une façon quelque peu imprévue. Elle jouait aux Capucines une revue de *Rip* quand le metteur en scène Monca, l'ayant remarquée, l'engagea. Dès lors les contrats succédèrent aux contrats ; aux triomphes, les triomphes. Est-il besoin de rappeler à nos lecteurs les films qu'elle interpréta ? Engagée par une compagnie américaine — ce qui est une référence de valeur — elle tourna outre-Atlantique plusieurs productions. On lui proposa, à son retour à Paris, un contrat pour l'Allemagne, et notre amie partit pour Berlin. Encore quelques films en France. Et l'infidèle Gina Relly délaissa le cinéma pour le théâtre, la caméra pour les feux de la rampe. Tous ceux qui comprennent et qui aiment Gina Relly la pressaient de revenir sur une décision aussi funeste pour l'écran français. Merveille de la persuasion ! Gina Relly, l'enfant prodige du cinéma, est convaincue. Nous allons la revoir au studio, entre deux arcs, et dans quelques mois, resplendissante de jeunesse et de talent, dans la féerie lumineuse de l'écran.

« Cinégraphie » en Tchécoslovaquie. — Nous avons reçu un fort joli numéro de *Bio-Journal* dans lequel Mme Zet Molas, la charmante artiste, aussi parisienne, qu'elle est Tchèque, donne et commente l'article de Jorgefélice *Avant-Garde*, de notre premier numéro. Il paraît d'ailleurs que *Cinégraphie* est très populaire en Tchécoslovaquie et qu'il en est de même en Allemagne, où l'on nous propose d'en faire une édition consacrée à ce pays, ainsi qu'en Italie et en Espagne.

Verdun, Visions d'Histoire. — Pour ce film, M. Léon Poirier a établi une des plus brillantes distributions que l'on ait jamais réunies sur un même écran : André Nox qui fut le créateur du *Penseur*, du *Sens de la Mort*, du *Cousin Pons*, du *Comte Hortia*, du *Diable au Cœur*, Maurice Schutz, aussi incomparable dans les *Opprimés* que dans *Jean Chouan* ou *Le Petit Jacques*, Jean Dehelly le sympathique jeune premier de *Graziella*, *La Terre*

qui *Meurt* et du *Mariage de Mlle Beulemans*, José Davert que ses créations différentes de *Chéri Bibi* et de *La Brière* ont fait apprécier aussi bien du public populaire que du public artiste et lettré, D. Mendaïlle qui de *La Course du Flambeau* à *Jean Chouan* et de *Colette* à *En Plongée* a montré le talent le plus souple et le plus sûr, A. Artaud qui s'est révélé grand artiste dans le rôle de Marat du *Napoléon* d'Abel Gance... Et la distribution féminine, nous le verrons bientôt, n'a rien à envier à la distribution masculine.

Jehanne. — Des petits groupes sympathiques au 36 de l'avenue Hoche. Poignées de main, bavardages, et tous ces petits paquets se hissent dans les cars de la Société Générale de Films, qui piquent vers une lointaine banlieue.

Oh ! la jolie ville rose ! Oh ! la jolie cour toute pavée de jolis cailloux, si jolis et si polis qu'on croirait des œufs d'autruche !...

— Ils me font mal aux pieds, pleure cette toute petite dame, la femme de ce très grand journaliste.

Des trous carrés dans le sol. Dreyer, le metteur en scène, en a fait creuser beaucoup. Mon Dieu, comme cet homme aime faire des trous... Aussi, un figurant me chuchote :

— Nous l'avons surnommé Carl Gruyère.
Silencieux, irréels à force d'être vrais, tous ces moines glissent comme les fantômes d'un siècle passé. Ils me font peur, ces moines. Et Jehanne avait bien du courage... Un vol de pigeons s'ébat mécaniquement sur la ville rose. On veut bien m'expliquer qu'ils font partie de la figuration intelligente et même qu'ils sont fort bien rémunérés.

Sur une colline, assise sur les rails de ce funiculaire en réduction, la caméra guette tout ce qu'elle va dévorer tout à l'heure. Dans le ciel, un avion cabriole, mais on m'assure qu'il n'entrera pas dans le champ. Après plusieurs répétitions, on tourne. Lentement, le treuil tire le chariot dont l'œil de verre capte, en de savants mouvements, les réjouissances populaires.

Il est très drôle, cet homme sur son tonneau...
Ils sont bien bruyants, tous ces journalistes.

Monsieur Dreyer, que pensez-vous des conditions de travail qu'imposent les réceptions officielles ? Pourquoi votre œil bleu d'homme du Nord se plisse-t-il si malicieusement à ma question ?

Champagne. Petits fours. Discours. Je n'aime pas les discours en plein air. La nature n'aime pas l'éloquence parlée. On dit cependant des choses fort bien. On applaudit, ce qui fit rire le soleil, qui, justement, allait se coucher, et décida tout le monde à réintégrer les maisons roulantes.

Le car avale la brume bleue du soir... Puis, c'est Paris et ses halos lumineux. En surimpression, les yeux vagues, je vois la caméra traverser l'Arc de Triomphe... Mais Hoche me ramène à la réalité et nous fait les honneurs de son opulente avenue.

Le Cinéma au Salon d'Automne. — Le mercredi 7 décembre à 15 heures, au théâtre du Salon d'Automne au Grand-Palais, Robert de Jarville parlera des *Images du monde* et présentera des films soviétiques inédits de la Wufku

La tragédienne lyrique futuriste Claude Ibéria paraîtra au cours de ce spectacle. **délic.**

temps et personnage du drame

par jean epstein

Jean Epstein n'est pas seulement un réalisateur cinématographique du plus haut talent, c'est également un philosophe et un remarquable écrivain. Quel plaisir ce nous est de publier de lui les pages inédites qui suivent et que nous épinglons en fleuron en tête de ce troisième numéro. Cinégraphie, dont le succès fut si spontané, doit demeurer, tant par l'éclectisme de ses articles, que par leur variété, la revue qu'on lit, qui instruit et que l'on conserve.

Est-ce croyable ? D'un homme que vous rencontrez pour la première fois, vous savez immédiatement qu'il est agile et brun, âgé de trente-deux ans, musicien, né à Toulouse, marié et jaloux, habitant à Paris un appartement meublé au coin du boulevard Malesherbes et de la rue d'Anjou, riche, enrhumé, imprévoyant bien qu'ayant été élevé par les Jésuites. Tels pourtant, entiers et déterminés au préalable, naissent les héros sur les planches et sur l'écran.

Le récit d'une vieille domestique est plus subtil. « Des nouveaux ont emménagé dans le pavillon du bout de la rue — annonce-t-elle — ah, il y a de beaux meubles ». Et le lendemain : « J'espère que vous avez pu dormir : la dame du pavillon a joué du piano toute la nuit ». Vous demandez : « Ils sont deux, et elle est sa femme ? » Oh, non. Elle n'est pas forte et ne sort presque jamais. Leur piano devient un personnage considérable ; il déborde de la maison sur la rue où il jette une ombre ; bientôt il envahit les jardins environnants et tout ce quartier de banlieue. Comme une lumière il jaillit à travers les volets clos ; il est habitude et événement ; il marque l'heure et le vent ; il guette le passant au carrefour et l'accompagne jusque chez lui. Un soir, au lieu du piano vous rencontrez l'homme qui est vieux et soigné. « Elle est malade » — vous dit la servante. — Le piano meurt d'abord, ensuite la femme. Alors vous apprenez leur nom qui est anglais. Et un ami de Chartres à qui vous montrez *le Figaro* : « C'était sa sœur. Elle fut le rejoindre aux colonies dont il était gouverneur à la suite d'un scandale où elle laissa la moitié de sa fortune et davantage de sa raison ». Le vieil homme a l'air d'un orphelin. Votre salut de condoléances passe à travers sans éveiller ce deuil. « Li est parti », colporte-t-on. Sa valise était légère comme pour une nuit. Le rapide de Calais dérailla parce qu'on meurt quand on le veut bien. L'Anglais ne laissait que dettes ou pis qu'elles. A l'inventaire, n'apparut qu'une pièce — celle du piano d'où n'avait bougé la femme — richement meublée. Toutes les autres chambres ne contenaient rien qu'un lit-cage, quelques clous dans

les murs ainsi qu'une carte fanée du Népal. Des gens vendent et d'autres achètent l'acajou des meubles. Vous ramassez la carte. Vous dépliez une merveilleuse odeur. Vous trouvez l'aventure, opale, dans sa patrie.

Les cadres du temps convenu ne sont pas respectables. « C'est des événements eux-mêmes que découle le sentiment de ce qui s'est accompli dans le passé, de ce qui est présent, de ce qui viendra par la suite ; et personne, il faut le reconnaître, n'a le sentiment du temps en soi, considéré en dehors du mouvement des choses et de leur repos » écrivait Lucrèce. Le temps n'est pas concevable en dehors des phénomènes dont il est une perspective. Si toutes les montres s'arrêtaient une nuit sans lune et sans étoiles, sous un ciel de nuages immobiles, ce temps ne serait plus. La quatrième, après trois dimensions, non moins supposée que les trois autres, sans elles, ne vaut rien. Le temps n'est qu'un relief.

Artémidore lisait les songes à l'endroit et à rebours. Depuis toujours pour les poètes la vie est un songe. Le temps y est à leur merci. Que dans le champ d'un stéréoscope, s'introduise une mouche, adieu aux profondes ordonnances ! Et que dans le champ du ciel apparaisse une comète inattendue, toutes les chronologies, tous les synoptiques, et même les calendriers et les horaires pourraient être à refaire. Et refaits, différents, dociles, ils tomberaient à nouveau juste. Georges Kaiser est l'auteur d'une pièce admirable : *Gaz*. La chimie poussée à sa limite d'obéissance s'évade soudain de ses formules, échappe à la domination d'un ingénieur qui en était devenu le maître trop puissant et trop dangereux quoique bienveillant. Un jour à telle heure, d'immenses calculs méticuleusement justes et éprouvés mille fois par des méthodes infaillibles, faillissent. Ils donnent des résultats faux. Dans une usine monstrueuse qui assure la respiration essentielle et minutée d'une capitale, parmi les milliers d'ouvriers mécanisés, parmi

les machines et règles à calculs qui ne peuvent pas faire de faute, éclate une toute petite indétermination. L'imprévu ultra-mathématique menace la civilisation. C'est la mouche dans le stéréoscope, la fantaisie d'une comète au ciel, l'Apocalypse.

Que le temps de nos fictions dramatiques échappe au temps des astronomes ! Que les règnes d'un cœur ne se mesurent pas comme ceux d'une dynastie ! Que cet imprévu, destructeur des systèmes, nous serve à construire nos imaginations. Parce qu'il est humainement varié ; parce qu'il sera fécond en œuvres ! Se rappelle-t-on, dans ces premiers films américains de Griffith, de Ince qui nous apprirent la possibilité d'un art cinématographique, ces brèves vues en flou, visions rétrospectives, souvenirs maladroitement exprimés (1). Depuis on perfectionne les surimpressions. Mais ces tentatives vers une composition, une nouvelle perspective des temps n'ont encore de loin pas été assez poussées. C'est qu'en elles gît tout un nouvel essor du drame cinématographique. Banalité de dire que chaque présent est fait davantage de passé et d'avenir que de ce présent lui-même ; qu'en une nuit d'un temps s'écoulaient dix années d'un autre temps ; qu'une aube rejoint un soir comme si douze mois n'étaient qu'un jour. La banalité est le signe le moins relatif du vrai. Cette banalité étudiée, fouillée, décomposée, multipliée, détaillée, appliquée, donnera au drame cinématographique un saisissant relief humain, un pouvoir de suggestion immensément accru, une force émotive dont on n'a pas d'exemple. Les événements accélérés ou ralentis créeront leur temps, le temps propre à chaque action, à chaque personnage, notre temps. Les premières narrations françaises, en sixième, s'écrivent au présent. Le cinéma raconte tout au présent jusque dans ses sous-titres. Apprenant davantage de grammaire et de rhétorique, les élèves utilisent ensuite pour leurs récits les passés et les futurs, emmêlés, concordants. C'est qu'il n'y a pas de présent réel ; aujourd'hui est un hier peut-être vieux qui prend en écharpe un demain peut-être lointain. Le présent est une convention malaisée. Au milieu du temps, il est une exception au temps. Il échappe au chronomètre. Vous regardez votre montre ; le présent à strictement parler n'y est déjà plus ; et à strictement parler il y est encore de nouveau, il y sera toujours d'un minuit à l'autre. Je pense donc j'étais. Le je futur éclate en je passé ; le présent n'est que cette mue instantanée et incessante. Le présent n'est qu'une rencontre.

(1) Pourquoi donc la pensée vers l'avenir ne trouva-t-elle que si longtemps après le souvenir du passé, son expression à l'écran, obtenue pourtant par les mêmes procédés ?

Le cinématographe est le seul art qui le puisse représenter tel que ce présent est.

D'un dialogue de Gourmont je me rappelle cette réplique : « Irez-vous jusqu'au bout de vos théories ? — Il y a trop loin ». C'est la route qui est belle et un but n'est but qu'inaccessible.

Canudo inventa ce composé : personnage-nature. Delluc réalisa le premier le décor-personnage, l'atmosphère, avec *La Roue* de Gance. Et aujourd'hui, après le cinématographe, après sa poésie, des biologistes hindous découvrent que les métaux vivent.

Tout vit ou rien n'est. Il n'y a pas de village qui n'ait son humeur, point de clocher qui n'ait son allure. Le plus grand acteur, la plus forte personnalité que j'aie connue intimement est la Seine de Paris à Rouen. Ame énorme de cet individu géographique. Il était deux heures du matin et il pleuvait. Trois, seuls passagers à bord d'un remorqueur, nous descendions le courant. Le fleuve, le ciel et les rives faisaient corps avec la nuit. Il y avait plusieurs sortes de noir ; les montagnes et les nuages. Les arches des ponts nous avalaient et nous rendaient avec un écho sourd, souffle patient de la machine. Invisible était le cortège de quatre confiantes péniches. Le pilote tenait embrassée la roue du gouvernail. Que pouvait-il regarder, tellement immobile ? Autour de ses yeux mi-clos, le rayonnement des rides restait figé. La pluie s'entendait tomber partout et l'étrave faisait un bruit presque doux. La sirène fonça dans la nuit, s'acharnant. Le capitaine étendit le bras vers rien : « Ma fille est là, dit-il, chez les religieuses ». Il ne savait pas parler et je ne pouvais pas voir.

Le lendemain, qu'il faisait beau ! Le crépuscule fut lassitude et repos, détendant les muscles, ceignant le front et les yeux de paresse, dételant le regard dans le ciel fané. Les distances s'allongeaient ; les horizons avaient fui. Au-dessous, le fleuve large s'étirait comme un bâillement et sans plus de bruit. De temps en temps, un yacht blanc de coque et de toile passait, le cœur battant qu'à peine on entendait. A bord, étendus, des jeunes gens tout blancs aussi vivaient dans l'innocence de quelques centaines de mille francs de rente. La nuit elle-même s'insinuait désormais. L'eau brillait comme un œil. Des promeneurs lents allaient bas. Un rire de fille énervée s'envola, sec et sauvage, pour un raid autour de la terre s'endormant ; bientôt il ne fut plus qu'un écho, puis un souvenir, puis rien. Un gamin passa en courant. Et, le dernier de tous, un petit vapeur clair descendit le fleuve. Il avait de grandes fenêtres

carrées, tendues de stores derrière lesquelles brillaient des lumières. Je pus lire encore son nom : *Vita Nuova*. On n'y voyait passager, ni équipage. Il allait sans plus de bruit qu'un chronomètre. Mais, à bord, un piano jouait une valse qui paraissait seule mouvoir le bateau désert, horloger et musicien, pareil à un beau jouet bien remonté. Et quels grands orateurs du vent, les arbres ! Certes ils parlent surtout par-dessus nos têtes et de leurs menaces inconnues plaignent de grandes causes auxquelles nous aurions peut-être voix si nous étions capables de plus de lyrisme. Dans une clairière de la Chartreuse, pendant un quart d'heure, un gosse de sept ans bavarda avec un tronc de vingt mètres. On ne distinguait aucune des paroles qu'il marmonnait. Pour gesticuler, il s'aidait d'une petite badine. Soudain il se mit à rire et à trépigner ; puis il se tut brusquement. Le silence dura à peine quelques

secondes car un souffle de vent plus fort fit gronder la forêt. L'enfant poussa un cri et s'enfuit à toutes jambes, jetant son bâton. Quelle aventure, quel contact y avait-il entre la sensibilité de cet enfant et la grande image mobile de l'arbre ?

Dieu put faire le monde avec rien et sans s'occuper de personne ; c'était une grande facilité qu'il avait. Et si nous, producteurs de films, avions la même, sans doute le cinématographe en serait changé. Le cas est curieux d'un art inaccessible à ses purs artistes. Le talent le plus vif doit être patient, suivre la route la plus sinueuse, sourire affectueusement à tant de monstres prêts à le dévorer. Il lui faut traverser tout un métier qui paraît infranchissable ; dans ce maquis une pousse d'art germe aussi humblement que la mandragore, mais puissante comme elle. L'art vous présente ses excuses.

jean epstein.



suzy pierson dans un film de jean epstein, " la glace à trois faces "



contre les films de guerre

par hubert revol

Notre collaborateur Hubert Revol nous demande d'informer nos lecteurs, ainsi que la presse cinématographique, qu'il répondra dans notre prochain numéro, à l'article que M. Lucien Doublon a publié dernièrement dans la "Cinématographie Française" au sujet du texte paru ici même sous le titre de : MANIFESTONS !

Esope prouva un jour à son maître Xantus que la langue était tout à la fois la meilleure et la pire des choses. En 1927, on pourrait en dire autant de l'écran. Ce miroir blanc supporte aisément tous les films : les chefs-d'œuvre comme les navets. C'est notre tâche de combattre ces derniers, comme il est de notre devoir de protester quand une propagande infâme entend se servir du cinéma pour diffuser des idées malsaines.

L'écran subit, d'autre part, les caprices du jour, et les modes y règnent en souveraines maîtresses. Il fut un temps où l'on croyait fermement qu'une œuvre, pour avoir une valeur marchande, devait être inspirée de *Kœnigsmark*, ou de toute autre production vide de pensées vraies, mais superficiellement luxueuses. A cette époque, il fallait nécessairement dans tout super-film des "clous" sensationnels, de riches décors, et des centaines de figurants. Depuis, le vent a un peu tourné. La mode est maintenant aux films de guerre.

Ce n'est pas sans raison que l'on va vers ce nouveau genre. Les mercantis de l'industrie du Film ont compris qu'il y avait là un riche filon d'affaires. Il ne s'agit donc plus, actuellement, de mettre dans chaque ruban des attractions souvent coûteuses, mais de flatter le sentiment national des pays visés par l'exportation. Chose facile. *La Grande Parade* a marqué le début de la série. L'Amérique a donné le signal. Toutes les puissances mondiales vont se mettre au travail !

Les premiers effets ne tardent pas à se produire. La propagande militariste et chauvine s'en donne à cœur joie.

A Nice, un exploitant fait mettre des drapeaux tricolores dans les arbres de l'avenue de la Victoire. A la porte de son établissement, deux canons prêtés par l'artillerie de la place, et pour les coups de grosse caisse, la musique et la fanfare du 22^e bataillon de Chasseurs. Et en avant ! ra ta plan, plan plan ! Tous ces procédés de la foire ne restent pas sans résultat. Le préfet, le maire, le commandant d'armes, les autorités civiles et militaires ne tarderont pas à venir dans la salle obscure. Ce sera une belle réclame. Attiré par tout ce qui fait de l'effet, le public marche... et la caisse se remplit !

Car, ne l'oublions pas, il n'est nullement question de patriotisme et de sentiment ; mais uniquement de gros sous. Un scandale corporatif, commenté dernièrement par les journaux de cinéma, en est la preuve. Et ce qui s'est passé dans le midi de la France, se pratique sur une plus vaste

échelle dans les hautes sphères cinématographiques internationales.

On prend quelques vedettes commerciales, on sollicite la figuration bénévole de l'armée ; on puise, au besoin, dans les Archives Cinématographiques de la guerre, on "combine" un scénario susceptible de flatter les gens bien pensants, en mettant en avant et en majuscules, dans chaque sous-titre, les mots de Patrie, Gloire et d'Héroïsme ; on "tripatouillera" le négatif selon la couleur politique dominante de chaque pays acheteur, en y ajoutant des scènes locales au besoin, en commentant un trait d'histoire cher aux nationaux de l'endroit ! Et l'affaire conclue on compte la recette !

Les commerçants de la pellicule ne perdent pas leur temps. Mais nous sommes quelques-uns à VOULOIR que le cinéma ne soit pas le porte-parole de ceux qui ont intérêt à ce que subsiste entre les peuples une haine perpétuelle.

De tels films, en effet, excitent le patriotisme créateur de guerre, font à l'armée, la plus condamnable réclame, à la guerre, la plus ouverte publicité.

C'est en mettant sous les yeux du public des scènes d'horreur, que l'on réveille chez lui les plus mauvais sentiments. Alors qu'il faudrait tout faire pour qu'une union fraternelle assemble les cœurs de toutes les nations, on remémore aux spectateurs, facilement influençables, les "détails" de la tuerie.

Sous aucun prétexte, nous ne devons tolérer qu'on vienne salir les écrans par cette propagande non seulement équivoque, mais dangereuse.

Nous nous inclinons toujours devant une œuvre sincère, quelle qu'elle soit, fût-elle à l'extrême opposé de nos idées, si celui qui l'a conçue n'a eu en vue que d'exprimer un idéal. Nous respectons toujours un film réalisé franchement, et sans détour trompeur, quitte à le combattre, naturellement, mais d'une manière loyale. Mais des films fabriqués pour des buts étroitement mercantiles, doivent rencontrer partout le plus irréductible des antagonismes. Et nous devons les combattre avec d'autant plus d'ardeur, non seulement pour leur hypocrisie, mais pour leur impudeur à exploiter si scandaleusement des sujets inspirés par le plus grand drame de l'histoire.

Mépris des choses sacrées, spéculation lâche, course à l'argent, on trouve tout cela dans la cinématographie.

Le public doit être mis en garde contre ces tromperies. Il faut siffler les films de guerre. **hubert revol.**

franchises

rayons d'espoir

par cécil jorgefélice

Il n'est sans doute pas trop tard pour revenir sur certain article de M. Charenzol, paru naguère dans le *Mercur de France*, et qui, à l'époque, suscita dans les milieux du cinéma les plus vives réactions.

Passant en revue les œuvres cinématographiques des différents pays qui travaillent et produisent en cette industrie, Charenzol, dont nul ne pourrait suspecter la parfaite probité, constatait que, en son ensemble, la production française était lamentable.

Que, s'il était une dizaine de films français passables, l'on attendait encore celui qui marquerait une date, qui poserait un jalon dans le mouvement cinématographique mondial.

Que cette infériorité était tout simplement due à un défaut du "sens du cinéma". Et qu'enfin, la sagesse conseillait de suivre l'exemple de l'Italie qui, elle, avait compris, et abandonné la production de films.

Nous tenons, nous, pour imbéciles ceux qui, alors, poussèrent des cris d'écorchés, qualifièrent Charenzol de « défaitiste du cinéma français », et qui allèrent même presque jusqu'à réclamer pour lui le poteau de Vincennes.

Il nous semble beaucoup plus utile, quant à nous, de notre humble point de vue, d'étudier la question en toute raison, impartialité et objectivité.

Avant toute autre chose, il nous paraît remarquable que Charenzol ait cité l'exemple italien et ait noté en ce même article que « nos films peuvent se vendre dans les pays proches de notre mentalité étroitement traditionaliste ». En cette formule, Charenzol comprenait probablement l'Espagne et l'Italie, c'est-à-dire les Pays Latins. Or, il est absolument incontestable que tous les efforts qu'a pu faire l'Espagne en matière de cinéma soient négligeables, et que le film italien, à son époque la plus active et la plus brillante, n'ait jamais reposé que sur de magnifiques et luxueuses mises en scène, c'est-à-dire n'ait jamais touché l'essence même du septième art.

Certains esprits, frappés par ces faits d'ailleurs aveuglants, ont déjà prétendu l'expliquer par la vaste tradition littéraire et théâtrale latine, en s'appuyant sur ce que les Américains, peuple à culture nulle, montrent une intelligence cinématographique réellement prodigieuse.

Explication insignifiante, à notre avis. Car on ne peut

sérieusement soutenir que les Allemands, les Suédois, les Russes, même, n'aient qu'un passé littéraire négligeable. Et pourtant, leur cinéma marque. On est donc amené à se demander s'il ne faut pas chercher plus profondément l'explication de ce phénomène. L'analyse de l'Esprit Latin paraît devoir la fournir.

Culte tout cartésien de la logique d'Aristote, déification de la raison, suprématie accordée à l'intelligence sur les facultés de la sensibilité, défiance de l'imagination "la folle du logis", scepticisme, ironie dédaigneuse de toute manifestation mystique, voire même poétique, et surtout négligence de toutes les activités instinctives et subconscientes au profit des seules démarches de la conscience-reine, telles sont les principales caractéristiques de l'Esprit Latin, hérité des Grecs. L'ensemble se concentre en un goût du réel, plus apparent que profond, d'ailleurs, puisqu'il semble satisfait des seuls caractères superficiels, et en effet, des solutions faciles, des formules verbales qui paraissent tout expliquer en ne tenant en fait à rien.

En somme, incompatibilité complète avec le cinéma, art qui, essentiellement magnifie l'imagination, la poésie, le rêve, la sensualité. Art qui s'ébat en toute aise dans l'irréel, dans le fantastique, dans le légendaire. Art qui peut pressentir toutes les complexes, illogiques et inexplicables réactions de l'âme humaine. Art qui enfin, lorsqu'il embrasse le réel, ne se contente pas des vagues représentations enflées du verbe.

Aussi cette incompatibilité se manifestait-elle en tous ses désastreux effets, dès la naissance du cinéma, à l'aube du xx^e siècle. Epoque de violente réaction contre le romantisme. Epoque où après l'avorissant règne de l'imbécile et sordide école naturaliste, on était revenu, sous l'influence d'Anatole France et aussi un peu de son disciple immédiat M. Charles Maurras, au culte de l'Esprit de la Renaissance qu'avaient si fortement ébranlés les Romantiques et leurs héritiers immédiats : les Baudelaire, les Verlaine, les Rimbaud, les Corbière, les Villiers de l'Isle-Adam, et même leurs héritiers dégénérés comme Leconte de l'Isle.

Ce fut cette époque navrante que choisit le cinéma pour naître. Et dès sa naissance l'art nouveau était livré sans défense à cette mentalité qui, incapable de le comprendre, essaya de le rétrécir à sa mesure. Epoque où, en toute bonne foi, Le Bargy et Lavedan faisaient entrer le cinéma

cinégraphie

dans les pires dogmes et dans les pires routines de la littérature et du théâtre latins!

On pouvait espérer en des jours meilleurs pour l'esprit après la grande guerre qui eut au moins le mérite de démontrer violemment la vanité de cette misérable mentalité. Il n'en fut rien. L'intelligence, piétinée pendant cinquante-deux mois par tous les instincts humains, eut l'impudeur de se redresser. A la faveur des hideux débordements matérialistes de l'après-guerre, les vieux dogmes classiques rampèrent jusqu'à leurs trônes culbutés. Et ils régnèrent plus odieux que jamais, dépouillés de cette espèce de dignité qui les habillait et les masquait sous le Grand Règne et même à l'aube du xx^e siècle. La maîtrise du vieux gâteux Anatole France s'étala en toute sa splendeur. Le nom de Victor Hugo était motif dérisoire. Et la couronne passait bientôt sur le petit crâne de M. Clément Vautel...

Le cinéma, lui, avait grandi. Il avait traversé l'Océan Atlantique. Enchantés par ce jouet merveilleux, les grands enfants Yankees lui avaient insufflé toute leur imagination pure de toute réminiscence classique, tout leur goût puéril de l'aventure : *Forfaiture*, *les Mystères de New-York*, *le Masque aux dents blanches*, *Pour sauver sa race*, en sont les monuments. Et même un hardi précurseur, D. W. Griffith, réhabilitait la poésie et les mouvements du cœur en son admirable *Lys brisé*...

La Suède épanchait sa sensibilité ténébreuse, sa délection du mystère dans ses films de la grande époque. Et l'Allemagne se repliait sur son morbide mysticisme gothique. Le résultat fut les œuvres hallucinantes que l'on connaît.

En France, je l'ai dit, par l'effet d'une lassitude morale bien explicable, d'une conception singulière de la dignité, on ne voulait pas admettre la faillite de l'esprit rationaliste. Mais le malaise pour sourd qu'il fut était cependant sensible. Le goût des solutions faciles jeta le cinéma français sur les traces du cinéma d'Outre-Atlantique : *Judex*, *les Vampires*. Mais, en traînant le lourd boulet cartésien, on ne pouvait aller bien loin. Et "l'aventure" tomba bientôt au bas roman-feuilleton, amputé de toute imagination et de toute couleur. Ce fut la période lamentable. Le fait de M. de Baroncelli revalorisant le drame avec *la Rafale*, et poétisant *le Rêve*, constituait en fait une manière de scandale. Tout de même que celui de Louis Delluc nous donnant ce beau *Fièvre*. Dans les ténèbres de la médiocrité ambiante, des hommes comme ceux-là, comme M. Marcel l'Herbier, sentant que l'esprit devait changer d'axe, essayaient de décharger le leur du boulet classique. Les erreurs étaient fatales. L'attrait des solutions superficielles jetait les esprits inquisiteurs vers le mirage éblouissant de la tech-

nique gratuite. Epstein y tombait presque tout entier avec son *Cœur Fidèle*, Gance avec sa *Roue*. Et après *El Dorado*, M. Marcel l'Herbier se laissait aller à *l'Inhumaine*.

On peut dater de 1924, la réaction qui se dessine indubitablement dans l'esprit français. Qu'on l'étiquette comme certains : "Appel de l'Orient", qu'on y voit plutôt un réveil de l'esprit romantique, d'un romantisme plus vaste, moins superficiel, plus intéressé aux manifestations psychiques les plus profondes, les plus subconscientes, le fait est là, patent. Dans toutes les branches de l'art, l'évolution progresse, suivant des directions nettement anti-intellectualistes. Qu'on le veuille ou non, mû par une sorte de fatalité, l'état d'esprit surréaliste s'étend, indépendamment et peut-être même envers l'action du groupe artistique de ce nom. Il n'y a, pour s'en rendre compte, qu'à lire les écrivains de 1927, qu'à regarder les tableaux des peintres de 1927, qu'à suivre surtout l'évolution d'un Picasso...

Et il y a encore mieux : cette jeune génération semble avoir compris que le cinéma est l'art de demain, que dis-je, l'art d'aujourd'hui.

L'art qui exprime le plus intensément, qui calque pour ainsi dire leurs aspirations, leurs tendances.

Et ceux-là mêmes qui, par l'effet de quelquel reliquat des vieilles superstitions, n'osent pas lui donner franchement leur adhésion, en sont frappés, peut-être souvent à leur inaperçu. Voyez Paul Haurigot et sa *Méditerranée*, voyez Marcel Espiau et son *Miroir qui fait rire* : conceptions qui débordent des vieux cadres craquants du théâtre, qui bousculent brutalement les dogmes usés de la Renaissance...

La maturité d'esprit cinégraphique s'affirme, se généralise : nous voyons un Alberto Cavalcanti affirmer, tant dans *Rien que les Heures* que dans *En Rade*, la possession des conceptions cinégraphiques d'une merveilleuse netteté. Un Kirsanoff se penche sur les phénomènes de la sensibilité morbide, à l'ancienne manière allemande, en un *Destin* épuré des acrobaties techniques qui abaissent trop souvent *Ménilmontant*. Et exprimer toute la désespérance vigoureuse du désert dans un *Sables* prodigieux. Un Epstein marquer dans *Six et demie-onze* ce que l'on appelle en sport un retour de forme, qui fait attendre avec impatience *La Glace à trois faces*.

Et surtout les idées circulent. Nombre de jeunes résistent violemment au baillon que l'on voudrait leur mettre.

Allons! On peut espérer que les jours sombres de gâtismes passés, va commencer à s'édifier la grande cathédrale dont parlait notre ami Jean Dréville dans une lettre ouverte à la *Critique Cinématographique*.

écrit jorgefélice.

photographie



les barques au repos

par jaroslav krupka

cinégraphie



synthèse

par jean dréville

photographie



"ma mère"
ombres photographées

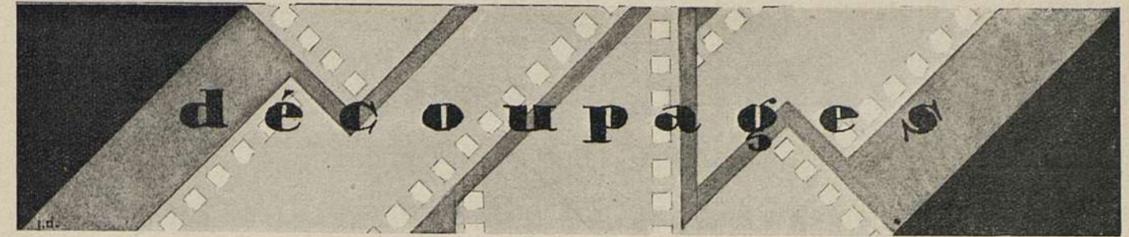
par jean dréville

nos vedettes :



gina relly

par rodolphe

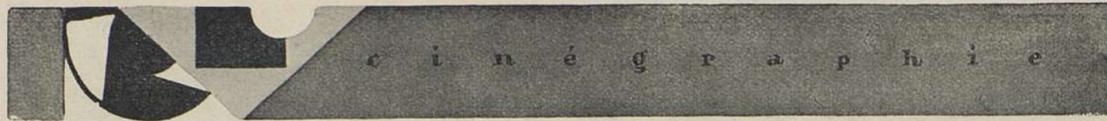


préméditations (fragment)

par c. c. paton

- L'écrivain à la recherche d'un sujet.
- 54 P.A. L'écrivain relit ce qu'il vient d'écrire. Ses yeux expriment la satisfaction, puis cette expression se fige, un instant... La bouche en se contractant marque le dépit, et brusquement, l'écrivain prend la feuille de papier, la froisse, et la jette, comme précédemment, à sa gauche...
- 55 P.P. ... La boulette du Vilain tombe à terre, à côté de la première boulette, celle de l'Homme...
- 56 P.A. (légèrement plus grand). L'écrivain veut trouver, il pense, mais machinalement prend une cigarette, l'allume, et se met à fumer... Puis, toujours sans réflexe, il regarde la fumée...
- 57 P.P. Cette fumée (éclairée par en dessous de la gauche) qui s'élève, assez longuement, puis par fondu renchaîné 12 tours.
- 58 P.A. apparaît un enfant de 15 mois... il est nu ; on ne voit que sa tête et ses épaules... son regard est fixe, et très intéressé...
- 59 *Sous-Titre :*
Illustrer l'adage : Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait...
- 60 G.P. Le même enfant, assis par terre (sur fond neutre, sans démarcation visible, entre le mur et le sol, et même si possible n'avoit que le sol comme fond en perspective) l'enfant tient à la main une tête de mort (qui devra être éclairée particulièrement, et violemment, de manière à ce que, par réflexion, cette tête semble, à son tour, éclairer le visage de l'enfant), l'enfant avec attention, regarde la tête, un temps assez lent, puis...
- 61 P.P. La tête, vue par l'enfant, donc de face.
8 tours complets puis...
fondu renchaîné 8 tours.
- 62 P.P. Une tête de vieillard qui prend exactement la place de la tête de mort... (on doit avoir l'impression que c'est celle-ci qui se réincarne) même éclairage donc pour la tête... le vieillard, a une belle tête d'intellectuel, fine, soignée, mais son expression est morne, et sans intelligence... 8 tours complets, puis...
fondu renchaîné 8 tours.
- 63 P.G. Le vieillard est assis à une table de restaurant de nuit... il tient une crécelle qu'il actionne machinalement, le regard vague s'explique par les nombreuses bouteilles qui sont sur la table... l'ambiance est de folie, deux jeunes femmes encadrent le vieillard... elles se battent avec leurs voisins (hors du champ), au moyen de boulettes de coton, de serpentins, de ballons... beaucoup de mouvement, tout doit bouger, hormis la tête du vieillard...
16 tours complets, puis en 8 tours fermeture d'iris centrée sur la tête du vieillard...
- 64 *Sous-Titre :*
Chanter la sincérité en amour...
- 65 Ouverture simultanée de deux iris, en forme de lorgnette, en 8 tours. (Procéder comme suit : ouvrir l'iris, décentrer à gauche, en 8 tours, sur personnages immobiles, fermeture fondu 4 tours, remonter 12 tours, décentrer l'iris à droite, l'ouvrir en 8 tours, sur personnages immobiles, fermeture fondu en 4 tours, remonter 4 tours et ouvrir fondu sans iris cette fois, sur la scène suivante).
Sur un banc de square... Deux couples, de dos... (les deux femmes étant au milieu), les hommes ont un de leurs bras autour de leur compagne respective, une nette séparation entre les deux couples... Un temps, puis très lentement, sans aucun à-coup, l'homme du couple de gauche va prendre la main de la femme du couple de droite, qui la lui tendait, et l'homme du couple de droite en fait autant pour la femme du couple de gauche... Les deux étreintes forment une sorte d'étoile, et tandis que ces étreintes vivent amoureusement, fermeture d'iris, 12 tours sur l'étoile des mains.
- 66 *Sous-titre :*
Célébrer Paris, vaste océan dont chaque remous est un drame, chaque vague, une comédie...
- 67 Ouverture d'iris sur un panoramique de Paris... en 8 tours, la ligne d'horizon est très basse, la panoramique de gauche à droite pendant 16 tours puis par fondu renchaîné de droite à gauche pendant autant de tours... (le fondu renchaîné doit se faire à la main, en 16 tours) de nouveau par le même procédé de gauche à droite, puis de droite à gauche, etc... cela 8 fois, chaque panoramique étant différent du précédent... de façon à donner l'impression d'une "marine" en plein remous (chaque panoramique s'élèvera d'un huitième de l'écran, de manière à ce que le dernier n'offre plus de ciel, sa ligne d'horizon se confondant avec le bord supérieur de l'écran), puis, après avoir remonté 12 tours, à la fin du dernier panoramique, ouvrir en 8 tours sur une vue de la Tour Eiffel qui apparaîtra tel un phare, sur le fond de toits que montre le dernier panoramique. 12 tours complets de la Tour, puis par fondu renchaîné...
- 68 les Champs-Élysées, pris du haut de l'Arc de Triomphe, de façon à ce que l'avenue, entre les arbres, coïncide exactement avec la Tour Eiffel... (On aura ainsi la Tour, silhouette noire sur blanc, faisant place à la chaussée, silhouette blanche sur fond noir, les arbres et les toits), puis par fondus renchaînés successifs, prendre (avec l'appareil sur une voiture marchant) des vues de rues en contrariant chaque fois le sens du mouvement, cela huit fois, avec 24 tours de chaque rue, sauf la dernière vision que l'on continue pendant 96 tours, remonter 72 tours et surimpressionner une deuxième rue... (72 tours la première allant du coin haut droite vers le centre, la seconde ira du coin haut gauche vers le centre... remonter 48 tours puis prendre une troisième rue (48 tours) allant du coin bas gauche, vers le centre, et remonter 24 tours pour prendre une dernière rue (24 tours) du coin bas droite vers le centre, remonter une dernière fois 12 tours et prendre sur fond noir un agent, bâton blanc levé, en commençant la prise de vue juste au-dessus de l'agent pour panoramiqner en descendant, jusqu'à complète apparition du personnage qui donnera ainsi l'impression de s'élever jusqu'au centre de l'écran...)
12 tours complets, après arrêt de la panoramique puis...
par fondu renchaîné 8 tours...
- 69 P.P. reparait la fumée de la cigarette, vue par...
- 70 P.A. l'écrivain... Son regard se fixe, il réfléchit quelques instants, puis un sourire se dessine... Il réfléchit encore, pose sa cigarette et se met à écrire, un temps.
- 71 P.P. Comme précédemment, une feuille de papier, et une main qui écrit... Déjà on peut lire :
L'AGENT
C'est en punissant les crimes que nous
puis on voit la main qui continue à écrire :
méritons nos récompenses, pensait un brave agent...
Au moment...
par fondu renchaîné 8 tours...
- 72 P.G. [Un coin de rue, la nuit, éclairage banal, on sent un réverbère hors du champ. Une devanture de banque, close ; devant, complètement immobile, l'agent que l'on a vu au plan n° 68, il veille, en faction... Aucune vie, donner presque l'impression d'une photographie.
Fondu renchaîné...
- 73 La main sur le papier, a continué à écrire :
Faut-il donc, quand on désire, une
puis la main continue :
récompense, souhaiter un crime?...
puis avant que la main ne s'arrête :

(suite page 55)



Pavis du public

symbolisme et réalisme

Le cinéma d' "avant-garde" a peut-être trouvé en Allemagne sa meilleure réalisation ou plutôt l'ensemble de la production allemande se révèle de qualité supérieure. Ceci provient en grande partie de l'utilisation du fantastique, genre éminemment cinématographique, auquel on peut rattacher *Le Cabinet du docteur Caligari* ou *Faust*. Ce genre ne peut réussir chez nous où notre littérature ne comprend rien qui soit comparable aux contes d'Hoffmann. Nous sommes trop amoureux de la précision. Pourtant le cinéma, comme la musique, doit suggérer. C'est un art essentiellement subjectif qui vaut par les rapports d'idées nouveaux qu'il fait naître dans l'esprit.

Si l'on veut analyser de plus près le fantastique, on constate qu'il réside dans la réalisation simultanée d'un thème symbolique et de détails réalistes. Dans cette alliance du symbolisme et du réalisme semble résider l'avenir du cinéma.

Symbolisme du thème. — Outre *Faust* on peut citer *Le rail* : l'homme est prisonnier de ses habitudes comme le train du rail, les films de Charlot : le fatalisme du pauvre hère sur qui s'acharne le destin, *Rien que les heures* : la vie de Paris pendant vingt-quatre heures, etc. Le thème sera donc lyrique ou épique, le drame par contre se prête mal au cinéma. Une pièce de théâtre ou un roman adaptés à l'écran conduisent aux horreurs qui triomphent sur les boulevards. *Jocelyn* était très près de l'œuvre de Lamartine, même si l'on avait supprimé les vers en sous-titres destinés à nous replacer dans l'ambiance poétique. Mais par contre *l'Atlantide* n'était pas le roman de P. Benoit. (Vous souvenez-vous de la façon dont on avait massacré *L'homme qui assassina*.) Ceci étonnera le profane qui pense que rien n'est plus cinématographique qu'une belle aventure dans des décors exotiques.

Les thèmes lyriques ont un grave inconvénient commercial. Ils sont en général nationaux ou plutôt s'allient tellement au génie propre d'une race qu'ils cessent d'être compréhensibles lorsqu'ils sont présentés en dehors du groupe ethnique qui les a vus naître. *Faust*, dont la première qualité était d'être allemand n'a pas eu en France le succès qu'il méritait. Pourtant Camilla Horn était bien la Marguerite que le poète a rêvée, comme nous ne pourrions plus penser à Siegfried sans l'imaginer sous les traits de Beedbart. Par contre, *Manon* réalisé à l'allemande nous a choqué.

On se contentera donc le plus souvent d'un sujet très simple, d'un lieu commun bien rabâché. *Variétés* pourrait s'appeler : « De l'inconvénient qu'il y a à se fier à une femme que l'on ne connaît pas », ce qui suffirait à montrer combien il faut peu de trame pour faire un bon film. Comparez la "matière" de *Rien que les heures* où le semblant d'intrigue est encore de trop, à mon avis, aux dix assassinats et aux vingt accidents d'automobiles que comporte un bon film américain d'aventures. Pensez qu'une seule idée a suffi à Charlie Chaplin pour tous ses films, et je ne ferai pourtant

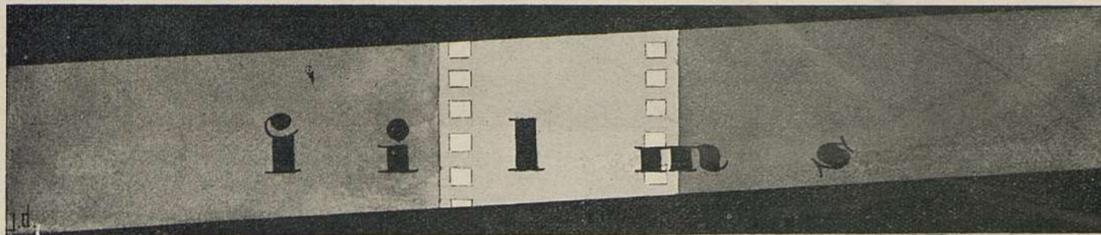
pas l'injure à un spectateur de *La Ruée vers l'Or* de supposer qu'il s'y soit ennuyé.

Réalisme de l'exécution. — Des vues précises, nettes, détachées, en opposition même. La technique ici intervient et les perfectionnements sont journaliers dans l'art de la prise de vue. Nous sommes maintenant familiarisés avec l'auto arrivant sur la fosse où est placé l'opérateur, avec les vues prises d'un appareil fixé à un manège de chevaux de bois ou au chariot des montagnes russes. Un bon metteur en scène doit donc s'intéresser aux films comme celui du comte de Beaumont, aux couleurs en mouvement présentées aux "Ursulines". Il y a là pour le cinéma tout un monde nouveau à explorer. Des vues prises au travers d'un prisme, d'une boule de verre, donnent des projections étranges que nous n'aurions jamais pu concevoir sans le cinéma. Grâce à lui nous nous augmentons donc d'un nouveau champ très étendu de sensations. Mais il ne s'agit pas seulement de photographie et de matériel, le metteur en scène intervient, car j'appelle détails réalistes les trognes de dockers de Hambourg, utilisées dans *Variétés*, la main crispée d'Artinelli apparaissant sur le parquet, la tête de Satan-Jannings surgissant à *Faust* à chaque tournant du chemin, le faux-col dans le tiroir de *l'Opinion Publique*, les lourds pieds des hommes scandant la danse dans *la Rue sans Joie*, à côté des jambes élégantes de leurs compagnes.

Mais plus le détail sera réaliste, plus il sera évocateur et plus il sera poétique, car le cinéma étant par essence créateur, a fait naître une poésie nouvelle. Dans *Rien que les Heures*, le retour des fêtards est indiqué par les escarpins esquissant un charleston sur le trottoir, par la jambe finement gainée qui se pose précautionneusement à terre, la poupée qui tombe dans le ruisseau. Quelques secondes suffisent à évoquer un monde d'images et d'idées. Aucun art n'a une puissance créatrice aussi intense que le cinéma. C'est pourquoi A. Maurois a pu parler de la poésie du cinéma, et si vous avez eu la chance de l'entendre, vous savez que deux pages de Proust ne pourraient nous donner une idée aussi exacte de la mentalité d'un maître d'hôtel que quelques mètres de *l'Opinion Publique*.

La difficulté de ces évocations réside dans l'incompréhension du public, résultat de sa mauvaise éducation cinématographique. Il faut que le spectateur soit capable de créer les images que l'écran doit lui suggérer. En somme, il lui faut le sens poétique, tandis que la majorité du public vient au cinéma pour se reposer. Elle préfère des tableaux sans signification à un plaisir plus délicat mais qui nécessite un effort de création. Aussi ne peut-on en vouloir au réalisateur de Ménilmontant d'avoir utilisé des associations d'idées aussi élémentaires que le pavé devant la fille-mère abandonnée ou la boue où piétine la prostituée, à côté de scènes dramatiquement évocatrices comme le déjeuner sur le banc qui restera classique. Il faut faire prudemment l'éducation du public.

p. froyer.



six et demi-onze. — amours exotiques. — métropolis. — présentations universal. — le martyr de sainte maxence. — dura lex. — visions de new-york. — le diable au cœur. — duel. — princesse masha.

le universelle cinématographique

SIX ET DEMI-ONZE, par Jean Epstein.

Jean Epstein, votre *Six et demi-onze*, je vous l'ai déjà dit, est un film bien fort mais très curieux aussi. Je l'avais vu une fois... je viens de le voir une seconde fois : il avait changé de visage. Et cette impression d'autres que moi l'ont ressentie. Peut-être vous l'ont-ils déjà dit ? Nous l'avions aperçu éblouissant mais un peu fermé. Nous ne le retrouvons que beau et surtout très simple. Votre virtuosité — je ne veux pas parler de votre virtuosité technique — m'avait semblé masquer votre émotion. Elle ne masquait que la mienne. En somme, j'avais cru voir le positif de la pellicule de votre kodak et je n'avais vu que le négatif, et un négatif, c'est toujours un peu étrange, mystérieux...

C'est peut-être, c'est sûrement dans ce film que vous vous révélez le plus vous-même et votre film doit être jugé en bloc. Et cependant laissez-moi évoquer votre angoissant cimetière dont l'ambiance déborde du cadre de l'écran et cloue le spectateur en une simple et lente succession de quatre plans coupés d'un titre énorme ; la mort de Jean, mort bercée par ces objectifs, curieuses et mystérieuses gueules mécaniques étalées sur l'écran, mort hachée par la vie de cette trépidante danse au gramophone, les inquiétantes images rouges de votre laboratoire ; les scènes de théâtre, habituellement si banales et là si vivantes ; votre fin, fin si belle et si pure et dont je ressens encore le malaise...

Votre science profonde éclate tout au long de votre ruban perforé. Vos images se succèdent précises, dépouillées, vierges de toute "fioriture". Elles frappent directement, sans détour. Et c'est peut-être à cette assurance qu'on sent que vous tenez le Cinéma dans votre main. Paul Morand vous le disait : *Vous avez apprivoisé le cinéma*.

Il devient un lieu commun d'exalter votre technique, votre science des angles, vos rapports de champs, vos lumières audacieuses... vous en avez fait des matériaux de construction. C'était déjà très beau d'avoir découvert une par une les lettres de l'alphabet visuel et de vous être grisé de jongler avec. Mais c'est encore mieux de les ordonner, de les assembler et de faire naître des mots, puis des phrases. N'est-ce pas, Epstein ? Qu'en pensent vos ex-admirateurs ? Au fait, qu'en avez-vous fait de votre sérail de jeunes illuminés ? Ils étaient sincères, mais ils étaient jeunes aussi et leur impatience n'a pas voulu vous suivre. Pour atteindre la troisième face de la glace, il fallait passer devant les deux autres, et le chemin leur a paru trop long. Il fallait leur expliquer que *Robert Macaire* braconnait hors du champ, pour se distraire et souffler, et que *l'Affiche* voulait le bonheur du cinématographe... Mais ils ne vous auraient peut-être pas cru...

AMOURS EXOTIQUES, film de Léon Poirier.

On me pardonnera sans doute de ne pas aimer beaucoup ce film que Léon Poirier a composé avec des documents enregistrés

à l'intention de la *Croisière Noire*. Simple documentaire, on l'a assez pompeusement baptisé "d'étude cinématographique en deux temps". Ceci et un excellent titrage, assez arbitrairement accolé aux images qu'il commente, accuse encore le fossé qui sépare l'intention de la réalisation. Dans la première partie, le sujet, incontestablement poétique, est rendu sans aucune poésie, si j'en excepte toutefois l'évocation de l'étang. On me permettra de trouver indigne de l'homme de goût qu'est M. Léon Poirier, les parallèles entre deux civilisations, qu'il a cru bon d'intercaler dans sa bande.

Qu'on excuse ma franchise. Il faut être sévère envers les vrais talents. N'oublions pas qu'il y a quelques années, M. Poirier a tenu la tête du mouvement cinématographique français, et que si les *Narayana*, *Le Penseur*, *L'Ombre déchirée* ont été à l'avant-garde d'hier, *La Brière* est là pour nous rappeler qu'il peut être à l'avant-garde d'aujourd'hui.

alliance cinématographique européenne

MÉTROPOLIS, d'après le roman de Théa von Harbou, réalisé par Fritz Lang, interprété par Brigitte Helm, Alfred Abel et Gustav Frelsch.

J'ai vu *Métropolis* une première fois. La copie venait d'arriver d'Allemagne. Je l'ai vue intacte, sans les "remaniements" d'usage, sans musique aussi — combien ce film gagne à être vu sans musique ! — Ce fut un éblouissement. Sous cette première impression, j'écrivais alors :

« *Métropolis*, film de Fritz Lang : un monument de la cinématographie. Un de ces films qui forcent l'admiration malgré les critiques et les polémiques qu'ils sont obligés de soulever sur leur passage. *Métropolis*, une grande fresque sociale et aussi un film d'imagination pure : la vie d'une ville future, le choc de l'antagonisme entre le cerveau et le bras, l'amour, la haine, sentiments de toujours sur une vision de demain. Et sur tout cela, la main d'un maître, le triomphe d'une technique éblouissante.

Tout serait à citer. Je réserve cependant mes préférences pour le début du film : l'activité de la ville, synthétisée par des mouvements de pièces mécaniques ; les deux courants opposés de la relève des travailleurs, d'autres images encore : ce cortège en forme de croix, merveille de la surimpression ; la transmission de la vie à un automate nous fait penser à *l'Inhumaine* ; la danse de la femme automate ; la légende de la Tour de Babel ; la destruction des machines ; certains aspects saisissants de la ville...

Tant de beautés accumulées éblouissent, irritent. Il est difficile d'ordonner, de classer le chaos de sensations que procure une telle œuvre. Je me permettrai cependant de regretter un manque d'ampleur dans les images finales : cette apothéose n'a pas le souffle qui anime l'œuvre tout entière.

Les adversaires de la couleur à l'écran renforceront leur convic-

tion avec *Métropolis*, vibrante symphonie de noir, de gris et de blanc. »

J'ai vu *Métropolis* une seconde fois. L'éblouissement de cette première vision passé, je m'attachais davantage au *fond*. Et le film m'apparut plus artificiel.

J'ai vu *Métropolis* une troisième fois — cette fois, sérieusement coupé, pourquoi? — J'ai trouvé la technique toujours aussi belle en elle-même, mais d'une beauté qui accusait le trop large fossé qui sépare la *forme* du *fond*, éléments qui ne peuvent que marcher de pair sans crainte de graves déséquilibres, ne l'oublions pas. Il est un plafond qu'il ne faut pas atteindre sans craindre de le percer. Fritz Lang est trop intelligent pour ne pas l'avoir compris puisqu'il déclarait dernièrement : « Je rêve d'écrire maintenant à l'écran avec simplicité et de réaliser, pour la plus grande partie hors du studio, en pleine nature, une histoire toute simple, une histoire dont le seul mérite serait d'être sincère, vraie, humaine. Après que nous avons donné quelque idée de ce que le cinéma peut faire en mettant la science au service de l'art, après que nous avons frappé fortement les esprits en leur dévoilant le champ des possibilités infinies qui s'ouvre devant cet art nouveau, nous avons à entreprendre une œuvre peut-être plus difficile encore, à accomplir un effort plus méritoire à coup sûr, en nous dépouillant volontairement des multiples moyens d'expression qui relèvent de la virtuosité technique et qui, par cela même, sentiront toujours un peu l'artifice. Voilà pourquoi mon prochain film ne ressemblera pas aux précédents... »

Voici, venant de la bouche de l'homme qui a fait cette chose formidable, des paroles dont on doit tenir compte.

... Mais on ne doit pas ne pas avoir vu *Métropolis*... »

universal

LE CERCLE ENCHANTÉ, avec Charles Ray.

Une histoire que nous ne jurerions pas n'avoir jamais vue et où il est question de boxe et de mariage. L'ambiance du ring parfaitement rendue et la présence de l'excellent comédien qu'est Charles Ray, feront accepter avec plaisir ce film qui a le grand mérite de n'être pas ennuyeux.

BEAUTÉ SAUVAGE, avec le cheval Rex.

En principe, je n'aime pas beaucoup les films "joués" par des animaux. Leurs rôles se rattachent le plus souvent à un scénario pensé par un homme et cela est bête... Et naturellement pour justifier son histoire, l'homme fait intervenir des sous-titres qui révèlent, à notre grande surprise, que le langage des bêtes n'est vraiment pas si dissemblable du nôtre. Et cela est encore plus bête...

Ceci mis de côté, on saisit de temps à autre dans *Wild Beauty* quelques-unes de ces merveilleuses images du Sud qui enthousiasmaient tant notre pauvre Louis Delluc...

L'IMPLACABLE DESTIN, mise en scène de E.-A. Dupont.

Parlant du film que Dupont réalisa en Amérique, voici ce qu'en dit Carl Vincent, mon excellent confrère de l'Indépendance Belge : « Il n'est point entièrement dépourvu de mérites. Mais il faut bien constater qu'il est loin d'égaliser *Baruch* ou *Variétés*, dont il ne rappelle la sûreté technique, le goût et l'intelligence que par quelques rares images.

Une impression de décor fabriqué pèse sur plus d'une scène, et une vulgarité et une banalité que nous ne connaissions pas jusqu'ici dans la manière de Dupont se font dans *Love me and the world is mine*, une trop large place.

La technique n'atteint point la virtuosité de *Variétés*; l'atmosphère est loin d'être aussi plastiquement réussie que dans *Baruch*. De plus, la conduite de l'interprétation paraît avoir échappé à l'entier contrôle de Dupont, qui avait su jusqu'ici assurer à chacune de ses œuvres une interprétation d'une valeur et d'une homogénéité peu ordinaires. »

Et ceci exprime en tous points mon sentiment.

L'OTAGE, avec Ivan Mosjoukine.

Le cœur battant, la salle s'inquiète... elle va revoir son bien-aimé transfuge... Silence. Projection.

D'abord, un fusil. Des mains tiennent ce fusil. Des mains qu'on a déjà reconnues : ses mains! et, d'un coup de panoramique, apparaît le visage aimé.

Frémissement. Silence. Le film se déroule...

Papotages :

- Ce que cette Mary Phylbin est jolie...
- Le scénario est de la dernière stupidité...
- ... évidemment, mais les sous-titres de Rigaud sont d'un lyrisme... Il était en forme.
- Il en a déformé la signification des images!
- Moi, je trouve qu'il est demeuré assez personnel.
- ... et moi, je trouve qu'il y a des plans très intéressants...
- Mais Cecil Jorgéféllice qui passe par là, met tout le monde d'accord et invite, la bouche de trois-quarts :
- Allons confondre tout ceci dans un café-crème!

nicœa - film

LE MARTYRE DE SAINTE MAXENCE, par Donatien.

Dans un film de Donatien, on est toujours certain de trouver au moins un élément favorable : la présence de la toute blonde Lucienne Legrand. Oui, je vous entends, ce n'est pas suffisant. C'est aussi mon avis. Mais, mon Dieu, il faut être indulgent pour ce pauvre Donatien qui fabrique trente films pendant le temps que mettrait notre Gance national à n'en produire qu'un seul. Et ce qui me fait supposer que Donatien n'est pas si... comment dirais-je... mauvais que certains veulent bien le prétendre, c'est qu'il a déjà donné des films qui, pour n'être pas des chefs-d'œuvre, n'en sont pas moins honorables : Je citerai surtout *Nantas*... Ceci est une indication, tenons-en compte.

Donatien se serait-il rendu aux si sages conseils que plusieurs de mes confrères et moi lui avions suggérés? Toujours est-il qu'il n'interprète pas cette fois le principal rôle de son film, rôle qu'il a abandonné à l'excellent Tommy Bourdelle.

A vrai dire, on pouvait s'attendre à moins bien, car une certaine *Florine, fleur du Valois* nous avait mis sur nos gardes. Adouci par un excellent orchestre, ce martyre nous a paru très supportable, et si l'on peut chicaner l'exaspérant jeune premier, la burlesque décapitation de Maxence, l'abus des caches dégradés et la plupart des sous-titres, il n'en reste pas moins très probable que ce film rencontrera bon accueil auprès du public moyen et surtout auprès du public de province.

alex nalpas

DURA LEX, film russe.

Je le crie bien haut, ce film doit être inscrit en tête de la courte liste des chefs-d'œuvre du cinéma international. Il est admirable. Je suis heureux de pouvoir souligner ici cet adjectif qu'on ne décerne habituellement qu'avec tant de réticences.

un homme et une femme, qui passeront tout l'hiver, un fusil à la main, isolés dans une cabane, aux côtés de l'assassin entravé. Ils prennent cependant la décision de le juger selon la loi de leur pays, le condamnent à mort et le pendent... Le soir, de retour dans leur cabane, ils voient la porte s'ouvrir, le pendu leur souhaiter bonne chance et s'en aller... »

Il y a plusieurs années que je n'avais ressenti une aussi poignante



le meurtre, dans "dura lex" — scène de pur cinéma

Je ne sais si « la lumière nous vient du Nord », mais ce que je sais, c'est que ce film inflige une sérieuse leçon, tant aux commerçants du film qu'aux théoriciens de la technique intégrale. Il nous ramène au sentiment de ce que doit être un idéal cinématographique.

Consacrons quatre lignes au scénario, il en vaut la peine : « Des chercheurs d'or dans les plaines du Nord. Un jour l'un d'eux, pour s'approprier le bien de ses compagnons, cherche à les exterminer. Il en tue deux, mais est maîtrisé par les survivants,

émotion cinématographique. Sur cette trame, la vie est déchainée, hallucinante et pas morbide du tout (je pense à la scène de l'anniversaire de la femme, dans la cabane, et aussi aux évocations du printemps). Pourvu que la censure ou l'éditeur ne viennent pas fourvoyer leurs ciseaux dans cette humanité en rouleaux de pellicule... Ce serait impardonnable. On a déjà mis quelques sous-titres dont la moitié, pour le moins, est parfaitement inutile.

Où sont nos misérables "considérations commerciales" et les multiples "combines" dans lesquelles nous nageons, au point

de perdre la notion de ce qu'il faut faire pour émouvoir une foule ? Au point de perdre la valeur exacte des qualificatifs dont nous gratifions le film qui sort tant soit peu de l'ornière ? Où sont les sommes fabuleuses sans lesquelles on ne saurait décentement entreprendre la réalisation d'un film ? Où est la vedette auréolée de publicité ?

Le film a été conçu dans la foi : on n'a pas cherché à plaire au public. On n'a eu que le souci de fouiller la vie. Et c'est le chemin qu'il faut prendre, celui qui conduit au cœur.

(J'apprends que la censure a l'intention de "tripatouiller" largement *Dura Lex* et que, d'autre part, M. Nalpas, son courageux éditeur, se voit refuser cette bande par MM. les Exploitants. Cet état de choses est scandaleux et surtout bien triste... C'est un devoir pour nous que de le signaler ici et d'élever une protestation particulièrement indignée.)

aubert

VISIONS DE NEW-YORK, documentaire de René Moreau.

M. Moreau se devrait d'être aussi bon cinéaste qu'il est bon photographe. Ses vues de New-York sont de belles photographies, une très jolie suite de contre-jour, mais ce n'est pas du cinéma ! Il n'a pas su capter la sévère poésie des immenses buildings en des angles précieux. Il a fait des effets de ciels ; des effets de gratte-ciel auraient mieux fait notre affaire.

C'est dommage d'entreprendre un si long voyage pour en rapporter de si courtes images...

société des ciné-romans

LE DIABLE AU CŒUR, par Marcel l'Herbier, d'après "l'Ex-Voto" de Lucie Delarue-Mardrus. Interprété par Betty Balfour, Jaque Catelain et André Nox.

M. l'Herbier, j'ai beaucoup de sympathie pour votre film, parce qu'il représente, venant de vous, un très réel effort pour vous évader de ce mécanisme qu'on vous a si souvent reproché. Si l'on retrouve quand même de-ci, de-là, votre maintenant légendaire "manierisme", il est fortement compensé par les délicieuses et si sincères images dans lesquelles vous faites montre d'une grande sensibilité — et non pas sensiblerie, comme je l'ai entendu dire. — Je vous reprocherais plutôt de ne pas varier votre écriture visuelle. Il est vrai que c'est par elle que vous atteignez au style, votre style, style élevé, qui fit dire à ce charmant journaliste :

— Un film de l'Herbier, c'est de la Haute-Couture !

En somme, la grande nouveauté du film réside dans l'emploi de la pellicule panchromatique et d'objectifs imparfaitement corrigés, éléments qui nous conviennent à un véritable régal photographique. Et c'est si rare de faire un pareil repas devant un "Film de France".

La panchromatique nous a fait cadeau d'une nouvelle Betty Balfour... cheveux blancs à force d'être blonds, détachés sur les ciels noirs à force d'être bleus... O, mystères de la transposition photographique...

Me permettez-vous, M. l'Herbier, d'aborder le chapitre des réserves ? Sans attendre votre réponse, je m'en accorde l'autorisation, cela aussi bien dans votre intérêt que dans le mien. Il ne faut pas qu'on parle de favoritisme... Le réquisitoire sera d'ailleurs

très court et je m'excuse d'avance de le dresser, sachant tous les malheurs dont votre film fut accablé.

Je n'ai pas lu le roman de Mme Delarue-Mardrus, mais j'incline à croire que vous y avez apporté de nouveaux éléments. Pourquoi ? Vous aurait-on imposé un métrage ? Je regrette cette tempête, visuellement belle, mais entachée par une désastreuse maquette. Je regrette ce merveilleux décor de dancing, dont on dit qu'il a coûté fort cher, — mais cela n'est pas un reproche : dans le cinéma c'est une qualité que de coûter cher. — Je regrette toutes ces scènes qui alourdissent inutilement la seconde partie de votre film, et je regrette enfin que vous ne puissiez prendre une paire de ciseaux pour faire, le cœur léger, le diable au cœur, l'ablation de ces excellents éléments commerciaux.

M. l'Herbier, la jeunesse d'aujourd'hui est bien curieuse. Ses beaux élan seraient-ils morts ? Elle voudrait que vous lui donniez d'autres *El Dorado*. Et ne cherchez pas à lui faire entendre qu'un homme ne fait qu'un vrai chef-d'œuvre dans sa vie ; elle ne comprendrait pas. N'attend-elle pas d'un Gance plus qu'une seconde *Roue* ? Elle regrette cet *Homme du Large* si vieux et si jeune... Elle regrette cette période des recherches fiévreuses où l'on criait de voir sur l'écran s'agiter tous ces aspects nouveaux de la vie... Les élan ont passé. A la période de recherches a succédé la période, moins magnifique et plus ingrate d'études. Et pourtant, je suis un jeune, M. l'Herbier, mais, je vous le dis en cachette, j'aime beaucoup votre *diable*, et encore une fois, je vous remercie de lui avoir ajouté un cœur.

DUEL, scénario et réalisation de Jacques de Baroncelli.

« Une femme (Mady Christians) aime un homme (Gabriel Gabrio) dont la femme (Andrée Standard) est l'amie d'un autre homme (Jean Murat) qui veut la délaisser pour cette femme — ouf ! ce qu'on peut écrire des choses compliquées pour faire le bilan d'une situation si claire ! — Suicide d'Andrée Standard et dualité de Murat et Gabrio qui à son tour s'est épris de Mady Christians. Après une première prise de bec en un "duel au Sahara", duel qui ne donne pas de résultats positifs, nous sommes témoins d'un second "duel en avion et à la mitrailleuse" qui se déroule sous les yeux levés bien haut au ciel, de Mady Christians. (Comme on le voit, on peut sans inconvénients, orthographier le titre de ce film au pluriel...) Naturellement, un des avions s'abat en flammes, et le rescapé, magnifique, va se découvrir devant les restes fumants de son rival, en "épithaphant" :

— Inclignons-nous, il a été loyal et brave ! »

Evidemment, le film se termine là. Il n'est pas question des côtés désagréables qu'aurait amené, dans la réalité, cette fusillade au-dessus du camp d'aviation du Bourget. Au spectateur d'imaginer les suites judiciaires qu'entraîne une telle situation !

La réalisation de ce scénario m'a paru artificielle. On comble trop souvent le creux qu'il y a entre deux scènes, à l'aide d'un sous-titre et cela fait deviner la fabrication. D'autre part, les interprètes manquent quelquefois de conviction (Murat, lors du suicide de Standard, Gabrio au chevet de sa femme morte, etc.). Mais sur tout cela, il y a de jolies surimpressions — pas toujours justifiées cependant — et des photos également jolies, mais d'une joliesse peut-être trop uniforme.

Je n'aime pas Jean Murat. Je ne sais pas si j'aime Gabrio, mais je suis certain d'aimer Mady Christians, la séduisante viennoise égarée, pour notre plus grand plaisir dans un film de France.

Ajouterai-je que je n'aime pas beaucoup ces humeurs belliqueuses chez le "poète de la mer" ? Je suis persuadé qu'il reconnaîtra avec moi que nous sommes bien éloignés de ces films qu'il nous fait regretter... *Sœur Béatrix, Nêne, Pêcheur d'Islande*.

Je sais bien qu'il faut évoluer et ne pas se confiner dans un genre, mais *Duel* marque-t-il une évolution ?...

LA PRINCESSE MASHA, mise en scène de René Leprince, interprété par Claudia Victrix.

Paris, le 15 octobre 1927.

Mon cher ami,

Non, on ne m'a pas invité à la présentation de la *Princesse*. Pourquoi ? Je ne trouve pas cela adroit, car ce n'est certainement pas un oubli. Comment te parler d'un film que je n'ai pas vu ? Mais rassure-toi, tu pourras quand même te faire une opinion car j'ai tourné la difficulté en réunissant, à ton intention, quelques coupures de Presse. Les voici :

Ce grand film représente un des plus gros efforts financiers qui ait jamais été fait en France pour la réalisation d'une bande. (*Ciné-magazine*.)

Des toilettes de *Princesse Masha*, je dirai peu de choses, car il est impossible en cette courte analyse d'en détailler la splendeur. Somptueuses et de grand style, elles s'harmonisent exactement avec celle qui les porte et soulignent fort heureusement sa ligne élégante et souple, sa beauté, vraiment sculpturale. (*La critique cinématographique*.)

Mme Claudia Victrix est à coup sûr un magnifique tempérament dramatique et l'admirable artiste, pour le meilleur emploi de ses dons véritables, a, comme tout le monde, besoin d'un travail constant, courageux, inlassable. Elle a, surtout, besoin de metteurs en scène qui ne s'hypnotisent pas devant la "patronne". (*Hebdo-Film*.)

Le film se présente comme une partition savamment orchestrée, où l'enchantement grandit jusqu'à l'émotion merveilleuse des dernières notes. (*Le Journal*.)

... et on confondit dans une longue acclamation les interprètes, le film et la salle... (*Comœdia*.)

Après révision : assez bien. (*Le Monde cinématographique*.)

Comme tu peux t'en rendre compte, ce fut, en somme, un gros, très gros succès... de Presse.

jean dréville.

74 P.A. L'écrivain qui finit d'écrire, puis, se relit... même jeu, mais plus accentué qu'au plan n° 54 et froissant la feuille la jette à sa gauche...

75 P.P. La boulette de l'agent va rejoindre les deux autres, celle de l'Homme et celle du Vilain...

76 P.A. (Un peu plus rapproché). L'écrivain ne se décourage pas, il continue à réfléchir ; il a croisé ses mains et par l'effort de la réflexion, peu à peu sa tête se penche et s'abaisse vers ses mains, puis lentement ses yeux se ferment, mais pas encore pour dormir...

77 P.P. Les trois boulettes de papier, immobiles...

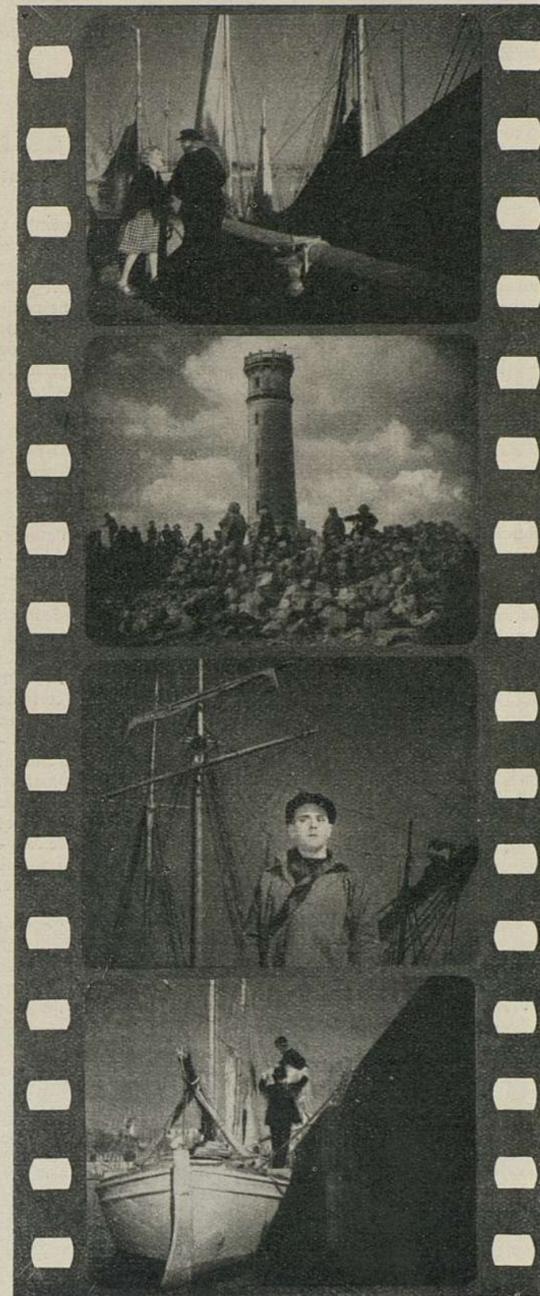
78 P.P. L'écrivain, assez grosse tête, les yeux se rouvrent, mais le regard est vague, les traits se détendent, on sent le sommeil venir, il lutte, mais les yeux commencent à rouler...

79 P.P. Les trois boulettes de papier (plan légèrement plus court que le plan n° 77).

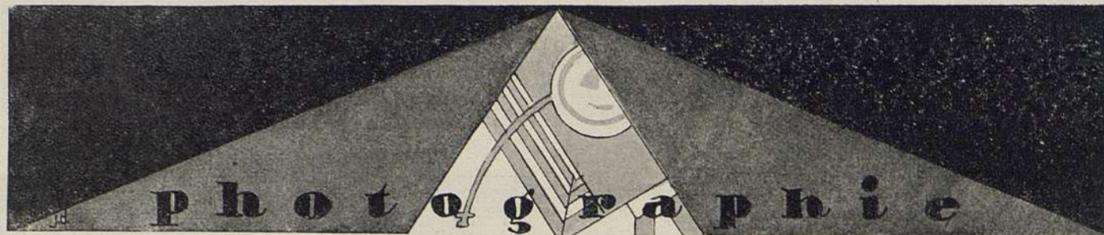
80 P.P. Tête de l'écrivain, le front, de par la position de la tête, s'offre à l'objectif, deux ou trois fois, la tête veut se relever, mais le sommeil l'emporte... la tête reste immobile. Un temps. Puis, la source lumineuse (un spot) qui éclairait le front, doit s'éteindre lentement, laissant le front aussi platement éclairé que tout le reste du plan, donnant ainsi l'impression visuelle de la pensée qui sombre dans le néant du sommeil...

81 P.P. Les trois boulettes, plan long...

e.-c. patron.



Le diable au cœur. — belles images panchromatiques par marcel l'herbier



le XXII^e salon d'art photographique

par Louis Chavance

Je tiens à faire une déclaration préalable : j'aime peu la peinture, je déteste les expositions, et si j'assiste à un vernissage c'est poussé par le devoir professionnel ou inspiré par le désir d'admirer les jolies visiteuses, bien plus que par goût. Une exposition d'art photographique mérite une exception ; on comprend sans peine qu'un certain souvenir du cinéma n'est pas étranger à cette soudaine indulgence. Il se peut qu'un tel aveu rende cet article suspect de partialité, mais entre les deux influences qui se partagent le domaine de la photographie, celle de la peinture et celle du cinéma, comment hésiter à choisir ?

Le salon est international, mais n'hésitons pas à examiner d'abord l'envoi de la France. S'il est impoli de faire passer les invités après l'hôtesse on peut trouver une excuse dans la particulière disgrâce de celle-ci. Je parlais tout à l'heure des influences picturales ; chez nous elles sont prédominantes, et quelles influences ! Ce ne sont que gravures, eaux-fortes, sanguines, pastels, aquarelles. Des portraits, des scènes anecdotiques ! Hélas ! Un vieux pêcheur breton et en couleurs ! Un nu, la femme au tub ! Des enfants accroupis qui jouent aux billes ! Un pittoresque périmé ! Un romanque de contrebande ! Il suffit, lorsqu'on aperçoit des masses bien équilibrées, un bel effet lumineux, de lever les yeux et on lit... Etats-Unis... ou Japon. A deux reprises seulement ces espoirs ne furent pas déçus. Un aspect heureux du tombeau sous l'Arc de Triomphe qui présente une certaine grandeur est signé par M. Paul Schulz. Malheureusement les angles nombreux qu'offraient les piliers n'ont pas été suffisamment utilisés et l'ensemble manque de relief. Mme Albin-Guillot rachète un peu la pauvreté de l'apport français. Elle construit, elle éclaire. Ses personnages ont une attitude plastique qui reste naturelle et qui forme une combinaison de lignes géométriques du plus bel effet visuel. Il est regrettable toutefois que cette exposition l'ait peu intéressée, car manifestement son envoi a une importance et une qualité bien moindre que celui, par exemple, de l'année dernière au Salon des Artistes Décorateurs.

C'est là toute la partie française. Un esprit chagrin pourrait arguer de cette pauvreté, y joignant celle de l'Espagne et de l'Italie sur laquelle j'aurais trop de peine à insister, pour transposer et amplifier le mot de Charensol et s'écrier : « Les Latins n'ont pas le sens de la photographie ». Pourtant les Français ont un goût trop profond de la ligne pour ne pas comprendre la richesse des moyens nouveaux que leur offrent la pellicule et l'objectif. Ne cherchons pas les causes de cette pénurie. Elle n'est du reste qu'une abstention. Nous connaissons les œuvres de Man-Ray et, sans aller plus loin, si notre cher Jean Dréville avait consenti à exposer le plus pauvre de ses clichés, il aurait prouvé l'aptitude de sa race à saisir les combinaisons de volumes et de lumières aussi bien que les Anglo-Saxons et peut-être avec plus de sensibilité.

Sans s'inspirer de généralisations à la Taine sur l'influence du milieu, on est amené malgré soi dans cette exposition à opposer les races. Ce n'est pas une conviction arbitraire suggérée par la classification officielle mais la constatation d'une évidente différence. Les Latins sont hantés de réminiscences picturales. Les Anglo-Saxons entrent mieux dans le domaine de la photographie mais le dépassent et font une incursion jusque dans le cinéma. Voilà un mouvement capté dans son vif développement des

diablotins dont les ombres gigantesques s'arrêtent un instant de danser sur le mur. On découvre en Angleterre une autre tendance. Certains obéissent au conseil de Mlle Kodak et s'évertuent à garder le souvenir de leurs vacances. Il est certain que dans cet ordre d'idée la qualité artistique a une importance secondaire et nuit même à la parfaite ressemblance de la petite amie. Une réussite cependant : le portrait d'une jeune fille — laughing girl — dont la tête seule est lumineuse baignant dans l'ombre profonde produite par le reste du papier complètement noir. Chez les Américains on découvre une autre divergence mais bien plus sensible. Outre les angles curieux, les beaux effets de lumière et d'ombre, voici des œuvres bizarres, inhumaines, quelquefois incompréhensibles : Un enchevêtrement de lignes embrouillées entourant quelques taches d'un blanc laiteux : foam, de l'écume sans doute photographiée à l'extrémité d'une vague un jour de gros temps ; une scène mystérieuse prise au travers d'une cloison grillagée ; quelques personnages aux figures grimaçantes. Ces derniers nous donnent une explication : ces remarquables photographies ont été composées par des Japonais séjournant aux Etats-Unis. Nous leur devons la première véritable émotion esthétique de ce salon.

La seconde, il n'est pas possible de l'attribuer aux Allemands qui exposent pourtant des mains de potier pleines de relief, ni aux Russes dont l'œuvre capitale un étrange visage féminin dans un cadre triangulaire, est par trop visiblement retouchée — la seconde nous la devons aux Tchécoslovaques. Ils sont les seuls dont l'envoi forme un ensemble. Leurs œuvres peu nombreuses ont plus d'homogénéité que celles de n'importe lesquels de leurs concurrents noyées dans un flots de banalités déplorables. Un nom surtout, celui de M. Drtikol, qui a certainement composé le clou du Salon. Il procède lui aussi par équilibre de masses avec une sûreté qui n'est égalée par personne. L'éclairage lui semble indifférent ou plutôt il s'en sert pour souligner ses volumes, non pour en tirer un effet particulier. Ces volumes, du reste, ont une valeur représentative, je veux dire que des personnages, des tréteaux, des disques ont été photographiés non de simples compositions géométriques. Il n'est pas inutile de le faire remarquer car à quelques pas on s'y trompe, les photographies gardent leur singulière puissance, ce qui prouve que le sujet ne forme pas toujours la valeur de l'œuvre. L'apport tchécoslovaque vient à point pour relever la qualité de cette exposition qui à tout prendre n'est pas très intéressante.

On s'est habitué à me voir relever avec dépit l'influence de la peinture, avec plaisir celle du cinéma, mais toujours il s'est agi d'influence. N'existe-t-il donc pas de domaine propre à la photographie ? Question irritante dans un moment où l'on s'occupe beaucoup d'art pur et qui risquerait de reléguer l'art photographique à un niveau inférieur. Heureusement pour lui c'est le contraire qui se produit. Le cinéma dépend de la photographie. Un film dont les images seraient grises, cotonneuses ou involontairement floues se verrait qualifier de mauvais film. Les deux arts dépendent l'un de l'autre. Des deux c'est le cadet, le cinéma, qui a vieilli le plus vite. Ceci pour l'apprendre aux photographes qui ne le savent pas encore et pour leur permettre, grâce à une meilleure inspiration, de nous faire visiter l'année prochaine une exposition tout à fait excellente.

louis chavance.



**antonin
artaud**
dans le rôle de
l'huissier mathieu



falconetti
dans le rôle
de jehanne



**société
générale
de films**

**36, avenue hoche
— paris —**

LA PUBLICITÉ DE "CINÉGRAPHIE" EST LA MEILLEURE
PARCE QU'ELLE EST LA PLUS SIMPLE ET LA PLUS ARTISTIQUE. ON LA REMARQUE !

l'heure exquise

Pour leur début dans l'édition cinématographique " les Exclusivités M.-J. Champel " viennent de nous présenter un véritable film d'art dans toute l'acception du terme : " L'Heure exquise ". Nous sommes heureux de pouvoir reproduire pour nos lecteurs, le cliché d'une adorable scène de cette production supérieurement interprétée par Claire Rommer et Walter Rilla et dont la présentation à l'empire, le 16 novembre, a obtenu le plus vif succès.



édité pour la france et les colonies par

les exclusivités m.-j. champel

téléphone : 8-11

32, rue vital-carles, bordeaux

adr. tél. : kinescam-bordeaux

distribué pour paris et la région parisienne par

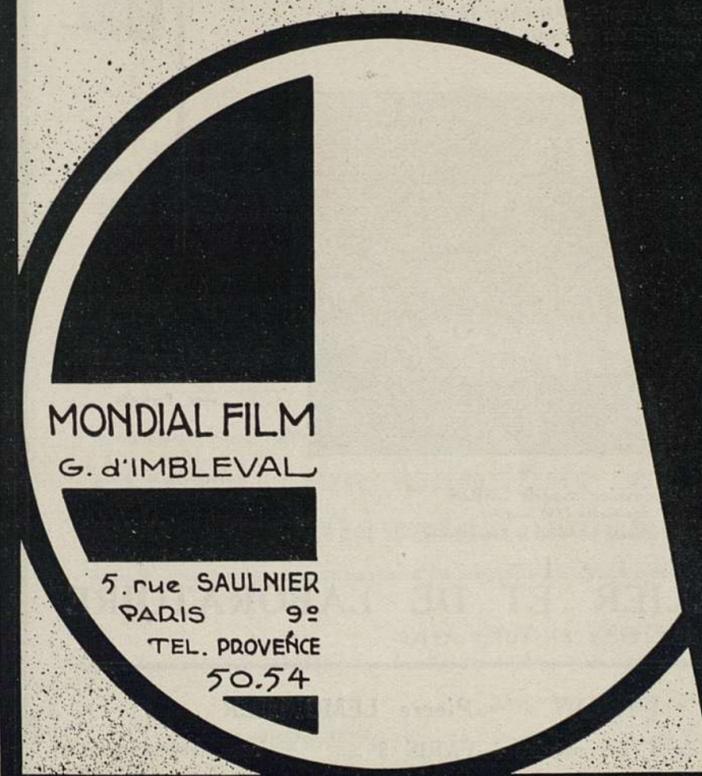
21-23, rue saulnier
paris (9^e)

star - film - édition

ch. gallo et de rovera
administrateurs - délégués

Le Triomphe du rat

AVEC
IVOR NOVELLO



MONDIAL FILM
G. d'IMBLEVAL

5, rue SAULNIER
PARIS 9^e
TEL. PROVENÇE
50.54

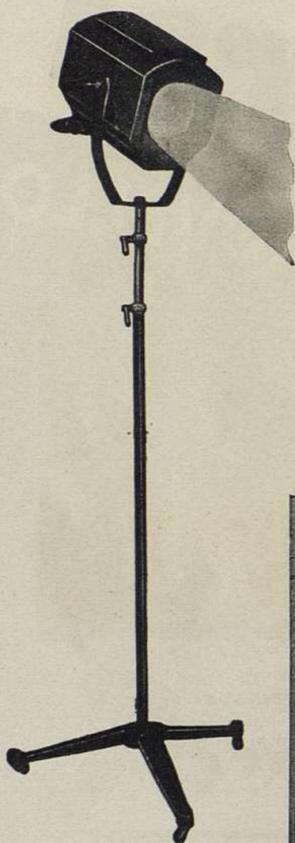
BRIOL

Tout ce qui concerne la Photographie Professionnelle
ÉCLAIRAGE ÉLECTRIQUE PAR LAMPES ½ WATT INTENSIVES pour Studios Modernes

FABRICATION FRANÇAISE

Trois Appareils NÉCESSAIRES dans tout
Atelier de pose à Lumière Artificielle

Étudiés et construits spécialement pour les divers éclairages indispensables dans les studios modernes, ces trois modèles d'un emploi facile et de construction pratique, toujours prêts à opérer sans manipulation préalable, permettent de travailler et d'effectuer tous les travaux d'atelier dans les meilleures conditions possibles. Facilement déplaçables, avec réflecteurs extensibles, inclinables et orientables en toutes directions :



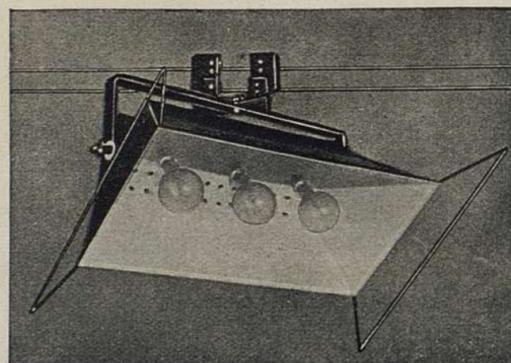
Projecteur UNION
(trois Modèles d'intensité variable)
pour effets de Lumière

LE PROJECTEUR
LE PLAFONNIER
LA HERSE LUMINEUSE
UNION

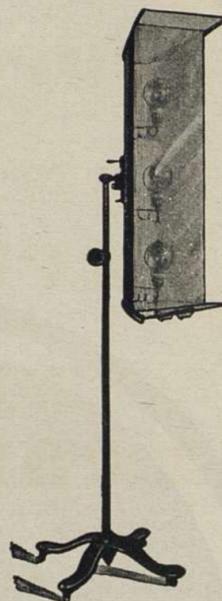
permettent d'obtenir le maximum de rendement tant au point de vue artistique :
Éclairages directs, latéraux, diffusés, effets de lumière, contre-jour, etc.

RÉSUMÉS DES AVANTAGES

Commodité d'emploi -- Régularité du temps de pose -- Rapidité du travail -- Éclairage puissant réglable en intensité.



Plafonnier modèle UNION
(puissance 4.500 bougies)
pour ambiance en Atelier et Reproduction



Herse lumineuse UNION
(puissance 6.000 bougies)
pour Portraits

MATÉRIEL D'ATELIER ET DE LABORATOIRE
EXPORTATION EN TOUS PAYS

Établissements « UNION » -- Pierre LEMONNIER

Téléph. : PROVENCE 15-10

6, rue du Conservatoire — PARIS 9^e

Télégr. : PIERNIER-PARIS-48

le grand film

VERDUN

après le succès obtenu
en soirée de gala au

trocadéro

en présentation à

l'artistique

et en exclusivité au

= caméo =



passé actuellement dans les grandes salles de
paris et province

exploitation mondiale au profit de l'association nationale des camarades de combat

pour la france :

m. fernand weill, 9, boulevard des filles-du-calvaire, tél. : turbigo 81-37, 81-38

pour l'étranger :

himalaya-film c^o, 17, rue de choiseul, téléphone : louvre 39-45

que désirez-vous ?

un appareil photographique ?

un poste de t. s. f. ?

un phono ?

n'hésitez pas !

à

photo-opéra

vous trouverez toujours

la meilleure qualité

les meilleures marques

aux meilleurs prix

21, rue des pyramides, paris-opéra - catal. illustré, f^{co} 1.50

lee parry et harry liedtke dans



luna film

18, rue ballu — paris (9^e)

louvre 68-51, 68-52

salle marivaux
13, boulevard des italiens

napoléon

vu par abel gance

la tribune libre du cinéma

reprendra, salle adyar, 4, square rapp, à partir du 1^{er} décembre prochain, ses réunions contradictoires, sous la direction de notre confrère charles léger, elle a été et restera notre meilleure école de cinéma.

en photographie et en cinématographie
c'est la lampe à **VISSEAU**

qui domine

"Almanach Polonais du Film"

KALENDARZ WIADOMOSCI FILMOWYCH

Seul Almanach complet de la Cinématographie en Pologne, répandu en Pologne par milliers d'exemplaires
Informations complètes pour le commerce de la Cinématographie avec la Pologne

LA TROISIÈME EDITION DE L'ALMANACH PARAITRA AU NOUVEL AN

Prix de l'Almanach : Frs 30

Relié et édité soigneusement avec une courte nomenclature des acheteurs dans la liste des adresses de chaque pays

Une publicité dans l'ALMANACH POLONAIS DU FILM est la réclame la plus efficace en Pologne et dans les pays avoisinants

PRIX DES ANNONCES	}	Page entière..... Frs 450	} Tous emplacements spéciaux
		Demi-page..... Frs 250	
		Adresse encadrée ou en caractères gras. Frs 60	

Éditeur et Rédacteur en chef : Ignacy ROTSZTAT-MIASTECKI, Régisseur
Administrateur et Directeur de la Section Étrangère : Henryk WALFISZ, Rédacteur
Rédaction et Administration : Varsovie (Pologne) Szczygła 1 a
Adresse télégraphique : SIRRONBRO, Varsovie — Code : RUDOLPH MOSSE

S'adresser pour tous renseignements : Agence générale pour la France, Max WALFISZ
38, Rue de Châteaudun, PARIS (9^e)

Le directeur-gérant : Jean Dréville.

Paris. Imp. J. Langlois, 186, Faubourg St-Martin.

Lucienne Legrand

la principale interprète du nouveau film de la "nicœa-films-production"

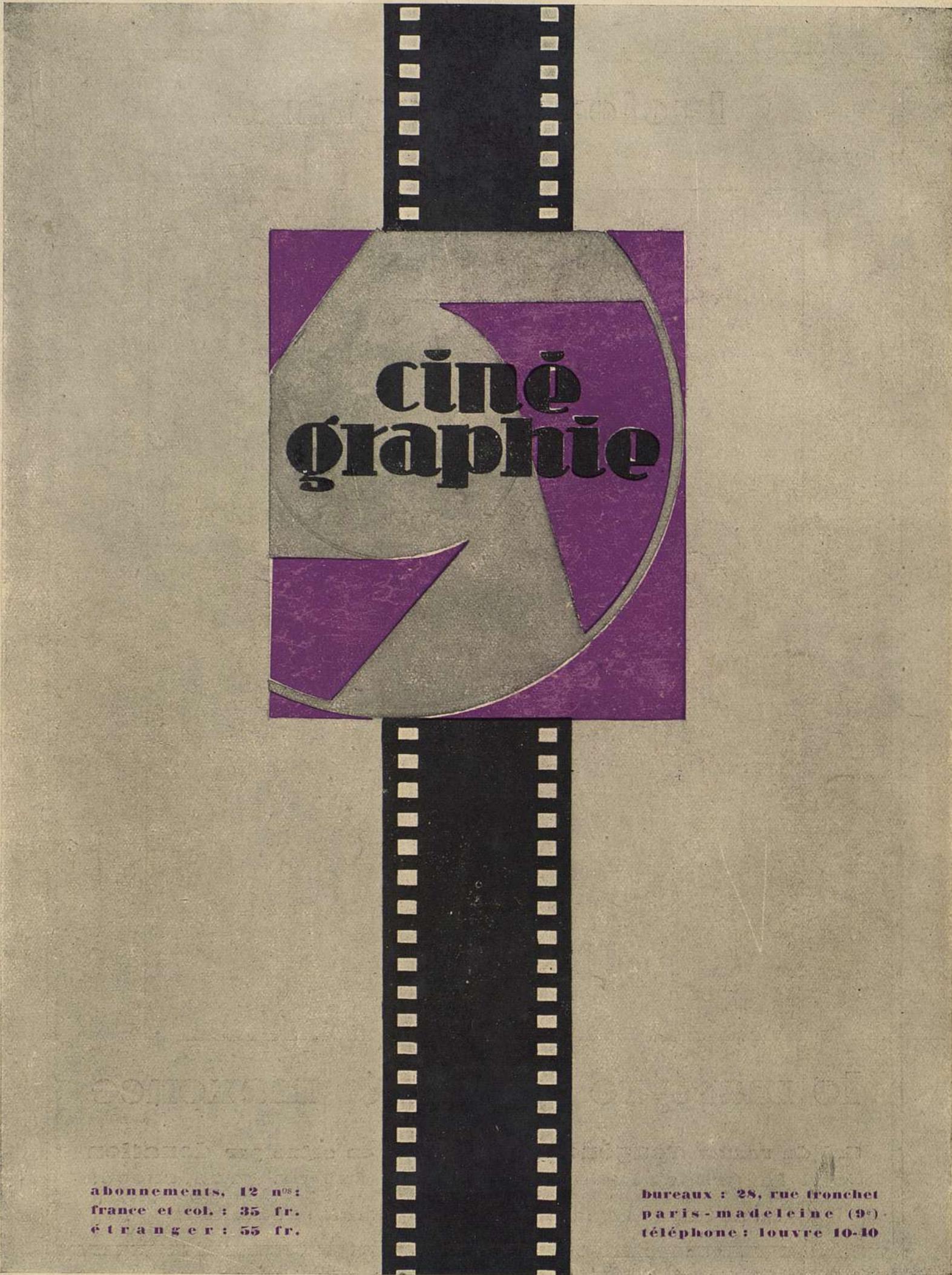


le martyre de sainte maxence

(légende de la primitive église)

tiré du roman d'eugène barbier, mis en scène par donatien
dont la présentation à l'empire fut un gros succès

agence commerciale : 6, rue du rocher, paris (tél. : laborde 12-44)



**ciné
graphie**

abonnements, 12 n^{os} :
france et col. : 35 fr.
étranger : 55 fr.

bureaux : 28, rue tronchet
paris-madeleine (9^e)
téléphone : louvre 10-10

(en vente dans tous les kiosques)

dépôt principal à paris : librairie picart, 59, boulevard saint-michel