

cinématographie

et
photo
graphie

n° 5. — janvier 1928

directeur : jean dréville

le numéro : 5 fr.

lundi 16 janvier à 15 heures
à l'empire
le diamant du tzar

comédie dramatique tirée de la célèbre opérette

"Porloff" de mm. b. granichstaetten
et l. marichska

réalisation de j. et l. fleck
production hégewald film



avec **pétrovitch**
et **vivian gibson**

exclusivités m. b. film

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

téléphone : élysées 93-15 et 16

adresse télégr. : emebéfilm 86 paris

paname



jaque caetlain



ruth weyher



charles vanel

un chef-d'œuvre
de réalisme.
scénario tiré de
la pièce de
francis carco
réalisation de
n. malikoff

jaque caetlain
charles vanel
ruth weyher
lia eibenschutz
c. mic, f. martial
et n. malikoff

production j. a. c. e.
dirigée par
simon schiffrin

■ ALLIANCE CINÉMATOGRAPHIQUE EUROPÉENNE ■

11 BIS RUE VOLNEY 11 BIS TÉLÉPHONES: LOUVRE 16.81 ET 18.36
PARIS 2^e ADR. TÉLÉG. : FILMEURO-P-PAE



FONDS EVE FRANCE

cf 40 per 246





**les grandes exclusivités
des artistes associés s.a.**

actuellement :

à la salle marivaux

douglas fairbanks

dans sa toute dernière production

le gaucho



prochainement :

au ciné max linder

mary pickford

dans sa plus importante création

la

petite vendeuse

LES ARTISTES ASSOCIÉS, S^{te} An^{me}

Siège Social: 12 Rue d'Aguesseau, Paris.

REPRÉSENTANTS EXCLUSIFS DE

**MARY PICKFORD GLORIA SWANSON CHARLIE CHAPLIN
DOUGLAS FAIRBANKS D.W. GRIFFITH**

AGENCES :

PARIS: 12, RUE D'AGUESSEAU - TÉLÉPHONE: ELYSÉES 5654 & 8520
MARSEILLE - LYON - LILLE - BORDEAUX - ALGER

la société des films charles dullin

22, rue de vintimille - paris - tél. : central 20-21

présente **charles dullin** dans



m a l d o n e

**réalisation de
jean grémillon**

**scénario de
alexandre arnoux**

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

georges o'brien et janet gaynor
dans



l' a u r o r e
de f. w. murnau

edmonde guy
et
van duren



dans
l'oublié de pierre benoît
mise en scène de **germaine dulac** pour **les productions alex nalpas**
éditions l. aubert

la gloriaplan

prépare avec la grande vedette

louise lagrange

et une distribution internationale de premier ordre

quartier latin

de

maurice dekobra

■

mise en scène de

f é l i x b a s c h

vente exclusive pour tous les pays latins :

g. pascal

20, avenue victor-emmanuel-3, paris

tél. : élysées 57-06

adr. télégr. : pascalgab-paris



dolly grey, maxudian et cloelo
dans une **le retour**
scène du film

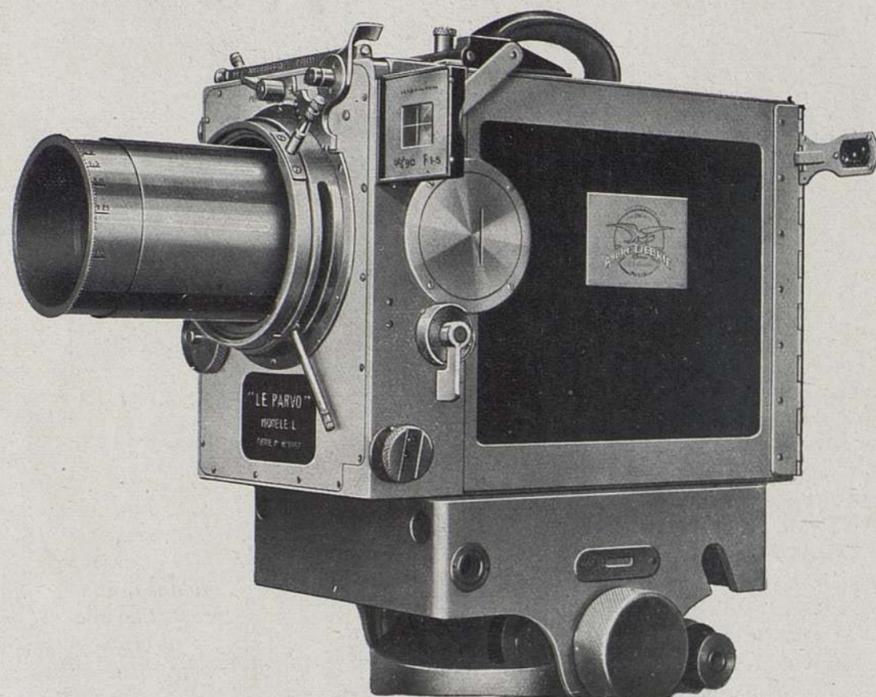
réalisé par guido brignone
distribué en france par les films cosmograph

société des films artistiques "sofar", 3, rue d'anjou — paris (8^e)

le "parvo" modèle "I"

est l'appareil
le plus moderne

en voici une nouvelle preuve :



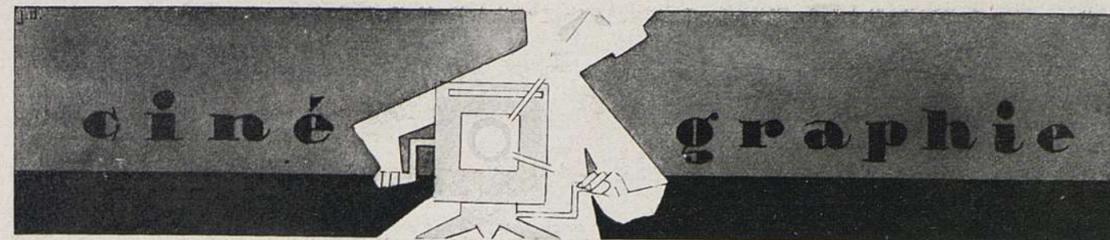
"parvo" modèle "I" monté avec un objectif 1,5, F. 90 $\frac{m}{m}$
les lentilles de cet objectif ont un diamètre de 60 $\frac{m}{m}$

c'est le seul appareil au monde sur lequel s'adapte n'importe quel objectif à grande ouverture, quels qu'en soient la marque et le foyer.

trois systèmes de mises au point directes, sans
aucun prisme - contre-griffes de fixité - presseur de
fenêtre automatique - fondus sur toutes longueurs,
par l'obturateur - entraînement électrique instantané

établissements andré debrie

111-113, rue saint-maur, paris



éditorial

cinéma vivant

par léon moussinac

L'individualisme est, de toute évidence, incompatible dans une certaine mesure avec la pleine réalisation des grands modes nouveaux d'expression dont le cinématographe est le premier, moderne.

L'individualisme qu'a exaspéré jusqu'à l'épuisement l'esprit petit-bourgeois français, issu de la Révolution, a paralysé tous les grands domaines de l'activité humaine qui réclame l'union et non la division, qui exige cet idéalisme, cette puissance morale exaltant l'individu.

Le cinéma réclame déjà une sorte de discipline collective par la nécessité même des collaborations à tous les degrés. Une personnalité ne saurait être ici qu'exceptionnellement suffisante. Le génie seul pourrait suppléer à la nécessité de telles collaborations. La turbulence anarchique ne peut avoir des apparences d'éclat dans un domaine aussi étendu et aussi complexe. Elle précipite la décadence des arts statiques existants, elle retarde la naissance du premier art dynamique-synthèse qu'est le cinématographe. Ce que Baudelaire, critique si aigu de l'art de son temps, pressentait déjà du rôle néfaste de l'esprit petit-bourgeois individualiste, à l'occasion de l'œuvre des peintres, reste d'une vive actualité : « Il y avait encore des écoles sous Louis XV, il y en avait encore une sous l'Empire — une école, c'est-à-dire une foi, c'est-à-dire l'impossibilité du doute... Dans les écoles qui ne sont pas autre chose que la force d'invention organisée, les individus vraiment dignes de ce nom absorbent les faibles ; et c'est justice, car une large production n'est qu'une pensée à mille bras... Cette glorification de l'individu a nécessité la division infinie du territoire de l'art. L'individualité, cette petite propriété, a mangé l'originalité collective. »

Et Fromentin, de même : « L'individualisme des méthodes, n'est, à vrai dire, que l'effort de chacun pour imaginer ce qu'il n'a point appris ; dans certaines habiletés pratiques, on sent les laborieux expédients d'un esprit en peine ; et presque toujours la soi-disant originalité des procédés modernes cache au fond d'incurables malaises. »

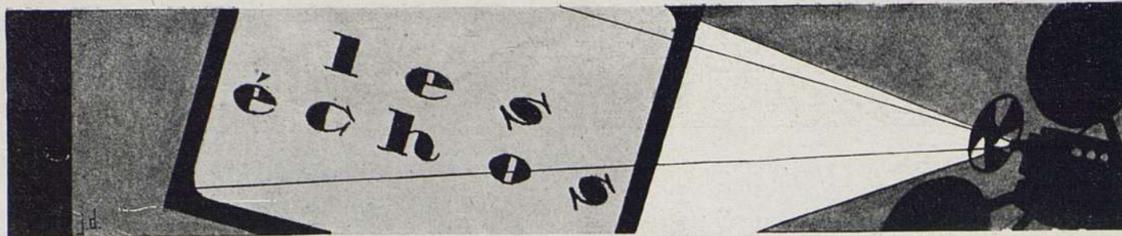
Je reviens d'U.R.S.S.

Il y a des écoles cinématographiques, des instituts cinématographiques à Moscou à Léninegrad ; il y en aura bientôt à Kieff. C'est que la Russie révolutionnaire a compris d'un coup l'essentiel de l'autorité, de l'ordre, de la méthode, de l'unité de pensée et d'action, là comme ailleurs.

Aussi les œuvres naissent-elles déjà fortes, hautes. Parce qu'elles participent du temps, parce qu'elles expriment les réalités collectives, parce qu'elles font appel non à l'individualisme mais à la personnalité, et moins à un individu qu'à l'originalité d'une collaboration active et profonde.

léon moussinac.





Notre collaboration. — L'incontestable succès de *Cinégraphie* n'est pas dû qu'à sa présentation neuve et soignée. L'éclectisme de sa collaboration y a sa large part. Ce n'est pas la revue que l'on feuillette d'un doigt distrait, mais celle que l'on conserve et qu'on lit avec attention, si on ne l'écoute pas toujours malheureusement. Informons dès à présent nos lecteurs qu'ils auront dans notre prochain numéro la primeur d'un article de M. René Jeanne, l'érudite critique du *Petit Journal*, et celle de deux puissantes études de M. Henri Chomette et de M. Pierre Porte. Et puisque nous parlons exceptionnellement de notre Maison, profitons-en pour remercier publiquement notre collaborateur de la première heure, M. Hubert Revol, dont les courageux articles ont chaque fois les honneurs de la reproduction.

Le Movie. — Nous avons reçu, d'un Américain de passage parmi nous, cette lettre qu'on ne lira, sinon sans un sourire indulgent, tout au moins sans intérêt. Les Américains eux-mêmes commenceraient-ils à trouver que leurs conceptions cinématographiques ont fait leur chemin et que c'est en France ou en Allemagne qu'il importe désormais de venir pour y découvrir le véritable cinéma ?

« Monsieur,

« Dans une petite ville de North Carolina — Chapel Hill, où se trouve l'université d'Etat, une vaste usine dans laquelle les « A. B. S. » sont fabriquées par centaines, presque comme les Fords à Détroit — j'ai vu, l'hiver passé, *Variety*, avec Emil Jannings. Pour la première fois j'ai aperçu, ce soir-là, que le « movie » est bien mort, que le cinéma fût né et, enfin, que ce cinéma est un art.

« Bien entendu, j'avais vu beaucoup de films avant que j'ai trouvé *Variety*. Le cinéma a trente ans, et moi aussi. Tous, nous sommes enfants du vingtième siècle. Pendant ma jeunesse, j'ai fréquenté (presque tous les soirs) le « movie ». Comme tous les Américains de mon époque, j'étais fou du « movie ».

« Mais un jour, j'ai senti un grand dégoût pour ce « movie ». La banalité de nos films m'a frappé ; toujours le « happy ending », toujours le même « hokum », toujours la même technique insipide. Pour un homme qui sait penser, qu'est-ce que c'est, ce « movie » ? Rien. C'est « pap » : rien que cela... Alors, pendant quelques années, je ne suis pas allé au « movie ».

« Mais un soir, je suis allé voir *Variety*...
« Et maintenant, je suis arrivé en France. J'ai obtenu congé de l'université de North Carolina (où je suis professeur de littérature anglaise) pour quelques mois. Je veux étudier ce nouveau art.

« Mais, comment commencer ? Je vais au cinéma Ursulines, Vieux Colombier, Tribune Libre, etc. Je lis votre journal, qui est tout à fait admirable.

« Pouvez-vous, Monsieur, m'assister ? Je serais très heureux de suivre vos conseils, si vous avez le temps de me les donner ».

russel potter.

Nécrologie. — Mme Henriette Bizeul, veuve de l'opérateur bien connu, est décédée le 25 décembre dernier, après une longue maladie. Toutes nos condoléances.

Hôtel de France, à Épinay. — Nous y fêtons, avec la Franco-Film, le 31 décembre. Il y a là, entourant la gracieuse Mme Hurel et le véritable Saxe qu'est Mme Marie Bell, tout un essaim de jolies femmes, heureuses de s'esbattre à l'aise dans cette simple et vaste salle d'auberge qui, bien qu'aux confins de Paris, sent déjà la province. Il y a beaucoup de nos confrères de la presse cinématographique : Coissac qui vient de sortir son fameux numéro de Noël ; Guilhaumou qui, les yeux perdus dans son rosif, rêve à son Annuaire ; Périer-Leclerc dont les bons mots fusent avec éclat ; George Fronval, chroniqueur multiple, très en verve et très écouté ; Frogerais, intègre dispensateur de la manne publicitaire ; votre serviteur Déclic, remplaçant Jean Dréville occupé à préparer ses tirages pour son exposition de Prague, Robert Didier, de la « New Press Association », qui me dit que sa femme aime beaucoup *Cinégraphie* ; Epardaud, l'animateur de la belle revue *Cinéma* et dont le luxe, moins discret cependant, voisine un peu avec le nôtre ; Beaumont, le précieux assistant de M. Hurel ; Beauvais, directeur de la location et cheville ouvrière de la maison ; Kastor, dont le nom est tout un programme, et son alter ego, Lallement, directeur des services techniques ; de Canonge, retour d'Hollywood, et Vina-Récamier, en beau costume de l'époque, mais engoncé dans un col qui semble le gêner terriblement, etc. etc... Au champagne, M. Hurel, un peu ému, mais si sympathique, nous dit sa joie de nous voir réunis autour de lui, et si personne ne se lève pour le remercier, c'est que cette fête, dans son intimité, ne comporte pas de discours. Mais des remerciements, il y en a dans tous les cœurs. Puis c'est une prise de vue de Mme Récamier sous la légendaire direction gantée de M. Gaston Ravel. Et pendant que la neige tombe des frises, que Marie Bell s'affaisse sur son siège, nous nous disons à part nous : « Tiens, tiens, ça n'a pas l'air mal du tout cette machine-là et ce sera peut-être, sérieusement cette fois, le « plus gros effort pour le film français... »

P.-S. — Félicitons M. Tauraux, inégalable cicerone, et Mlle Lucie Derain, très accorte consœur, de nous avoir donné, durant quelques instants, le régal d'un agréable et discret charleston. Ah ! ces jeunes gens !...

Jeunesse ou le choix d'un titre. — Il ne se fonde pas tous les jours une Société de production comme celle-ci. Son originalité est incontestable. Alors que tout était prêt, elle a retardé de plusieurs mois son organisation définitive pour se choisir un nom. Elle hésitait entre « Cinéma », « les films Silence »... titres excellents que nous conseillons à de nouvelles Sociétés moins difficiles. On a fini par s'arrêter sur « Les films ARC », nom à double entente, comme il est de mode et qui signifie « Art et Réalisation Cinématographique ». Inutile de le dire : tous les membres sont très jeunes. Le plus vieux ne dépasse pas trente ans : nos amis le comte d'Orsel, le metteur en scène Milva et le scénariste Jacques de Casembroot. Leurs préoccupations ne sont pas... d'arrière garde. Souhaitons un très vif succès à cette jeune Société qui, pour son début, a la chance de découper *Le Perroquet vert* de Catherine Bibesco, interprété par Maxudian, Pierre Batcheff et par une extraordinaire danseuse qui sera une révélation.

(suite page 78).

c i n é g r a p h i e

paroles de cinéaste

la musique du silence

par germaine dulac

Il fut un temps, pas bien lointain encore, où le cinéma-art ne recherchait pas éperdument, comme aujourd'hui, sa propre signification à travers les erreurs d'interprétation dont l'activité commerciale s'est plu à l'envelopper. Il se complaisait dans une sorte de forme quasi-traditionnelle, laissant évoluer sa technique vers une haute perfection sans se soucier de son esthétique supérieure.

Sa technique, c'est-à-dire, le côté scientifique de son expression matérielle : la photographie. Son esthétique, c'est-à-dire, l'inspiration qui utilise la technique pour une expression d'ordre spirituel.

Et, si les grands maîtres de son évolution admettaient que les conceptions de lumière, d'optique et de chimie dont on l'entourait pouvaient se transformer, étant à la merci du progrès, ils rejetaient, bien loin, la pensée d'une évolution morale parallèle.

Grâce à la combinaison de rubans de pellicule sensible et d'un mécanisme approprié, on avait entre les mains le moyen de photographier la vie, et d'en enregistrer les manifestations et les mouvements divers. Photographier, c'était braquer l'objectif sur des formes tangibles, se mouvant dans un but ou vers un but, et, traité de fou eut été celui qui, en dehors de ces formes précises, eut parlé de photographier *l'insaisissable*.

Je dis *l'insaisissable* et non *l'invisible*. L'invisible, ce qui existe matériellement en dehors de notre perception visuelle, le cinéma depuis longtemps le captait, utilisant le jeu savant des combinaisons techniques permettant d'enregistrer par exemple, chaque stade de germination ou d'épanouissement d'un végétal, pour rendre sur l'écran en lignes harmonieuses le drame et les joies physiques d'une croissance et d'une floraison.

Je parle encore d'invisible, quand le ralenti multipliant l'enregistrement des images nous permet d'analyser la raison de la beauté d'un mouvement en nous montrant les nuances dont était composée sa synthèse.

Or, chaque nouvelle découverte modifiait et modifie encore les conditions de visibilité. Celle-ci s'exerce sur les proportions, et fouille les plans en cherchant à impressionner notre vue. Celle-là, en améliorant la sensibilité de la pellicule donne la faculté de capter les nuances et les délicatesses de couleurs rendant plus caressantes pour l'œil leurs oppositions en un blanc, et en un noir, plus subtil.

D'autres perfectionnant la lumière permettent d'envoyer des vibrations qui touchent plus puissamment le regard.

Si des appareils décomposent le mouvement pour explorer le domaine des infiniment petits dans la nature, c'est pour visuellement nous apprendre les drames et les beautés que notre œil, trop synthétique, ne perçoit pas. Un cheval, par exemple, franchit-il un obstacle. Avec notre œil nous jugeons synthétiquement de son effort. Un grain de blé germe-t-il, c'est également synthétiquement que nous jugeons de sa croissance. Le cinéma, en décomposant le mouvement, nous fait voir d'une façon analytique la beauté du saut par une série de rythmes qui aboutit au rythme total, et, nous attachons nous à la germination, grâce à lui, nous n'aurons plus seulement la synthèse du mouvement de croissance, mais la psychologie de ce mouvement. Nous sentons visuellement la peine qu'a une tige pour sortir de terre et fleurir. Le cinéma nous fait assister, en captant ces mouvements inconscients, instinctifs et mécaniques aux aspirations insaisissables du végétal vers l'air et la lumière ?

Visuellement, le mouvement, par ses rythmes, ses droites et ses courbes nous associe à une vie complexe.

Or, ainsi qu'on le constate, chaque découverte scientifique a un sens bien déterminé : elle améliore l'impression visuelle. Le cinéma cherche à nous faire « voir ceci » à nous faire « voir cela ». Constamment dans son évolution technique il s'adresse à notre œil pour toucher notre compréhension et notre sensibilité. Il semble donc, dans sa vérité logique, devoir s'adresser uniquement à la vue, comme la musique s'adresse uniquement à l'ouïe.

Je répète à tout instant ces mots : *visuel, visuellement, vue, œil, regard*, et personne ne me dirait « vous vous trompez », or, il existe un fait contradictoire. Si, de par sa technique, le cinéma est uniquement visuel, il se trouve que de par son esthétique morale il dédaigne ce qui est purement visuel : *l'image*, pour ne s'attacher qu'à reproduire des expressions où l'image tient peut-être la première place, mais non la plus importante.

Par exemple, le cinéma enregistre des clichés photographiques, non pour émouvoir « visuellement » mais pour raconter ou embellir des anecdotes, qui n'ont pas été essentiellement créées pour être vues, mais pour être lues ou entendues.

cinégraphie

Au lieu de s'attacher à la valeur de l'image et aux rythmes de mouvement qu'elle contient, les œuvres actuelles s'attachent à l'action dramatique muette. Entre dialogue muet ou musique de silence, il y a un monde. Jusqu'ici le cinéma a plus tendu à être un dialogue muet qu'une musique. Deux artistes se parlent au cours d'une scène. Erreur. Les expressions silencieuses de leurs visages seules seront visuelles. Or, dans le cinéma dramatique comptent hélas, plus les faits que les expressions.

Pour me résumer, l'instrument cinégraphique, dans ses possibilités scientifiques, est conçu pour un but; l'inspiration cinégraphique en poursuit un autre. Où se trouve la vérité? Je pense, dans l'instrument technique qui a créé le septième art. Mais pourquoi me direz-vous cette dualité de but? Par l'erreur fondamentale qui a présidé aux premiers scénarii, imbus du préjugé qu'une action dramatique ne saurait se développer autrement qu'à la manière d'un roman ou d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire, par des faits précis plus que par la suggestion.

L'action humaine puisqu'il s'agit de la capter dans sa vie, consiste à faire des gestes, à surprendre des allées et venues, des courses, des batailles, et comme il faut trouver un prétexte support à cette action extérieure, on dit « Adaptons au cinéma des œuvres littéraires et dramatiques, œuvres de tout repos qui ont connu la vogue », d'où le cinéma actuel.

Quand on nous demande à nous, metteurs en

Une jeune fille trop bien élevée. — L'Ecole de Photographie et de Cinématographie est une jeune fille modeste, bien élevée, et qui ne fait que trop rarement parler d'elle. Elle trotte menu aux frontières de la gare Montparnasse dans de vastes locaux quasi déserts et réfrigérants à souhait. Partie d'une idée excellente, cette Ecole aurait besoin qu'on la secoue un peu et qu'on fasse autour d'elle une honnête publicité. Hier encore, et c'est presque chaque soir ainsi, dans nos bureaux, quelqu'un nous demandait des conseils pour apprendre à pratiquer utilement les sciences photographiques et cinématographiques. Il ignorait, ils ignorent tous, le palais de la rue de Vaugirard! Ce n'est cependant pas à nous qu'il appartient de le sortir de ses oubliettes.

Un four qui ne chauffait pas! — Cette exposition des *Sciences et des Arts*, qui dissimulait sous ce titre peu approprié, la continuation des précédentes expositions de la Photographie, dont la dernière eut tant de succès à Luna-Park, fut un joli four! Cependant on avait exigé des participants des sommes folles pour leurs emplacements, et c'est pas dizaines et dizaines de billets que ceux-ci ont payé le fragile honneur de figurer au Grand-Palais. La Cinématographie conviée n'avait que peu ou pas répondu. Et combien elle eut raison! Seule, la princesse Masha y avait transporté son jardin de rêve. Mais son succès ne fut guère plus grand qu'au Rialto. En vérité, je vous le dis, tout cela ne fut qu'un four, un four noir qui ne chauffait pas!

scène, de réaliser un film, l'éditeur ne nous dit pas: « Avez-vous une idée visuelle? Connaissez-vous un thème visuel, comment visuellement se déroulera votre scène? », mais il nous dit: « Adaptez pour l'écran telle pièce de théâtre qui a de l'action, ou tel roman qui a connu un gros tirage », et l'on recherche l'histoire versant du visuel dans le littéraire.

Ne devrait-on pas lutter?

1^o En faveur de la très grande simplicité du thème qui doit s'effacer devant le sens de l'image, c'est-à-dire devant l'expression visuelle.

2^o En faveur de la simplification des décors. N'oublions pas qu'un décor est visuel statiquement et non dynamiquement, que le cinéma est mouvement, et qu'un décor, malgré les préjugés populaires, ne fait pas la valeur artistique d'un film.

3^o En faveur de cette idée, que le cinéma dans la netteté de ses images doit suggérer plus que préciser, à l'exemple de la musique qui par des accords précis crée l'insaisissable.

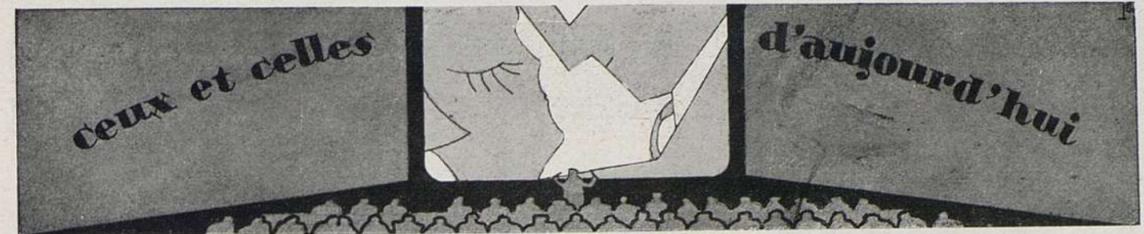
4^o En faveur du rejet de toute idée promotrice d'un film qui ne pourrait se développer émotivement par l'image seule, dans le silence de l'œil.

Le cinéma peut certes raconter une histoire, mais il ne faut pas oublier que l'histoire n'est rien. L'histoire, c'est une surface. Le septième art, l'art de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible qui s'étend au-dessous de cette surface: l'insaisissable musical. **germaine dulac.**

Réponse à une inconnue. — Mille mercis, Madame, pour vos aimables félicitations. Elles s'ajoutent gracieusement à tant d'autres de plus en plus réconfortantes. La question des minuscules, que vous abordez et que vous approuvez, est quelque peu discutée. Nous y avons répondu déjà. Nous maintenons notre façon de voir et couchons sur nos positions. Seul le portrait de M. Jean Dréville a paru dans notre premier numéro, aujourd'hui complètement épuisé. Quant à publier ceux de ses collaborateurs directs, nous y songerons. Regrets de ne pouvoir vous écrire puisque nous n'avons pas votre adresse. Vous nous trouverez toujours à nos bureaux, le soir de 5 à 7 h.

« Mon Paris ». — L'éditeur de *Mon Paris*, l'œuvre charmante de notre bon collaborateur Albert Guyot, s'élève non sans raison peut-être contre le mot « tripatoüillé », qui s'est égaré dans le compte rendu de ce film. Si cette expression est tombée sous notre plume, c'est que nous avons été nous-mêmes induits en erreur. Les modifications apportées au montage l'ont été, nous dit-on, d'un commun accord entre l'auteur et l'éditeur. Dont acte.

Méditons. — D'une lettre qu'Abel Gance nous écrit: « Le cinéma, vous le savez, c'est encore une lagune dont nous ignorons le fond; nous vivons sur des radeaux, et il est bien dangereux d'émettre des appréciations définitives sur le genre de courant qui nous entraîne tous, Dieu sait où! » **délic.**



sur la toile blanche

jacqueline forzane

A part une minorité d'amateurs de cinéma, et les gens de la corporation, peu connaissent Jacqueline Forzane. De nom, oui, mais je veux dire que cette artiste n'a pas la popularité d'une Huguette Duflos — hélas! — par exemple. Et ce qui est le plus attristant, c'est que les metteurs en scène se laissent influencer par ce qu'on appelle stupidement le « manque de valeur commerciale », et négligent regrettablement les services d'une artiste pourtant pétrie de qualités. Car, et je ne vois pas ce qui me retiendrait de l'écrire — sans vouloir peiner personne — je tiens Mlle Jacqueline Forzane pour la seule artiste française — avec l'inoubliable Musidora et Emmy Lynn — qui soit de la vraie classe internationale, qui eût pu se défendre aux Etats-Unis dans des rôles de troisième plan, ce qui est un comble pour une artiste française? Cela dit sans parti-pris ou méchanceté, en stricte objectivité. Et lorsque l'on examine la carrière cinématographique de cette interprète qui a le masque curieux de la grande Pauline Frédérick, son expression toujours un peu désespérée dans les yeux, son élégance, une prestance altière sans morgue, et surtout un tempérament tragique de première ordre, que trouve-t-on? Un rôle très conventionnel dans le *Paris* de l'honnête Hervil, une silhouette bien dessinée dans *Nana*, un personnage assez peu humain dans *l'Île Enchantée*. Et enfin... un rôle, un vrai, dans *La Menace*, de Jean Bertin. Mais de celui-là, nous reparlerons...

C'est à peu près tout. C'est peu. Je veux bien que Mlle Jacqueline Forzane ait été tenue longtemps à l'écart des studios par une fâcheuse affection de poitrine, qui fut longue à guérir, mais est-ce suffisant pour essayer l'incroyable aveuglement de nos metteurs en scène, que l'on rencontre toujours déplorant et lamentant la pauvreté des cadres artistiques français?

Jacqueline Forzane débuta dans l'art cinématographique à la fin de la guerre en... Italie. Elle y voyageait lorsque par hasard elle fut présentée à un metteur en scène indigène qui eut l'heureuse inspiration de tenter quelques « bouts d'essai », comme on dit en jargon technique. Les essais furent très satisfaisants, le dessin du rôle aussi et, dès lors, Mlle Forzane persévéra dans cette voie.

Son genre préféré? Les personnages véritablement, foncièrement humains. Elle avoue être horriblement mal à l'aise dans les poncifs que le Théâtre a légués au cinéma.

Aussi fut-elle bien joyeuse lorsque Jean Bertin, un jeune sur qui, je crois, nous pouvons fonder de solides espoirs, lui offrit le rôle de la femme dans *La Menace*, qu'il transcrivait à l'écran d'après une pièce médiocre, mais aux types assez vrais du médiocre M. Pierre Frondaie. Le caractère de cette femme qui paie ce que la bourgeoisie appelle une faute, et que nous, nous nommons simplement une aberration, d'heures d'angoisse intense causée par la crainte d'un chantage, avait littéralement emballé Mlle Jacqueline Forzane. Elle m'a confié avoir vécu cette situation réellement, à tel point que les heures en dehors de son travail lui semblaient des heures de rêve, d'irréalité.

Fait notoire: Jacqueline Forzane n'a jamais fait de théâtre. Comme une bonne partie de la jeune génération: Renée Héribel, Edith Jehanne, Yette Armel, à qui nous pouvons faire quelque confiance, malgré notre désabusement, elle entra directement au cinéma.

Cela est assez extraordinaire en France pour être noté.

Jacqueline Forzane peint. Elle m'a montré quelques essais qui sont vraiment intéressants. D'ailleurs, elle est très amateur de belles toiles.

La lecture est aussi l'une de ses distractions préférées.

Très sportive elle est. Son grand regret pendant la longue maladie qui l'immobilisa, est de n'y avoir pu s'y adonner. Hiver comme été, vous la rencontrerez sur le coup

de onze heures et demie, au Bois, en son étonnant costume d'amazone, qui sied à merveille à sa haute taille bien dégagée. Elle nage aussi très bien.

Belle est est. Simple aussi elle est, ce qui se rencontre rarement. Pas d'afféteries, pas de mièvrerie. Une cordialité franche, un peu garçon, en tout cas très britannique.

Un dernier détail: ne dites pas à Jacqueline Forzane qu'elle ressemble à Pauline Frédérick.

Elle assure en être vraiment contrariée.

cecil jorgefélice.



sous le ciel latin

le cinéma sur la côte d'azur

Nice, 29 décembre 1927. (De notre envoyé spécial)

L'avion de l'Air-Union quitte le sol, doucement, lentement, comme on se sépare d'une amante dont la tristesse vous ennuie. Il s'élève dans un ciel rose de fièvre, tandis qu'à terre, les hangars se rapetissent étrangement. Il traverse les fumées suburbaines, survole les usines et les lotissements. Puis s'élève encore. Les passagers ouvrent des yeux immenses, pour ne rien perdre de la féerie. Lyon. Un quart d'heure d'arrêt, sur un aérodrome couvert de neige. Des mécaniciens s'emparent de l'avion, et prononcent des phrases définitives. Plein d'essence. Plein d'huile. Chiffons. Bougies. Carbu.

Deux heures après, c'est Marseille, sa cohue baroque, son vieux port bariolé de linges, sa Cannebière truffée de cinémas, son pont transbordeur, ses rabatteurs. Un indigène, dans un restaurant, m'impose une conversation que j'accepte volontiers. « Vous qui êtes de Paris et qui vous occupez de cinéma, avouez un peu qu'à Paris, l'on ne trouve pas des films aussi beaux qu'à Marseille.

- Eh ! qu'avez-vous donc à Marseille ?
- En ce moment, nous avons un film, mais alors ce que l'on appelle un film, en exclusivité dans toutes les salles, pas moins.
- Et c'est... ?
- *Princesse Masha* ?

Le temps d'une ivresse, et je pars pour Nice. Voici, au passage, Toulon aux cent casernes. Un crochet pour saluer Hyères, ville qui, malgré ses arbres, ses palaces, son soleil, est triste comme un appel sans écho. Cagnes, Antibes, Nice, quatre heures de l'après-midi. On m'apprend la nouvelle : Maurice Rostand est arrivé ce matin, et il jouera lui-même, ce soir, sa pièce, au Casino. Bon, j'irai le voir ! Je constate que la promenade des Anglais est toujours aussi interminable ; les cars, aussi nombreux, et les femmes aussi séduisantes. A dire vrai, cette dernière notation n'est pas particulière à Nice, et je la fais partout où je me trouve. Un journal m'apprend qu'il gèle à Paris, et j'éprouve immédiatement le besoin d'adresser à tous mes amis des cartes postales pleines de lumière et de soleil. Il y a de ces petites méchancetés qu'on ne se refuse pas.

Après dîner, je rejoins Maurice Rostand dans sa loge, au Casino. Il me pose cinq questions à la fois, et me dit : — « Tournez-vous une seconde, il faut que je change de chemise... ».

Puis il ajoute, triomphalement : « Il y a des jours où j'ai de la pudeur ». Bah ! tant pis !

Le lendemain matin, je songe enfin au travail, et je mets à la recherche des studios de la Franco-Film. Ils sont dans un faubourg éloigné de Nice. On prend un tramway, deux tramways, et comme dit le titi parisien,

quand on est arrivé, ce n'est pas encore là. Une route un pont, un chemin.

Léonce Perret m'accueille avec son toujours même sourire bienveillant, et me parle du gros effort qu'est *Orchidée Danseuse*. J'assiste à une prise de vues : Danièle Parola, toute blonde et vêtue drôlement, joue une scène particulièrement amusante que seul, Léonce Perret, exigeant, ne trouve pas à son goût : il y voudrait plus d'entrain, plus de mouvement. On recommence sept fois, huit fois, dix fois. Après la douzième fois, les artistes sont éternés. « Allez déjeuner ; leur dit le metteur en scène ; cela ira mieux ensuite ». Et il porte, sur son visage, toute l'inquiétude de créer. Je voudrais que tous les jeunes gens du cinéma pur, qui croient qu'un animateur bâcle une production commerciale, prissent ici des leçons de probité artistique. Ils y verraient un homme occupé plus qu'on ne le croit de la qualité de ses films, et que la crainte d'avoir raté une scène et la préparation minutieuse de la scène à venir, retiennent souvent au studio à l'heure des repas.

Le restaurant est semblable à celui de tous les restaurants de studio. « Prenez place auprès de Zouzou » (Zouzou, c'est Louise Lagrange) me dit Mme Perret, et je bénis Madame Perret pour cette phrase-là. C'est que Zouzou — ou Louise Lagrange, si vous préférez — est une vedette délicieuse : elle a autant de talent que de simplicité. Et le tout est de grande classe. Puis, il y a quelque chose dans le regard, dans la voix, dans la joliesse des cheveux, qui appelle la sympathie. Zouzou est un morceau de ciel. Déjeuner souriant. Un volume ne suffirait pas pour reproduire ici tous les bons mots, les réflexions d'esprit, les notes amusantes qui peuvent se perdre dans une réunion de ce genre. Parfois, Louise Lagrange tourne la tête, et ses cheveux tourbillonnent en cercle. Une figurante amène un singe, qui gambade et fait des grimaces. Sa laideur amuse. Il ressemble à de Reusse ! crie quelqu'un. — Non, à Cécil Jorgefélice, affirme un autre. Tout le monde rit. Les opinions sont partagées. Deux clans. Ricardo Cortez met tout le monde d'accord : Yes, yes, il ressemble aux deux.

L'après-midi, on continue. Sous la caresse respectueuse du mercure, Louise Lagrange sanglote. Ainsi le veut le scénario ; et je ne puis rien faire pour la consoler. Léonce Perret reconstitue minutieusement la sortie d'un music-hall. Les figurantes se pressent. Tous les regards sont tournés vers Ricardo Cortez qui vient d'apparaître. C'est un beau garçon. C'est mieux aussi : un auteur extrêmement sensible, au visage très expressif. Il joue, et soudain s'arrête. Quelques réflexions prononcées trop haut, un bruit, un murmure, l'ont agacé. Il lui faut le silence le plus complet. On recommence. Et ce sera ainsi, ce soir, jusqu'à minuit ; et demain aussi, et aussi après-demain. La réalisation d'un film comme *Orchidée Danseuse* n'est pas une petite chose ; mais ici, le travail s'accomplit dans une atmosphère de bonne humeur et, somme toute, le temps passe vite.

j.-k. raymond millet.

synthèse du film soviétique



vu par le dessinateur français serge

films à revoir

par marianne alby

Les salles spécialisées, les clubs « d'avant-garde », qui se développent avec une lente sûreté, nous donnent souvent la joie de revoir d'anciens chefs-d'œuvre injustement restés dans l'ombre. Peut-être ont-ils accordé jusqu'ici, trop de place aux qualités sérieuses mais pesantes du cinéma allemand, bien que certainement nous eûmes profité à contempler de nouveau des films qui, en leur temps, apportèrent une sorte de petite révolution et un progrès appréciable.

S'ils nous paraissent aujourd'hui moins originaux qu'autrefois, ils n'en sont pas moins d'un enseignement utile car ils ont des qualités solides qui ne peuvent vieillir.

Mais il est bien d'autres films qui mériteraient d'être classés parmi les productions les meilleures de l'art cinématographique et qui, malgré l'activité éclairée de quelques directeurs de salles avancées, sont tombés dans un oubli aussi pénible que singulier.

Je voudrais essayer de marquer en quoi quelques-uns d'entre eux, sont parvenus à faire figure de constructions nouvelles, artistiques, équilibrées et harmonieuses, à une époque où régnait, cependant, la confusion.

Les films de l'Alaska et du Far-West, souvent décriés par quelques intellectuels de cénacle, ont pourtant apporté naguère, pour la première fois, une interprétation de la nature, du mouvement, de la beauté dans l'effort que, seul, le cinéma pouvait exprimer.

En ces temps fortunés, que de plaisirs non encore retrouvés, ai-je ressenti devant l'éclatante vision des grands silences blancs, barrés de vallées ténébreuses !

Avez-vous vu ces cavalcades déchainées le long du fleuve souple ? Fûtes-vous ébloui par le soleil desséchant de ces plaines sans fin ? Avez-vous aimé la force rude du cow-boy, ses gestes hardis, ses muscles tendus par l'effort, et surtout avez-vous pénétré, grâce à la magie de l'écran, dans son âme insoumise ?

Qui peut nous redonner ces sensations neuves et saines ? Pourquoi ne pas revoir *Pour sauver sa Race* ? Et aussi *L'Homme aux Yeux clairs*, qui me révéla la poésie à la fois forte et douce du nord de l'Amérique ; quelle saveur violente n'y goûtai-je pas ! La puissance grondante et désespérée de Rio-Jim atteignait une tragique grandeur lorsque ses yeux clairs nous livraient les anxiétés terribles d'une conscience agitée.

Les comédies de Mack-Sennett également ont disparu. Les beautés innombrables aux piquantes allures qui les peuplaient, n'en n'étaient qu'une attraction secondaire, mais combien agréable ! Je gage qu'aujourd'hui encore, les images burlesques si savamment et cocassement composées, pourraient être d'un enseignement utile à nos jeunes élus de la dernière heure.

Qui songe à ranimer Zigoto ? Davantage que Buster Keaton, il me divertissait avec son air à demi-ahuri, un peu naïf. Un mouvement perpétuel agitait ses œuvres. Il nous entraînait par des voies aussi inattendues que multipliées dans d'extravagantes péripéties dont le point final éclatait en catastrophe. Et comme il savait débrouiller l'écheveau des vitesses !

Le Vieux-Colombier réédita *Premier Amour*. Qu'on nous le redonne encore, avant la fin de cette saison. Non seulement à cause de cette exécution charmante en tons de clair de lune, de sa mélancolique cadence parfaitement ordonnée, de son romantisme contenu qui peut être une leçon de tact et de mesure, mais aussi à cause de son lyrisme spontané et du morceau prodigieux de l'emballage du cheval pour lequel Charles Ray trouva l'accélération du rythme en même temps qu'Abel Gance l'appliquait dans *La Roue*.

La Belle Nivernaise est le film le plus équilibré d'Epstein, celui dans lequel il sut se servir le plus judicieusement de l'objectif. Nous y reconnûmes un esprit plein de ressources pour le cinéma français.

Je me promets un vif plaisir, car la Tribune Libre du Cinéma, où nous avons déjà pu revoir quelques belles œuvres, nous annonce qu'elle va nous redonner un film de Lubitsch : *L'Eventail de lady Windermere*, je crois, et peut-être *Toison d'Or*.

Pour Lubitsch, plusieurs de ses productions sont, d'ailleurs, à revoir : *Le Paradis Défendu*, *Comédiennes*, *L'Eventail de lady Windermere*, *Les Surprises de la T. S. F.* Nul, comme lui, n'excella en effet à nous montrer de façon toute cinématographique et d'un style si admirablement assuré, les mœurs et les caractères d'une société spirituelle et coquette.

Quant à *Toison d'Or* que pas un cinéaste, à ma connaissance, n'a vue, c'est une des admirations les plus complètes que j'aie jamais éprouvées. Rien n'y est superflu, il n'y fallait pas une image de moins et le film, depuis le début jusqu'à la fin, se tient noblement dans une contrainte qui est particulièrement appréciable en un temps où l'on en a besoin.

Il y a bien d'autres films que j'aimerais revoir. Il y en a plus qu'on ne croit qui valent la peine d'être étudiés et goûtés plusieurs fois.

Au hasard l'on peut citer : *Hollywood*, de James Cruze, œuvre badine et railleuse ; *La Nuit Mystérieuse*, l'œuvre la plus agréable de Griffith, peut-être parce qu'en était absent l'esprit puritain du grand réalisateur, remplacé par un ton narquois et un rythme allègre ; *Folies de Femmes* et *Chevaux de Bois*, pleins d'inventions terribles ou charmantes, où régnait l'accent particulier et démoniaque de Stroheim.

Je reconnais que quelques films autrefois admirés, comme *La Loi des Montagnes* ou *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, et pour lesquels j'accourus à la Tribune Libre du Cinéma, quand celle-ci les projeta sur son écran, me causèrent une grande déception. Je sais aussi qu'il ne faut pas rester les yeux fixés sur le passé : bien des trouvailles restent encore à faire et les anciennes peuvent parfois sembler dépourvues d'importance.

N'importe, il y a des œuvres qui ne vieillissent pas et je crois qu'à revoir certains films nommés plus haut, nous éprouverions un grand plaisir, car ils furent dominés par des esprits, supérieurs qui surent judicieusement et artistiquement appliquer leurs propres découvertes et celles de leurs prédécesseurs ou contemporains.

marianne alby.

mon vieux paris

■
vestiges de mon vieux paris,
vieilles maisons et vieilles rues,
ô vieux murs lézardés et gris,
reliques d'heures disparues !

vieux pignons, vieux toits, vieux clochers,
ô vieilles églises gothiques,
vieux logis dans les cieux perchés,
vieux auvents au pas des boutiques !

vieux ruisseaux qui vont murmurant,
en dégingolant sur les dalles,
vieux chats ronronnant, chien errant,
gosses nu-pieds dans leurs sandales !

oh ! les vieux coins de la cité,
oh ! les très, très vieilles demeures
où, depuis toute éternité,
l'on entend s'égrenier les heures !

la main du temps vous a signés :
vous êtes notre vieille gloire
et comme les derniers signets
du vieux livre de notre histoire,

ô vestiges du vieux paris,
vieilles maisons et vieilles rues,
ô vieux murs lézardés et gris,
reliques d'heures disparues...!

■
interprétation photographique
de Jean Dréville. - interprétation
poétique d'Alexandre Dréville.



photographie



essai d'impressionnisme
sur un visage d'enfant

par jean dréville

photographie



de la pluie sur la ville...

par jaroslav krupka



âmes d'enfants

par jean benoit-lévy et marie epstein

opinions

haine du réalisme

par louis chavance

Je ne comprends pas qu'on tolère au cinéma un réalisme depuis longtemps périmé dans les autres arts. L'eau a coulé sous les ponts depuis que les naturalistes ont été chassés de la littérature et du théâtre. Les derniers peintres ou sculpteurs de hauts faits gréco-romains sont relégués au rang de vieilles lunes. Les gens de goût qui existent dans les milieux cinématographiques, malgré les mercantis, admirent pourtant encore la transposition des premières pièces de Gerhard Haptmann et ne sont point trop choqués par le découpage d'un roman d'Emile Zola.

C'est alors qu'on nous sortira les grands arguments de l'Evolution ou de l'Action et de la Réaction. On nous objectera que le cinéma en est encore à une phase primitive ou que le balancier du pendule se trouve à l'extrémité de son amplitude. N'acceptons pas ces raisonnements plus faux à eux seuls que toutes les analogies. Considérons seulement les conditions actuelles du goût et laissons parler notre tempérament pour expliquer les causes de cette répulsion.

Je ne voudrais pas, toutefois, qu'on fit de cet article une querelle de mots. Il ne s'agit point, par exemple, de confondre le réalisme et le surréalisme qui réunit des poètes que j'admire et non point de plats charcutiers, prêts à contenter les clients en leur débitant de la vie par tranches. Les surréalistes ont servi à réagir contre cette idée que le vrai réside dans le banal et le conscient. Il y a dans leurs poèmes, leurs romans, une compréhension des images animées plus grande que dans bien des films.

Une autre équivoque gagnerait à être dissipée dès maintenant. En disant : haine du réalisme, on ne pense pas haine des réalités. Le cinéma n'en serait pas réduit à se lancer dans l'abstraction pure, dans une fantaisie effrénée dont toute la valeur ne viendrait que de la virtuosité technique. N'est-il pas avant tout l'art de la vie ? Jamais, au surplus, nous ne cesserons d'admirer la plus parfaite expression actuelle de l'art cinématographique qui fut portée à une sorte de perfection par les efforts convergents de metteurs en scène tels que Lubitsch et Chaplin. Il s'agit du genre si cher à M. Jean Pré vost et qui doit servir à nous gagner définitivement les intellectuels du cinéma psychologique. Fourmillant de traits justes, de détails suggestifs, on peut le comparer à cet acteur ami de Diderot, qui couvrirait ses bottes de poussière en entrant sur la scène afin de ne plus paraître sortir de sa loge mais revenir de sa campagne. Une poussière de réalités anime un film, lui donnant une vie, un relief extraordinaires. Il ne devient pas pour cela réaliste.

D'ailleurs, qu'est-ce que le réalisme ? Un genre ? Non, mais la forme qu'il prend, la couleur dont il se revêt.

Le Chapeau de Paille d'Italie pouvait être traité selon un mode réaliste ou dans un style de fantaisie. René Clair a choisi ce dernier. Je ne crois pas qu'il se soit trompé. Son œuvre, du reste, ne perd aucune de ses qualités psychologiques. Bien plus, je vois la même différence entre ce qu'on pourrait appeler une psychologie humaine et une psychologie réaliste qu'entre Lubitsch et Stroheim. C'est dire que ma préférence ne va pas à ce dernier. Un tel choix se comprend bien pour peu qu'on y réfléchisse. Le réalisme est haïssable s'il est un but consciemment voulu et cherche par le réalisateur. Une fin et non un moyen. L'odieuse tranche de vie ! Cet ignoble coup de couteau qui écorche les chairs sanguinolentes, répand dans l'air des odeurs putrides jusqu'à nous faire définitivement lever le cœur. Manifestement dans *Greed*, Stroheim a recherché délibérément tout ce qui pouvait faire souffrir par sa bassesse ou sa laideur. Il s'est attaché aux caractères les plus vils dans leurs réactions les plus cruelles. Il faut être peu sensible dans le plein sens du mot pour subir sans dégoût un spectacle pareil.

Que dire des créateurs qui croient toucher au vrai en employant une forme contrainte, qui s'imaginent être plus profonds en se restreignant à la peinture des humbles. C'est dans leurs films qu'on retrouve ces motifs littéraires bien oubliés depuis la guerre, les intérieurs mesquins, bourgeois, la pendule et la suspension ou populaires, la fille et son souteneur. Ils possèdent, je sais, une fameuse manière d'expliquer leur attitude : le caractère des apaches n'est pas déformé par l'éducation ou la contrainte bourgeoise.

Les réactions des primitifs, plus simples et plus mécaniques, expriment mieux le fond de l'âme humaine. Il est réellement trop facile de se laisser duper par les mots. Prenez cette démonstration, retournez-la comme un biologiste fait avec l'hydre de mer. La poche stomacique se change en épiderme. Le dedans devient le dehors. Vous obtenez un raisonnement exactement contraire, tout aussi convaincant bien qu'il reste également verbal. Ne peut-on dire que la réaction d'un homme cultivé correspond plus exactement à sa sensibilité intime, parce que son éducation la rend plus complète et plus perfectionnée ? Du reste le réalisme des « gens du monde » n'est pas plus satisfaisant.

Abandonnons les distinctions subtiles pour reconnaître que les œuvres bâties sur ce modèle sont réellement superficielles. J'écume de rage chaque fois qu'on me représente un apache avec une casquette sur l'oreille, une cigarette collée au coin de la bouche, ou une fille en cheveux avec un ruban de velours autour du cou. Il faut voir lorsque ces charmants messieurs-dames sont mis en scène par des étrangers. L'excentricité tourne à la folie, la caricature

devenir une ahurissante déformation. On ne peut plus dire que les caractères soient observés de manière superficielle. Les traits des personnages sont improvisés d'un bout à l'autre. Cette dépense d'imagination prête même un certain charme à des productions comme *Le Rat*, interprété par Ivor Novelle, où l'on peut admirer l'habileté du réalisateur à construire un monde tout en strass et en clinquant. Amusant réalisme au second degré. Délicieux paradoxe sans doute involontaire. A contempler ces vies artificielles, on éprouve un plaisir semblable à celui que procurent les œuvres du moyen-âge, montrant saints ou héros mythologiques avec l'attitude, les paroles ou les concepts de parfaits chevaliers.

Il n'empêche que cette manière d'envisager les choses est particulièrement fautive. J'irai plus loin. Le réalisme n'est pas la vie, car la vie ne réside pas dans le concret, dans le détail humble, précis, cruel de chaque jour. Le fait ne vaut rien sans la réaction qu'il suscite et l'importance de cette réaction ne dépend que de la manière dont elle a pris naissance. Nous avons vu par l'exemple du *Rat*, qu'un peu d'imagination balaie toute une atmosphère de réalisme. Un autre exemple emprunté à un ouvrage littéraire : vous demeurez seul, sans affection, dans une chambre sale, comme le héros de *Mes amis*, d'Emmanuel Bove. Vous sautez de votre lit. Les allumettes qui traînent par terre s'attachent à la plante de vos pieds. Détail suggestif par sa netteté cinématographique. Il n'exprime rien s'il n'accompagne pas un état effectif déterminé. Ou bien vous êtes un rêveur. Vous vous laissez aller à d'interminables songeries. Vous ne remarquez même pas le délabrement de votre existence. L'intelligence, la sensibilité, l'imagination font fi du cadre qui vous entoure. Ou bien vous souffrez de votre abandon. Alors, c'est votre douleur qui nous intéresse. L'évocation de la poussière, des cendres, des allumettes donne une image de votre rancœur. Mais une énumération continuelle et lancinante de semblables détails nous répugne. Nous ne comprenons rien de plus à votre mélancolie.

En vérité, une préoccupation réaliste pousse inévitablement à une création d'un mode littéraire. J'en prends pour exemple la plus parfaite expression du genre *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, par Lupu Pick. Faisons abstraction des éléments qui résultent du talent propre de l'auteur : une grande science des éclairages, l'art de diriger les acteurs, l'habileté à éviter les longueurs... Mais cette dernière qualité appartient aussi à un écrivain. On se trouve en présence d'une « histoire » qui aurait pu être conçue sans grand changement avec les procédés d'un auteur dramatique ou avec le style d'un romancier. Lupu Pick affecte, je ne sais trop pourquoi, de conserver les Trois Unités antédiluviennes et qui n'ont rien à faire au Cinéma. Le sujet restreint à un conflit psychologique court et borné, exige une technique nécessairement appauvrie. Enfin le souci d'une vérité anthropocentrique empêche tout effet de rythme. Je veux dire que comme nos sens nous fournissent une vision continue et formelle du monde, un réaliste doit condamner les successions de scènes entrecoupées, les effets de montages personnels, coupables de styliser par trop l'original. On ne sent, dans ce film, un peu de cinéma que lorsque l'auteur crée l'atmosphère générale de la Saint-Sylvestre en

promenant l'appareil dans les rues de la ville, ou quand la fête du bar se déverse dans les appartements désolés par la mort...

J'ai voulu excuser à mes propres yeux le réalisme dont se sont servis tant de metteurs en scène pleins de talent et que j'aime. Je me suis dit qu'après tout la sensibilité seule importe pour un poète et s'il se dégage un peu de tristesse de certains films c'est que, mon Dieu ! le metteur en scène était mélancolique. J'oubliais que la véritable souffrance poétique est égocentrique. On ne cherche pas à la faire partager par les autres, surtout avec cette brutalité. Le lecteur, le spectateur désirent retrouver leur propre état affectif. Ils ne veulent pas que l'auteur leur impose le sien de force.

Cette cruauté, ce besoin de faire souffrir, d'appuyer avec insistance sur la partie douloureuse de l'âme, j'appelle cela du sadisme intellectuel. Il y a des gens déprimés physiologiquement qui éprouvent un plaisir sensuel intense à se rôti le corps devant un foyer brûlant. La peau grésille et se gerce, la graisse coule et fond. Lorsqu'un côté est cuit, ils se tournent de l'autre. Si les hommes qui ne peuvent se passer de trouble et d'émotion, éprouvent une telle déformation des sens lorsqu'ils se blasent, qu'ils en viennent à transformer la pire des douleurs en plaisir, à quelle déformation morale ne correspond pas l'introspection haineuse d'un Salavin, ou, pour transposer dans le plan cinématographique, la description lancinante d'un avare comme dans *Greed* qui est le type le plus achevé de ce genre de film. Jamais je ne croirai que notre goût soit assez blasé pour que nous ayons besoin de cette fustigation. Elle convient peut-être à la littérature plus rebattue et dont le domaine est plus limité que le cinéma, encore que nous admirions les tentatives de rajeunissement des surréalistes. Mais le cinéma possède tant d'autres possibilités d'expression !...

S'il y avait une idée que devraient chérir tous les amis du cinéma, ce serait celle qui forcerait d'admettre toutes les formes possibles du septième art. Acceptons-les toutes, quitte à créer une hiérarchie dans la satisfaction qu'elles nous procurent. Du reste le réalisme ne constitue pas un genre, mais la nuance d'un genre. Dans cet article, je me suis mis d'abord au point de vue du cinéma psychologique pour critiquer. Pour haïr, je me suis placé surtout au point de vue du cinéma en général, c'est-à-dire, de la poésie sans phrases, du lyrisme sans périodes, du rire sans jeux de mots. Eisenstein, Abel Gance, Chaplin, René Clair, êtes-vous réalistes ?

Je propose une condamnation motivée dans une formule quasi juridique : « du réalisme considéré comme une fin et non comme un moyen, employé pour faire souffrir et non pour exalter la souffrance. Et je me plais pour conclure à citer cette phrase de Léon Moussinac, qui s'applique il est vrai au théâtre, mais qui nous donne son opinion sur le réalisme : «... Le cinéma qui transpose les formes les plus fugitives de la vie et nous révèle sur un visage grossi vingt fois une émotion qui nous avait échappé jusqu'alors, a rendu définitivement impossible toute velléité d'instaurer à nouveau le règne du réalisme à la scène.

Louis chavance

reportage romancé

un thé chez m^{me} stella studing ⁽¹⁾

par v. guillaume danvers

Vers 11 heures et demi, en prenant l'apéritif, on parlait, au cercle, de Cinéma.

Auprès de ces Messieurs jeunes et graves, vieux et gais, les étoiles étrangères avaient un certain succès d'évocations charnelles.

En fumant lentement son havane le docteur Mad, célèbre psychiatre, nous écoutait sans mot dire, mais non sans sourire. Ses yeux malicieux semblaient nous ausculter tous. Ceux qui bavardaient et les autres, les uns, très congestionnés ; les autres, livides.

M'approchant de lui :

— Eh bien, Docteur, qu'en dites-vous ?

— De quoi ?

— De ce que disent ces Messieurs sur les sentiments qu'éveillent en eux la vue de leurs étoiles cinématographiques préférées.

— Ce que j'en dis ?... et, d'un regard circulaire, il nous enveloppa tous... Rien !... Vous le voyez, je fume tranquillement, très lentement, en gourmet, je déguste ce Porto qui est délicieux. Mais je vous écoute, amusé, très amusé, et je m'instruis aussi, mais n'attendez pas que je vous donne le moindre avis car ce n'est plus l'heure de ma consultation.

— Docteur, je vous la paie cette consultation, puisque consultation il y a, dit, en riant, le jeune Comte napolitain Arno.

— Soit !... 1.000 louis au profit d'une malheureuse jeune fille qui a la même folie érotique que vous et qui, telle une lampe sans huile, s'éteint chaque jour un peu plus doucement...

— La même folie érotique que nous ! protesta le général en bourrant sa pipe.

— Le même folie que vous, Messieurs, je le répète. Cette pauvre démente est folle amoureuse d'un jeune premier de cinéma qui est mort, l'an dernier, empoisonné par une amante dédaignée, et qui, ensuite, porta publiquement son deuil. Tant que ce jeune homme a vécu, ma pauvre petite folle s'est bercée de je ne sais quel chimérique espoir. La terre est ronde, n'est-ce pas ?... Mais depuis qu'il est mort son désespoir fut tel que sa raison chancela, et que, finalement, on a dû la faire enfermer car elle devenait, tout comme Lucie de Lamermoor, dangereuse pour son entourage. Vous n'en êtes peut-être pas encore là, mais vous en prenez le chemin. Votre passion pour telle ou telle artiste n'est que de l'hystérie, de la masturbation intellectuelle. Vous ne savez rien de cette femme qui apparaît à vos yeux charmés, vous ignorez si elle est intelligente, si

elle est bonne ou méchante ; elle éveille vos sens, elle vous plait et vous la désirez. Tenez, malgré vos âges et vos conditions vous vous enflamez comme des collégiens. Ce genre de folie a du reste fait le sujet d'un film : *L'Image*. Et vous vous passionnez pour une image...

— Qui bouge ! coupa net le Comte Arno, en jetant nerveusement un chèque de 1.000 louis sur la table.

— Ayant conscience de votre délire, dit le docteur Mad, vous voulez donc être guéri ?... Soit, je m'y emploierai de mon mieux. Merci, Comte, merci pour ma jeune malade que je sauverai bientôt peut-être.

— Comment ?... fimes-nous tous.

— C'est mon secret, Messieurs, c'est mon secret... provisoire. Mais parlons de vous tous qui me semblez plus être des voyeurs que des sentimentaux : car c'est folie, folie entendez-vous — et il ricana étrangement entre toutes ses dents d'or — que de s'amouracher d'une image, d'une image qui bouge, Comte. Chez les femmes on trouve le même vice psychique que celui qu'en conversant vous venez de si complaisamment étaler.

Puis après un moment de silence, il se leva et nous dit : — Nommez moi, afin que je les note les étoiles que vous aimez ; et, d'un coup de téléphone, je saurai, d'ici quelques instants, si, aujourd'hui même, vous pourrez les presser entre vos bras.

— Que dites-vous ? lui demanda, très pâle, le banquier.

— Moi, je ne dis rien, j'affirme... que c'est le meilleur moyen de vous débarrasser de cet envoiement charnel. Moyens, Messieurs, faites vos jeux !... Qui dois-je demander pour vous ?

— Gloria !... dit le banquier.

— Nil !... dit le Comte Arno.

— Ossi !... dit le général.

— Constance, Priscilla, Lya, Pola, Norma, Grâce, dirent les autres.

— Eh ! Eh !... comme sur l'écran, les Allemandes l'emportent presque sur les Américaines ! C'est tout, c'est bien tout ?... un instant.

Et, sarcastique, il fredonna : *chacun sera servi selon ses goûts !*

Pendant qu'il allait à la cabine téléphonique, nous nous regardâmes tous comme des gens qui ne savent vraiment pas ce qui va leur arriver.

Souriant, il revint et nous dit :

— Messieurs, Mme Stella Studing vous attendra cette après-midi pour vous offrir le thé ou le champagne. Ici, à 4 heures, je vous conduirai, je vous présenterai ; et,

(1) Depuis quelques jours, on murmurait dans les milieux cinématographiques italiens et américains, que Rudolf Valentino, l'artiste de l'écran, n'était pas mort d'une mort naturelle, mais que sa fin prématurée était due à un drame secret.

Le *Secolo* publie à ce sujet des nouvelles inattendues, d'après lesquelles l'hypothèse d'un crime a pris corps tout à fait maintenant dans les milieux les mieux informés.

Il paraîtrait qu'une femme, jalouse des admiratrices de l'interprète de *Monsieur Beaucaire*, et qui aurait essayé vainement de devenir l'amie de l'artiste, aurait eu recours à des complices pour faire mourir « l'inaccessible objet de son amour ».

au crépuscule, je vous ferai ouvrir les portes d'un paradis qui vous réservera des surprises, d'agréables, de très agréables surprises.

— C'est loin ? demanda l'un d'entre nous.
— Un peu avant Cannes, un peu après le golfe Juan.

A 4 heures nous étions tous là. Le docteur Mad monta à côté du chauffeur de la première voiture afin de lui montrer le chemin.

Filant bon train, les deux voitures se suivaient à quelques tours de roues.

A un croisement, il y eut un arrêt.

On quitta les autos qui furent renvoyées, et, en file indienne, on suivit un petit chemin qui nous conduisit devant une villa dont la porte s'ouvrit devant nous comme si on nous attendait.

En effet, nous étions attendus.

Deux femmes annamites s'empressèrent silencieusement autour de nous pour nous débarrasser de nos chapeaux et de nos pardessus.

Nous fûmes introduits dans un grand salon dont un écran occupait tout un côté.

— Docteur, dit en riant le Comte Arno, vous nous avez amené au cinéma.

— Je ne vous ai jamais dit le contraire.

Une dame âgée nous invita à prendre place en de larges et profonds fauteuils. On fuma des cigarettes étranges, on but des breuvages plus étranges encore.

L'obscurité se fit peu à peu tandis qu'une musique douce et lascive nous charmait, et une à une parurent sur l'écran les étoiles cinématographiques préférées et dont les prénoms avaient été donnés au docteur.

Au fur et à mesure que parurent sur l'écran les « désirées », dans l'ombre venait prendre place auprès de l'imaginatif amant la « matérialisation charnelle » de l'image séductrice.

Et quand chacun eût eu sa chacune en tous points semblable à l'original dont elle avait la taille, les allures et la grace, ainsi que l'irrésistible attrait, le docteur offrit le champagne.

poème cinégraphique. — la nuit

Interpénétration du jour et de la nuit : crépuscule.
Nuit nordique : elle s'étend, opaque, sur la ville froide. Et le canal qui lave les pieds de vieilles bâtisses, reste immobile de peur.

Nuit belge : la kermesse est terminée. Un ciel trop noir à force d'être vide recouvre les jardins découpés en losanges réguliers de légumes et des pyramides de houille.

Nuit lorraine : la route qui descend du Haut Königsbourg cherche son chemin entre deux forêts de sapins. L'air est lourd et rose, inutilement. Dans le lointain vaporeux, un château fort.

Nuit parisienne : on crève des ballons rouges au cabaret à la mode. Danse un Russe. Un bohème propose des silhouettes découpées pour un franc.

Nuit espagnole. Dans cette atmosphère de fête, soudain, provocation. L'homme s'est levé et a dit :

— Qu'on me donne deux poignards. En voici un, et défen-

Une fois de plus l'obscurité revint progressivement, et d'autres films parurent sur l'écran pendant qu'un invisible jazz faisait un vacarme épouvantable.

Ces films « importés » sur la nature desquels je ne veux pas, je ne peux pas parler plus explicitement, étaient des merveilles de réalisation photographique.

Les sujets parmi les plus beaux types humains étaient mis en valeur par une irréprochable technique.

Le jazz s'arrêta net.

Un lourd silence pesait.

Un à un les couples disparurent sous de lourdes tentures de soie.

Et quand il n'y eut plus personne dans la salle que le docteur et moi, il me dit : « O vous qui m'avez dompté la chair, que pensez-vous de ma petite séance de cinéma ?... Ce soir, grâce à Madame qui a eu une idée de génie en créant ce... sanatorium, grâce aussi à nos « infirmières » qui pour ne pas rompre le charme restent muettes, j'ai appliqué un traitement collectif de psychiatrie qui comptera, je crois, dans les annales de ma carrière de praticien.

Quand le cerveau est obsédé par une pensée charnelle, il faut l'en dégager de suite par n'importe quel moyen, à n'importe quel prix ; sans cela c'est la mélancolie, la manie, puis la neurasthénie aiguë, puis la folie, le crime, le vol, le viol, le suicide, le déshonneur, la mort !...

Mme Stella Studing qui nous a apporté d'Amérique cette... institution est une thérapeute distinguée.

Partons, ils sauront bien revenir tous seuls !... »

Et dans la nuit étoilée nous nous dirigeâmes vers la mer où, comme par hasard, le canot-automobile du docteur nous attendait. On s'embarqua, on gagna la haute mer et il se mit à chanter :

*Mer ! insondable tombeau,
Eternel berceau... Mer !
Vagues !... Caresses des Néréïdes
Si douces, si perfides... Vagues !
Flots !... sur lesquels, joyeux, je chante
L'immatérielle amante !... Flots !*

Le docteur Mad avait une autre forme de folie : La Poétique. **guillaume danvers.**

dez-vous, Monsieur le dernier amant de ma bien-aimée.

Nuit intime :

- On s'aime, nous ?
- Bien sûr.
- On s'aimera toujours ?
- Toujours !

Deux être enlacés, fiévreux, écrasent leur vie contre l'amour. Ha ! ha ! ha ! gémit le tuberculeux qui empêche de dormir ses voisins (la concierge le lui a bien fait remarquer). Poliment, après avoir consommé jusqu'au bout son ballon d'oxygène pour qu'il ne s'en perde pas, il s'est enfin décidé à mourir.

Une à une les étoiles ont rempli le ciel. Maintenant, les retardataires elles-mêmes sont à leur place. Les astronomes vont pouvoir passer la revue de détail.

Amours, haines, misères, folies, ivresses, aventures, tout le carnaval magique de la nuit !

Tout à coup, l'aube. **monique del muntcho.**



le studio des ursulines
édité pour la france
le dernier film de jean epstein
la glace à trois faces

d'après paul morand

interprété par
jeanne helbling
suzy pierson
olga day
raymond guérin
et rené ferté

décors de pierre kéfer

Après les belles heures de jadis, les beaux moments de la naissance du cinéma suédois, la belle époque des chevauchées ardentes au Far-West, les curieuses formules allemandes et les éclairs de la technique française, le mouvement « défricheur » du cinéma mondial s'était considérablement ralenti. Rompant cet engourdissement, une

œuvre jeune jaillit, vive et bouillonnante : *La Glace à trois faces*, parfaite expression du cinéma moderne. A cinq ans de distance, Jean Epstein réussit à renouveler cet effet de surprise et d'enthousiasme qu'il avait obtenu avec *Cœur fidèle*.

le scénario

Voici comment notre excellent confrère René Jeanne présente, aux lecteurs du *Petit Journal*, l'affabulation de ce film : « *La Glace à trois faces* se compose de trois courts récits, faits à un même homme par trois femmes très différentes : une anglaise excentrique ; une russe de qui la sculpture a conquis les snobs parisiens, et une petite ouvrière faubourienne. Chacune de ces trois femmes souffre par la faute d'un homme et dans son désir d'analyser sa souffrance, fait le portrait de cet homme, sans le nommer. Et, naturellement, ces trois hommes sont très différents les uns des autres. Et puis, un jour, celui qui a reçu ces confidences, trouve mourant sur une route, à la suite d'un accident d'automobile, un de ses amis qui le charge de faire ses adieux à trois femmes dont il lui donne les noms et qui sont précisément l'anglaise, la russe et la petite parisienne. Ainsi, ces trois femmes aimaient le même homme et ce même homme apparaissait à chacune d'entre elles paré de qualités non seulement différentes, mais le plus souvent contradictoires. Et pourtant chacune de ces femmes est de bonne foi, mais elle aime, et son amour, comme un miroir déformant, lui renvoie de celui qui s'y mire une image qui n'a plus avec la réalité que des rapports très lointains ».

Le film de Jean Epstein s'écarte légèrement de cet exposé. Chaque femme semble faire son récit directement au public des spectateurs du film, et c'est ce public qui a ainsi l'impression de recueillir les confidences du mourant.

la technique

Un de ces films comme peut-être on n'en a jamais fait encore : concis, complet, sans une image superflue, une synthèse d'expressions jetées à nos yeux surpris par ce déluge de vie que l'objectif a brutalement disséqué. « A l'écran, il n'y a pas de nature morte ». Tout vibre, tout vit sous la main de Jean Epstein. Je ne sais rien de plus poétiquement cinématographique que le nouveau « beau dimanche » de la promenade en barque. Ce téléphone prend des expressions ; la nature se révèle comme la meilleure de nos jeunes premières et il faut sentir vibrer ces fils télégraphiques... et il faut entendre le chant visuel déchaîné par ces combinaisons de routes blanches... et il faut vivre la joie de l'homme lancé en bolide sur les routes mouvantes... *La Glace à trois faces* précise ce que *Six et Demi-Onze* esquissait. Jean Epstein se confirme le virtuose de la photogénie pure. Cela devait arriver à l'homme qui sut si bien la définir.

Dans une étude d'une remarquable acuité d'observation et qui révèle chez son auteur une compréhension très vive du film, M. Georges Hilaire, sous le titre de *Paul Morand à Jean Epstein*, situe ainsi l'œuvre : « Jusqu'à présent, il

« semblait que le comble de l'art cinématographique consistât dans la recherche de plus en plus rigoureuse d'un enchaînement dramatique logique. La technique allemande y avait particulièrement réussi. Souvenez-vous du film *Variétés*, où chaque image s'appuie sur la précédente et laisse deviner la suivante. Ainsi se trouvait respecté le système de la transition rhétorique ou théâtrale.

« M. Jean Epstein inaugure la méthode inverse. D'une image on saute brusquement à une autre, la plus inattendue et toutes deux sont prélevées à deux instants différents du film. On aboutit ainsi à un déroulement par bonds de la projection, à une vertigineuse consommation du temps.

« Il reste à savoir comment ce montage télégraphique n'ôte pas au film cette consistance dramatique qui est sa raison d'être supérieure et, bien au contraire, la renforce.

« C'est que les images « en liberté » sont d'une extrême importance intérieure : elles ne retiennent que les moments essentiels de l'action. Les phases intermédiaires, celles où n'afflue pas le drame, sont émondées du texte visuel. Ce qui tombe ainsi, c'est donc le verbiage, le bavardage cinématographique. »

Plus loin, il remarque : « Il est fréquent que les figures cinématographiques telles que le gros plan, le flou, etc., soient utilisées couramment, sans raison précise, ou pour l'intérêt qu'elles portent en elles-mêmes. M. Jean Epstein tend à leur rendre leur valeur de vocabulaire, leur propriété, si j'ose dire, syntaxique. C'est pourquoi ses fondus, ses surimpressions sont tellement chargés de sens ».

Et, en manière de conclusion, Hilaire constate « La partie la moins caractérisée de *La Glace à trois faces*, c'est sans doute cette course d'automobile finale. Ce qui constitue le comble de la réalisation moderne apparaît maintenant comme une simple attraction. Une Bugatti mythologique sort d'un garage à étages, puis navigue en pleine campagne, s'enfonce dans le ciel. Quelles émouvantes cimes d'arbres on voit voler sous la vitesse comme des copeaux sous la cognée ! Mais c'est dans la première moitié du film que fonctionne surtout ce style nouveau. Il s'agissait d'exprimer des sentiments, des émotions, des conflits délicats, sans le secours ou presque, d'aucune action. Vous connaissez la manière de Paul Morand ; peu d'événements, avant tout de l'esprit. Trois femmes différentes sont éprises d'un même indifférent. Or cette indifférence se manifeste par des sautes d'humeur que les sautes d'images reproduisent fidèlement. De même, les amours des trois femmes sont faites de nervosité, de rêve, de réflexes, de perplexité ; elles vivent par ellipses ; elles souffrent d'obsessions ; donc de surimpressions réelles. Le style même de Paul Morand trouve une réponse exacte dans ce crépitement cinématographique. Et, comme l'auteur de *L'Europe Galante*, M. Jean Epstein est volontiers satiriste, caricatural. Comme lui, il sait enfermer une manière de lyrisme dans des images surprises qui ont une rare force de suggestion ».



la glace à trois faces

l'accident

Cinéma

Je crois que c'est un film qui mérite d'être vu plusieurs fois. Chaque image est chargée au maximum de toutes les significations qu'elle peut avoir. On en sent immédiatement la force. On en éprouve plus tard la douceur et la subtilité. Et à ce second examen on constate que ce qui, dans ce film, semblait d'emblée comme un feu d'artifice de virtuosité, est surtout un défilé rigoureusement ordonné d'images saisies sous leurs formes les plus significatives.

Peu de films ont été accueillis avec une reconnaissance aussi chaleureuse, aussi unanime. Paul Morand écrit à Jean Epstein : « L'hirondelle et la mort sont également bien apprivoisées par vous ». Toute la presse découvre une deuxième fois le cinéaste. Et, depuis neuf semaines, chaque soir le public applaudit, au *Studio des Ursulines*, ce film que Tallier et Myrta vont lancer à travers la France. Applaudissons à cet effort de décentralisation artistique que va tenter le *Studio des Ursulines* continuant ainsi à soutenir la jeune école cinématographique française, qui doit déjà beaucoup à l'intelligente et courageuse composition des programmes de cette salle spécialisée. Applaudissons doublement puisque cet effort d'édition s'exerce pour la première fois avec un film aussi significatif que *La Glace à trois faces*.

L'interprétation

Rarement l'interprétation m'a semblé aussi exacte. Olga Day incarne l'anglaise excentrique. Ce rôle de grande dame à bout de nerfs convient excellemment à sa silhouette élancée et fragile. Il semble qu'elle ne pourrait vivre qu'en robe de soirée et l'air hautain. Soudain l'émotion la transforme, dissipe cet appareil. Une sincérité dramatique d'une force de conviction surprenante, est l'autre aspect du talent de cette belle artiste. On considère volontiers Mlle Suzy Pierson qui joue le rôle de l'esthète russe, comme notre future grande « femme-fatale ». Mais dans *Six et Demi Onze*, Mlle Pierson a pu montrer toute la variété de son talent dramatique, incarnant un personnage de femme sinon innocente, au moins très sincèrement aimante et douce. Dans *La Glace à trois faces*, c'est une composition hardie qu'a tentée et admirablement réussie cette artiste. Mlle Pierson a su, à la fois, surprendre et plaire. Mlle Jeanne Helbling, sous l'aspect de la jeune faubourienne sentimentale, suscite le contraste. Sa grâce naïve, son charme simple, sa tendresse sincère lui conquièrent généralement un succès personnel mérité. Personne ne peut se refuser à l'émotion de cette jeune amante d'une vérité humble et quotidienne.

Raymond Guérin se fait remarquer dans une silhouette de fâcheux aux prétentions impayables. Enfin René Ferté est l'homme qui joue avec ces trois femmes, mais qui n'aime que son auto. Silhouette élégante, profil parfait, masque expressif, tour à tour gai, volontaire, forcené. Il a su rendre finement ce caractère composite, un peu trouble et se montrer divers, tout en restant lui-même, c'est-à-dire très bon — sous ses trois faces. Ferté est en passe de devenir un très grand artiste. Il nous révèle dans ce film outre son réel talent de composition, sa virtuosité au volant et nous fait vivre des minutes poignantes.

jean dréville.

opinions

— *La Glace à trois Faces* est bien certainement le meilleur film que M. Jean Epstein nous ait donné depuis longtemps, tant à cause de l'intelligence qu'il a mise à pénétrer la pensée de M. Paul Morand, que de la sensibilité avec laquelle il a cinématographiquement traduit cette pensée.

RENÉ JEANNE (*La Rumeur*).

— Ce film est une manière de chef-d'œuvre. Certaines scènes, comme l'échappée à l'Île-Adam, la griserie de la vitesse en auto, l'accident... de tout premier ordre. L'interprétation avec Mmes Helbling, Olga Day, Pierson et René Ferté est excellente.

GASTON THIERRY (*Paris-Midi*).

— Mais que de talent dans *La Glace à trois Faces* de Jean Epstein ! Technique irréprochable et rythme soutenu jusqu'au bout.

CARLO ZAPPÀ (*L'Intransigeant*).

— On n'a jamais atteint à cette beauté de l'image spécifiquement cinématographique, à cette subtilité de montage.

JEAN DRÉVILLE (*Paris-Matinal*).

— Ferté est en passe de devenir un très grand artiste.

PIERRE FRANCE (*Photo-Ciné*).

— Quelque chose de vif, de précis, de complet.

BOISYVON (*L'Intransigeant*).

— Ce n'est pas du cinéma d'avant-garde. C'est mieux... *La Glace à trois Faces* ne se raconte pas. Il faut la voir. C'est passionnant.

L'AUTO.

— Depuis longtemps l'auteur de *Cœur Fidèle* lutait pour l'affranchissement de ses moyens personnels d'expression. Il y atteint aujourd'hui.

GEORGES HILAIRE (*Comœdia*).

— ...un pathétique d'hallucination...

FRANCIS DE MIROMANDRE (*L'Europe Nouvelle*).

— Nul parmi ceux qui tournent la manivelle n'a le sens du mouvement (je ne dis pas du rythme) autant que Jean Epstein. C'est un jongleur d'images...

JEAN MONCLA (*La Volonté*).

— Le goût et la grâce de l'ensemble, la cadence remarquable des mouvements de personnes et d'objets ne se discutent pas.

LUCIEN WHAL (*L'Information*).

— *La Glace à trois Faces*, de Jean Epstein me semble ce que son auteur a fait de mieux.

J.-L. CROZE (*Comœdia*).

— Certaines scènes sont d'une technique si subtile qu'elles suffisent à classer le film au rang des chefs-d'œuvre cinématographiques.

CINÉA-CINÉ.

— On a plaisir à reconnaître un ensemble vraiment cinématographique.

LÉON MOUSSINAC (*L'Humanité*).

— *La Glace à trois Faces*, ce n'est pas un film sentimental, mais c'est peut-être mieux. C'est un film de nerfs et de chair.

LUCIE DERAÏN (*La Cinématographie Française*).

— Un film type, le vrai film d'expression moderne... il faudra revoir dix fois *La Glace à trois Faces* pour s'en pénétrer entièrement.

EDMOND EPARDAUD (*Cinéma*).

— Virtuosité !!!

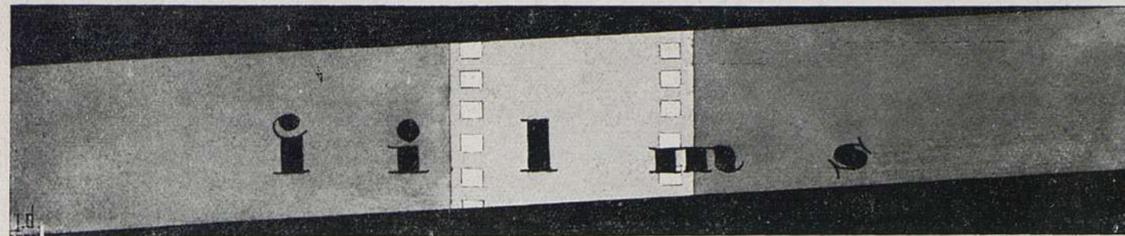
CHARLES DE ST-CYR (*La Semaine à Paris*).

— Les réalisateurs ont en Mlle Pierson une artiste unique. Elle est la Réjane du cinéma.

L'AUTO.

— Suzy Pierson est toujours adorable dans tous ses gestes. Ses attitudes, ses serments inachevés.

J.-K. RAYMOND MILLET (*Paris-Matinal*).



quand la chair succombe — sunya — l'inconnu — paname — nostalgie — l'épreuve du feu — figures de cire — la nuit de la s' sylvestre — l'escadrille 67 — napoléon (fragments) — le chauffeur de mademoiselle — m. b. film

paramount

QUAND LA CHAIR SUCCOMBE, par Victor Fleming.

C'était avec la plus vive curiosité que les amateurs de cinéma attendaient la vision du film qui marque les débuts d'Emil Jannings à l'écran américain. Curiosité qui se mitigeait d'une certaine part d'inquiétude. Jannings nous avait quittés sur l'impression étonnante de *Variétés*. Jusque-là, nous le considérons comme un artiste aux moyens d'une puissance extraordinaire. Mais *Anne de Boleyn* et *La Dubarry*, semblaient démontrer un regrettable manque de souplesse. Après le *Dernier des hommes*, *Faust*, *A qui la faute*, nous croyions être édifiés : Jannings serait toujours surprenant dans des rôles à psychologie sommaire, à réactions sentimentales et impulsives nettement marquées. Les situations nuancées lui échapperaient toujours. *Variétés* nous avait confirmés en cette opinion en nous montrant l'art de Jannings à ce que nous croyions être son paroxysme. Il semblait qu'il ne put pas se surpasser.

Notre inquiétude était aussi d'un autre ordre : la transplantation de nombre d'artistes de classe nous avait tellement déçus : Lya de Putti, Ivan Mosjoukine, Conrad Veidt même : n'allions nous pas trouver un Jannings éteint, terni ?

Dès les cent premiers mètres, nous étions rassurés. Méconnaissable sous sa barbe, Jannings allait et venait au milieu des siens, les lèvres fleuries d'un sourire débonnaire, l'œil attendri du spectacle de ses enfants, bon bourgeois mettant tout son bonheur au bonheur de sa famille. Les tics, les petites manies, l'esprit méticuleux de ce caissier de grande banque, employé exemplaire, étaient restitués par Jannings avec une exactitude discrète, mesurée, nette sans insistance. Et les scènes du train, donc, la rencontre de la petite femme, les émois du bon bourgeois vertueux, les coups d'œil concupiscent jetés sur ses jambes avec la complicité d'un journal. Et la transformation de mentalité qui se lit sur la figure de Jannings lorsqu'il voit dans une glace son menton sans barbe ! Et les scènes d'ivresse, le réveil lourd, l'esprit pâteux, l'œil chaviré. Et l'extraordinaire silhouette du vieux mendiant final, le dos courbé, la démarche traînante, l'œil éteint, impavide. Cet œil qui sait s'éclairer d'une dernière lueur lorsqu'il rêvait son fils riche, célèbre, heureux. Mais il faudrait tout citer, tant Jannings montre dans le rôle du caissier Shilling de diversité, de souplesse, de puissance, et surtout de vie. Car Jannings vit ce rôle avec la même foi, la même intensité que naguère il vivait les personnages du portier du *Dernier des hommes* et du forain Boss de *Variétés*. Cela est d'autant plus vif, d'autant plus sensible, que le film est en son découpage et en sa composition d'une vitalité et d'une réalité extraordinaires. Si j'excepte les scènes du début, peut-être un peu lentes, le rythme en est d'une fermeté et d'une justesse parfaites ? Les effets toujours judicieusement choisis, les angles de prise de vues toujours pleins de signification, s'enchaînent, se combinent, s'allient, s'opposent, de façon à toujours serrer l'histoire du plus près possible. Victor Fleming a fait là une grande œuvre qui, pour ne pas être aussi marquante que l'*Opinion publique*, *La Ruée vers l'or*, ou l'*Éventail de Lady Windermere*, n'en est pas moins une sérieuse leçon que feraient bien d'étudier et d'utiliser nos metteurs en scène.

united artists

SUNYA, avec Gloria Swanson.

Sunya est une histoire étrange, un peu abracadabrante, qui frôle le mystère sans oser y pénétrer, et dont, finalement, il ne se dégage rien de positif, sinon une peinture qui doit être assez exacte et qui est en tout cas intéressante, de certains milieux sociaux américains : haute société new-yorkaise et monde du théâtre. On nous y apprend au passage que le « high-life » américain ne vaut pas plus cher que... le nôtre, ce dont nous nous doutions.

Que le monde théâtral ne brille pas davantage, ce que nous savons pertinemment. Pour le reste de l'histoire qui voit une jeune fille hésitante sur le choix des destinées qui s'offrent à elle et qui, prévenue par une espèce de magicien du sort qui l'attend en tous les cas, opte pour celui qui n'offre pas d'embûches — ce que nous eussions probablement tous fait — cela n'a d'autres intérêt que de nous faire admirer une fois de plus la merveilleuse Gloria Swanson. Gloria Swanson : chacun de vos films est un pur régal pour nos yeux et pour notre sensibilité. Voici bientôt dix ans que nous nous extasions, sans nous lasser, sur le charme étrange de vos yeux verts, sur la radieuse photogénie de vos traits curieusement taillés, sur vos attitudes pleines d'une indescriptible diversité.

Gloria, comme vos splendides rivales Maë, Norma, Alla, vous n'avez qu'à paraître sur le petit rectangle blanc et immédiatement nos yeux, nos esprits, nos cœurs sont conquis. Nous souffrons avec vous, nous pleurons avec vous, et lorsque les hasards des aventures vous font mourir, nous mourons de ne pas pouvoir mourir avec vous. C'est pour vous, pour vous seule que nous irons revoir *Sunya*.

g. m. g.

L'INCONNU, par Tod Browning

Il est regrettable que la Société Gaumont-Métro-Goldwyn ait perdu l'habitude de présenter ses productions ou plutôt ses éditions au jugement de la presse. Le résultat net en est que des films comme *L'Inconnu* qui eussent recueilli bon nombre de louanges, ont passé inaperçus.

Et pourtant, cette production est d'une valeur qui mérite largement l'attention. D'abord, par le tour de force qu'accomplit l'interprète principal, Lon Chaney pour représenter cette fois-ci un homme manchot qui ne peut se servir que de ses pieds. En second lieu par le progrès très net que marque Lon Chaney sur ses dernières compositions : *La Route de Mandalez* et *Marine d'abord*. Ces films nous avaient montré un Lon Chaney constamment grimaçant, outré, conventionnel, assez mauvais dans l'ensemble. Dans *L'Inconnu*, au contraire, si j'excepte les scènes du début, il a une série de premiers plans d'une force tragique prodigieuse qui nous ramènent au meilleur Lon Chaney de la meilleure époque (*Quasimodo de Notre-Dame* et le père de *La Tour des Mensonges*).

Mais *L'Inconnu* ne se recommande pas seulement de la présence de Lon Chaney. Le scénario est un des meilleurs que je connaisse, car extraordinairement cinématographique. Il y a quelque légende dans les circonstances qui amènent cet homme



abel gance : "napoléon" — défilé des armées d'italie
(image centrale et images latérales d'accompagnement)

à sacrifier ses bras à l'amour d'une femme. Et il est douteux que théâtre ou littérature eussent tiré de ce thème toutes les notations, toutes les suggestions que le metteur en scène a su nous révéler. Cela suffit à dire que le découpage est fort adroit : ça, c'est du cinéma ! (historique).

Et la valeur de cette écriture visuelle se rehausse de l'extraordinaire subtilité des éclairages voulus par le metteur en scène, Tod Browning. Eclairages qui créent dans chaque image des gammes de gris, de blancs et de noirs d'une vitesse, d'une variété, tout simplement admirables. Tout au long de *L'Inconnu*, on relève des morceaux de photogénie pure, la silhouette de Joan Crawford se détachant de profil sur une fenêtre, qui à eux seuls valent d'être vus. **cécil jorgefélice.**

a. c. e.

PANAME, d'après Francis Carco, réalisation de N. Malickoff.

...Evidemment, c'est peut-être une peinture assez conventionnelle de bas-fond parisien pour Américains, c'est peut-

les étoiles du ciel



lia eibenschutz dans "paname"

être un peu « film attraction », et ce n'est peut-être pas très heureusement représentatif de l'esprit français, mais cela doit-il nous empêcher de reconnaître que c'est sûrement un film très bon par sa réalisation, par son scénario et constatons-le avec plaisir, par son interprétation ? Il se présente si soigné, si fini, qu'on se demande s'il ne faut pas souhaiter de voir brûler tous les films plus ou moins douteux actuellement dans les chantiers français pour que, comme Paname, ils renaissent de leurs cendres, débarrassés de leur cortège de petites imperfections. Je dis « petites » parce qu'aujourd'hui je ne me sens pas méchant.

Jaque Catelain, avec sa dernière création du *Diable au cœur*, et celle qu'il vient de faire dans *Paname*, me semble très en progrès. Vanel sera discuté, justement à cause du personnage de convention qu'il incarne. Ruth Weyer est tout à fait à sa place et Lia Eibenschutz est une Américaine bien élégante. D'autres rôles, quoique secondaires, sont justement silhouettés. Malickoff est quelconque. Je le préfère occupé à la cuisine de son film, cuisine franco-russe qui ne manque vraiment pas de saveur. Ses synthèses de New-York et de Paris ne sont pas, comme les recettes de Paul Reboux, inédites, mais sont vraiment bien accommodées.

Très bonne photo, mais bien banale et illogique « fin commerciale ».

Encore un succès à l'actif de M. Caval, homme courtois, travailleur acharné, et qui tente de réaliser un rêve qui nous est également cher, la collaboration plus étroite, la création même d'un cinéma franco-allemand.

sofar

NOSTALGIE, mise en scène de G. Righelli.

Un film de tenue correcte, qui reste traité d'un bout à l'autre dans une note égale et qui arrivera certainement à émouvoir le public, quoique l'auteur ne nous montre pas assez sa sensibilité et ne sache pas toujours masquer le procédé, la fabrication. Cela manque un tantinet de nostalgie.

L'interprétation est bonne avec la charmante Mady Christians, mauvaise avec Simone Waudry qui ne peut se décider à ne pas être insignifiante. J'ai cru m'apercevoir qu'elle évoluait cependant, par le bas, si je puis dire, en mettant ses jambes en vedette, selon le principe cher aux Viennoises... de cinéma. Le type de l'exilé à la cigarette du restaurant russe est plein de vérité. En somme, un bon film très commercial, basé sur une histoire assez neuve et qui a su capter l'attention du public pourtant blasé de la première à l'empire.

tribune libre du cinéma

L'ÉPREUVE DU FEU, de Victor Sjöström, à la Tribune Libre du Cinéma.

Il est regrettable de constater qu'une partie de l'intéressant public groupé par Charles Léger devant son libre écran, ne vient à la Tribune que pour troubler le plaisir des autres



abel gance : "napoléon" — le peuple de paris acclame l'annonce des succès de bonaparte (triple image identique)

spectateurs, vouloir paraître spirituel sans toutefois toujours y parvenir, faire montre d'un esprit fermé à la beauté du septième art et même à la Beauté tout court, et surtout indiquer un désir très net de s'amuser après diner...

Aussi, l'autre soir, à la projection du si beau film suédois *L'Épreuve du feu*, quelques perturbateurs avides de se rendre intéressants, commencèrent-ils bientôt à souligner les plus beaux passages de cette œuvre de leurs quolibets. C'était tout simplement révoltant. Et je n'ai pu m'empêcher d'évoquer une projection de jadis, projection « écoutée » silencieusement dans une salle de faubourg, devant un public qui ne se targuait pas d'être « d'avant-garde », mais qui l'était certainement plus, sans le savoir, que cette poignée de snobs turbulents.

Qu'écrire qu'on n'ait déjà écrit sur ce film, désormais classique et classé, magnifique spécimen de l'école suédoise de la belle époque ? Si ce n'est pas essentiellement un thème sur lequel la plénitude des moyens cinématographiques peut s'étendre, il est certains passages, comme la scène des préparatifs du bûcher, où l'on se sent cependant devant une matière franchement cinématographique et là, le grand talent de Sjöström s'impose dans toute sa force. Il faut encore souligner la sûreté, la beauté, des fameuses éclairages qui restituent à nos yeux, ravis, l'étonnante technique des maîtres anciens.

Ne serait-ce que pour sa valeur plastique, ce film vaut d'être soigneusement rangé dans les archives du cinéma-art.

FIGURES DE CIRE, par Paul Léni.

Je n'avais jamais vu le célèbre film de Paul Léni, et il m'est apparu d'emblée comme la plus parfaite manifestation d'expressionnisme au cinéma. On est immédiatement sidéré par une lumière magique, disciplinée, par un emploi justifié d'angles remarquables et par l'extraordinaire personnalité de Conrad Veidt, qui a fait du tzar Ivan le Terrible la plus hallucinante figure qui se puisse concevoir. Encore un film d'avant-garde qui se transforme, et qui devient, avec le temps, le film classique dont on s'instruit !

LA NUIT DE LA SAINT-SYLVESTRE, de Lupu Pick.

Charles Léger, l'actif et courageux animateur des projections-controverses de la *Tribune Libre du Cinéma* a très ingénieusement commencé sa quatrième saison en remettant sous nos yeux les spécimens les plus caractéristiques de la production de chaque pays. Ce fut *L'Image* (France), la *Saint-Sylvestre* (Allemagne), *L'Épreuve du Feu* (Suède), *Dura lex* (Russie), et il nous promet, comme production américaine, les œuvres les plus marquantes de Griffith. Comment ne pas applaudir à une si intelligente sélection ?

La Nuit de la Saint-Sylvestre est une des œuvres les plus caractéristiques et les plus dignes d'intérêt de la production germanique, de l'ancienne production germanique, plutôt, car la nouvelle pouvait-elle faire autrement que de suivre le mouvement rétrograde — dont nous connaissons les causes, mais n'appliquons pas les remèdes — qui marque le cinéma tout entier ?

Cette œuvre nous offre, dans un curieux mélange de réalisme et d'expressionnisme, qui n'exclut pas une pointe de symbolisme, un scénario dont les éléments empruntés à la vie courante, sont marqués d'une perpétuelle stylisation : stylisation de la lumière, stylisation du jeu, stylisation du scénario. Tout cela nous éloigne peut-être du naturel de la vie dont ce film nous offre un raccourci d'une remarquable concision. J'aime particulièrement le *leit-motiv* de la rue en mouvement ; il ponctue le drame. Mais il faut comprendre la signification donnée à la lumière, ici grande vedette. Elle apporte un style à ce film désormais classique.

ciné-club de france

L'ESCADRILLE 67 ET NAPOLÉON (fragments).

L'Escadrille 67 est le bon et très bon film moyen américain. Dans nos films courants, on chercherait vainement les qualités de « continuité », la lumineuse photographie et les excellents

les étoiles du ciel



ruth weyer dans "paname"

interprètes qui classent ce film au-dessus des nôtres. Pourquoi ne savons-nous pas faire de film « moyen », commercial et de bonne tenue, du film qui ne sera ni du cinéma « pur », ni du navet ?

L'Escadrille n'est pas une de ces super-productions qui ne réussissent plus qu'à nous faire bâiller (genre *Don Juan*), mais c'est un film honnête, capable d'intéresser et même d'émou-



« nostalgie » (société des films artistiques sofar)

voir. Seule une fin bien américaine vient jeter sa regrettable petite note d'optimisme un peu criard.

A cette même séance du Ciné-Club on projeta quelques-unes des images de la version du *Napoléon* massacré qui mécontente chaque jour, et chaque soir, bien des spectateurs de Mariyvaux. Ces images secondaires, excellente sauce du rôti sont justement le remplissage, l'accalmie nécessaire entre les clous tumultueux qui ahurissent et fatiguent ce brave public. Mais cela, on ne veut pas le comprendre, pas plus qu'on ne veut comprendre que *Napoléon* n'est pas un ruban de caoutchouc extensible à souhait, mais un ensemble, un tout équilibré, merveilleux et sans longueurs dont la vision ne demande pas moins de deux grosses après-midi. Sorti de là, ce n'est plus qu'un *Napoléon* fragmentaire et sans suite, et il est bien pénible de songer que c'est une éphémère et dangereuse projection de 2 à 3 heures qui ira porter à l'étranger le résultat de plusieurs années d'études et de travail et le renom de l'Ecole cinématographique française de grande classe.

armor

LE CHAUFFEUR DE MADEMOISELLE, scénario et réalisation d'Henri Chomette.

Eh bien, oui, un film charmant, plein de goût, de mesure et selon la formule, bien français ! Pour une fois, la formule

me paraît excellente. *Le chauffeur de Mademoiselle* est un film bien français, la publicité n'a pas menti.

Henri Chomette qui nous avait déjà donné deux courtes bandes de « cinéma pur » expliquait dans *Comœdia* comment, nanti de capitaux destinés à fructifier, il avait bravement conçu un film commercial. Mon Dieu, avouerais-je que je préfère voir un réalisateur dit d'avant-garde faire du bon commerce qu'un brave commerçant du film s'essouffler à faire de l'avant-garde à retardement ! Car on sent, dans le Chomette du *Chauffeur*, un Chomette supérieur à ce qu'il réalise, un Chomette qui s'amuse et joue avec aisance d'un instrument dont il ne veut pas tirer le maximum... Et cette domination de l'instrument par l'exécutant est si rare... si rare... Toutefois, on pourrait peut-être reprocher à Chomette d'avoir été trop consciencieux dans son désir de ne pas effaroucher... son éditeur ! Car enfin, quelques déplacements d'appareils judicieux, quelques vues en mouvement placées avec à propos, une plus fréquente recherche de l'angle favorable, n'auraient pas, il me paraît, nui à l'ensemble « classico-commercial » exigé. Mais ceci est une impression toute personnelle... qui ne m'a pas empêché, entre autres choses, d'admirer de très beaux enchaînements de paysages. C'est fort intéressant à étudier, le composé produit certains enchaînements d'images différentes, un ciel qui « mange » progressivement la moitié d'un arbre attardé, etc.

Il y a là des petites surprises photographiques dont l'emploi raisonné peut amener de bien curieux

effets. Nous l'avions déjà remarqué dans les notes du voyage en Indochine de Jacques Feyder et aussi dans certains « fondus par volets » de *La Brière*.

« Mademoiselle » ce ne pouvait être, semble-t-il, que Dolly Davis, qui malgré la consonnance d'un nom bien anglais, reste le très français rayon de soleil de ce joli film. j. d.

Nous rendrons compte dans notre prochain numéro des présentations par la M. B. Film du « Diamant du Tzar », de « L'Auberge en Folie » et de « La Tragédie de la Rue ».

Ces œuvres nous ont montré quelques-unes des belles choses que cette firme, jeune et ardente, se propose de nous faire connaître tant en France, qu'en Belgique et dans tous les pays de langue latine.

Nous ne pouvons que l'approuver et que l'encourager ici.

Nous rendrons compte également d'une reprise de *l'Inhumaine*, le si beau film de Marcel L'Herbier que le *Ciné-Latin*, salle d'avant-garde, dont nous avons le devoir de soutenir les efforts, a donné en spectacle de gala à son public de choix. Nous espérons pouvoir reproduire en même temps la conférence qui a précédé cette projection, si toutefois son talentueux auteur nous y autorise.

Pavis du public

les réflexions des voisins

— « Mais je ne comprends pas ! Est-ce que tu comprends, toi ? » répétait toutes les minutes à son mari, d'un air angoissé, la dame qui, derrière moi, regardait sur l'écran des Ursulines « Emak Bakia », poème cinégraphique de Man Ray. Le mari, moins sincère, ne répondait pas, n'osant avouer qu'il ne comprenait pas non plus, mais les plis de son front montraient ses efforts désespérés pour comprendre. Et ces deux personnes me faisaient infiniment pitié.

D'abord, parce que venant exceptionnellement voir un film qu'on leur avait dit d'« avant-garde », ils voulaient comprendre, ce qui paraît en vérité d'un sentiment louable, au lieu de s'abandonner tranquillement au plaisir des images successives et de laisser, sans le forcer, l'esprit faire seul la synthèse. Ou mieux une synthèse car le film absolu procurera une sensation essentiellement subjective. Chez chaque spectateur, l'image fera naître des sensations différentes. Quelle mine de documents pour un psychanalyste qui pourrait les noter, et le Docteur O. Grady, freudiste avant la lettre, pourrait les utiliser pour des cures nouvelles. De même qu'une mélodie est liée inévitablement dans notre souvenir à un paysage, à un fait, à une personne, de même les éclairs produits par un rayon lumineux réfléchi par un prisme tourneront évoqueront pour un spectateur un phare et une soirée au bord de la mer, tandis que son voisin retrouvera des impressions notées à la foire de Neuilly.

Cette subjectivité du cinéma d'avant-garde, d'autant plus marquée qu'il s'éloigne davantage de la littérature, le rapproche, on l'a déjà maintes fois remarqué, de la musique. Une conséquence immédiate dans le domaine pratique est la difficulté de trouver à un film un accompagnement musical qui ne heurte pas le spectateur. Il faudrait que les deux impressions, visuelle et auditive, se traduisent dans son esprit par les mêmes sensations. Mais la solution simpliste qui consiste à juxtaposer des fragments de morceaux connus n'est pas très satisfaisante, comme un exemple grossier nous le prouvera : n'êtes-vous pas choqués, lors de la projection des « Actualités », de l'arrêt brusque de *La Veuve Joyeuse* qui accompagne le sourire sympathique du chef de l'Etat, pour que l'orchestre puisse attaquer vingt mesures du *Déluge*, destinées à créer l'ambiance pendant les vues des inondations du Mississippi. J'allais oublier les deux coups de baguette du chef d'orchestre sur son pupitre qui font une heureuse transition.

La seule solution possible consiste donc en un accompagnement musical original qui permet un thème musical adapté à l'idée générale du film avec toutes les variations nécessitées par les phases successives du développement. Il faut noter les résultats obtenus par Y. de la Casmière, l'orchestration des *Aventures du Prince Ahmad*, lors de la projection aux Champs-Élysées. Il me faut remarquer cependant, car toute règle comporte ses exceptions, que j'ai été frappé lors des représentations de *Vanina* aux Ursulines de la façon heureuse dont les phrases de la *Symphonie Inachevée* s'adaptaient à l'intrigue. On ne peut pourtant supposer que Schubert travaillait pour le cinéma.

La réflexion de ma voisine prouvait encore autre chose. C'est qu'il ne lui était jamais arrivé au cinéma d'avoir besoin de chercher à comprendre, car son étonnement n'était pas simulé. Il est évident qu'aucune fatigue n'est nécessaire pour assimiler les superproductions que nous offrent les boulevards, surtout avec les textes nombreux qui allongent la sauce et ne nous

permettent pas d'ignorer ou de deviner un épisode quelconque de l'intrigue. Je crois d'ailleurs que le public est en grande partie responsable de cet état de choses. Il est bon ton chez les gens du monde d'afficher un certain mépris pour le cinéma « qui ne sera jamais qu'un art inférieur ». M. P. Souday n'a-t-il pas dit qu'il n'y a pas d'homme intelligent qui ne se sente diminué en sortant d'une salle de cinéma.

Quant à ceux qui vont au cinéma, c'est parce qu'ils n'ont rien d'autre à faire, qu'ils pourront y fumer à leur aise, sans se préoccuper de se mettre en frais de toilette. Même en éliminant les amateurs d'obscurité qui ne se préoccupent pas du film, il est bien évident que pour la masse des spectateurs, le cinéma est une détente physique, un délassement et que tout ce qui nécessitera un effort de leur part sera mal reçu. A cet égard, il faut se féliciter du snobisme qui pousse les spectateurs du Paramount à se mettre en tenue de soirée. C'est la preuve que le cinéma perd dans leur esprit son caractère inférieur. De là à sentir le besoin d'autre chose que la production courante, il n'y a qu'un pas. Ce jour-là les metteurs en scène qui flattent la paresse du public devront sortir de leurs sentiers battus. Le mouvement se dessine avec une vigueur qui nous remplit de joie, nous qui croyons au cinéma, et de gratitude pour ceux qui mènent le bon combat : metteurs en scènes, directeurs et *Cinégraphie*, revue de combat.

C'est la même paresse du spectateur qui est responsable de cette réflexion entendue après *Quand la Chair Succombe* : « Oh, que c'est triste ! — Mais malgré tout c'est un beau film ». Ce malgré est caractéristique. De même qu'il ne faut aucun effort physique, ni aucun travail cérébral, il faut s'éviter une pitié inutile. C'est tout juste si l'on veut voir des accidents physiques : l'héroïne attachée à un cheval fougueux parce que l'on sait qu'il y a truquage et que le jeune premier arrivera à temps pour sauver la malheureuse des mains des bandits. Il y a même là un petit frisson agréable. Le spectateur est le bébé qui dit à sa mère : « Oh ! maman, veux-tu, fais moi peur ! ». Mais, de grâce, éloignez de ma vue toute souffrance morale, le masque ravagé de Jennings. Ce spectacle est de très mauvais goût. Pourquoi me rappeler que l'on meurt de faim quand un excellent cigare m'aide à digérer, dans un fauteuil confortable, un dîner copieux.

Pourtant le cinéma est beaucoup plus apte à traduire le tragique que le bonheur, parce que la douleur est muette et la joie bruyante. Nous en avons assez du baiser « américain » qui termine si heureusement tant de films et dépare par exemple *La Ruée vers l'Or* et c'est pourquoi, tandis que mes voisins attendaient avec confiance le retour au foyer du père prodigue, je craignais que l'Amérique n'ait gâté Jennings en lui faisant accepter une fin qui ne soit pas du cinéma, parce qu'elle n'aurait pas été de la vie. Il est vrai que je n'étais décidément pas à l'unisson puisque, malgré l'approbation unanime pour le jeu de la femme fatale, j'essayais de me représenter ce qu'aurait pu faire du rôle une grande artiste comme Catherine Hessling.

C'est probablement la même paresse qui éloigne le public du fantastique genre essentiellement cinégraphique, mais qui le dérouté. C'est elle qui faisait dire avec une moue dédaigneuse à une spectatrice des *Aventures du Prince Ahmad*. — « En somme, cette histoire est tout à fait invraisemblable ». Ce jour là, j'ai beaucoup pardonné aux Cinéromans et j'ai admiré davantage Jean Epstein et Murnau.

p. froger.

L'ANNUAIRE GÉNÉRAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE

EST LE COLLABORATEUR
INDISPENSABLE DES
METTEURS EN SCÈNE - PRO
DUCTEURS - ACHETEURS
EXPORTATEURS - DI
RECTEURS - ARTISTES

EDITION 1928

PUBLICATIONS
JEAN PASCAL
3, RUE ROSSINI, PARIS
PARIS 30 fr. - FRANCE ET
COL., 35 fr. - ÉTRANG., 45 fr.

jean dréville 1927

S'HABILLER
CHEZ
JOSEPH
PAQUIN
C'EST
POUR
UNE
VELETTE
FRANÇAISE
LA
SUPERVISION
DU
SUCCÈS



jean dréville 1927

14 bis, avenue Rachel



Paris (18^e) Marcadet 04-68

annonce :

Parchiduc et la danseuse

production hugo engel;
édition argus films;
réalisation de max neufeld.

le baiser mortel

drame avec conrad veidt.

au temps des grognards

drame de l'épopée napoléonienne, mis en scène par guido brignone.

les nouveaux robinsons

comédie avec gladys hulette et creighton hale.

furax

drame avec le rival de rintintin.

bientôt présentation.

ALMANACH POLONAIS DU FILM

KALENDARZ WIADOMOSCI FILMOWYCH

SEUL ALMANACH COMPLET DE LA CINÉMATOGRAPHIE
EN POLOGNE, RÉPANDU PAR MILLIERS D'EXEMPLAIRES.
INFORMATIONS COMPLÈTES POUR LE COMMERCE DE
LA CINÉMATOGRAPHIE AVEC LA POLOGNE.

LA TROISIÈME ÉDITION DE L'ALMANACH
PARAITRA INCESSAMMENT AU PRIX DE 30 FR.

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, 450 FR. —
DEMI PAGE, 250 FR. — ADRESSE ENCADRÉE OU EN
CARACTÈRES GRAS, 60 FR. — TOUS EMPLACEMENTS
SPÉCIAUX.

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-1a. —
Adr. télégr. : Sirronbro (Varsovie). — Code : Rudolph Mosse.

S'adresser pour tous renseignements : Agence Générale pour la France,
MAX WALFISZ, 38, Rue de Châteaudun. Paris (9^e).

samedi 21 janvier, à 15 heures
à l'artistique-cinéma

asta nielsen

dans

l'auberge en folie

comédie fantaisiste



et lundi 23 janvier, à 15 heures
à l'empire

dans

la tragédie de la rue

drame moderne

deux magistrales créations de bruno rahn

exclusivités m. b. film

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

téléphone : élysées 93-15 et 16

adresse télégr. : emebéfilm 86 paris



**ciné
graphie**

abonnements, 12 n^{os} :
france et col. : 55 fr.
étranger : 90 fr.

bureaux : 28, rue tronchet
paris-madeleine (9^e)
téléphone : louvre 10-40

(en vente dans tous les kiosques)

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