CINÉMA TOGRAPHE

PUBLICITÉ RÉDACTION : 15, RUE DE TRÉVISE
TÉLÉPHONE : PROVENCE 85-96

DIRECTION : HENRI LANGLOIS, GEORGES FRANJU
NUMÉRO DE MARS — LE NUMÉRO : 2 FRANCS

DANS CE NUMERO :

Dr RENÉ ALLENDY
A QUELS BESOINS AFFECTIFS RÉPOND LE CINÉMA ?

G. BLANKAWISTZ
CE QU'ILS FONT

B. BILINSKY
LA FORMULE DU CINÉMA FUTUR

J. B. BRUNIUS
PASSÉ, PRÉSENT, FUTUR DU CINÉMA EN COULEURS

A. CAVALCANTI
RÉVOLUTION

M. EERMANS
ALEXANDRE LE MAGNIFIQUE

LOTTE H. EISNER
LE SUJET QUE VOUDRAIT TOURNER G.-W. PABST

GEORGES FRANJU
LE STYLE DE FRITZ LANG

ET

Notre scénario-feuilleton
BRANLE-BAS DE COMBAT
(scénario pour Marcel L'Herbier)
par
Jacques PRÉVERT

La jeune vedette de Rossignol, Petit Rossignol, *le film soviétique en couleurs de Nicolaï Ekk.*

DÉPOSITAIRE :
Librairie José CORTI
6, rue de Clichy, Paris-9e

DEUX Francs

← *Dina Durbin, la révélation de* Trois Jeunes Filles *à la page.*

A quels besoins affectifs répond le cinéma ?

L'EXTENSION considérable de la clientèle qui fréquente les salles de projection prouve que le cinéma répond à un réel besoin chez nos contemporains. Ce besoin, c'est celui du spectacle en général, mais avec les modalités qui sont propres au film.

L'homme éprouve normalement une vive curiosité pour tout ce qui enrichit son contact avec le monde. Grâce à cette attention, il peut s'adapter aux conditions vitales ; sa curiosité sert l'instinct de conservation et l'instinct social. Elle se transpose tout naturellement des scènes de la vie spontanée aux scènes artificielles du spectacle.

D'ailleurs, l'homme a aussi besoin de scènes irréelles. L'imagination, la rêverie et surtout le rêve sont des fonctions psychiques qui répondent à des nécessités ; le spectacle n'est que le résultat collectivement souhaité et collectivement réalisé de ces nécessités. Celles-ci ont trait à la vie affective qui se déroule en grande partie sur le plan inconscient.

De même que la vie cellulaire procède d'une absorption de matière cosmique appropriée (anabolisme), puis d'un rejet de matière usée (catabolisme) et même d'une défense de la substance vivante contre les déchets toxiques (excrétion), le moi psychique assimile des émotions ou des sentiments attrayants par identification avec un personnage étranger (introjection), puis rejette les affects devenus indésirables en les plaçant sur d'autres êtres (projection) et, ainsi, échappe au conflit intérieur des rendances affectives contradictoires et, par conséquent, à l'angoisse (catharsis). Par l'introjection, le sujet se choisit un modèle à incarner ; par la projection, il se trouve un bouc émissaire pour décharger ses émotions pénibles ; par le catharsis, il sublime des tensions instinctives qui, sans cette solution, l'auraient mené à la folie ou au crime.

A ce point de vue, le cinéma, comme le rêve, fournit à l'affectivité du spectateur des héros à imiter, des types plus exécrables que lui-même à maudire et des dénouements capables de coïncider avec ses revendications personnelles de puissance, de gloire, d'amour en apportant à celles-ci l'émotion d'un désir réalisé.

Mais le cinéma diffère des autres spectacles. Alors que le théâtre fournit l'émotion actuelle et vivante des acteurs comme un résonateur actif pour provoquer des vibrations identiques dans le public, le cinéma, purement mécanique et matériel, est dépourvu de cette émission vivante. Les réactions qu'il suscite sont plus transposées, filtrées à travers l'émotivité propre du spectateur et quelque peu dégradées. C'est pourquoi, par exemple, l'image cinématographique doit être plus parfaite et plus complète que le décor théâtral pour susciter le même degré d'émotion ; c'est pourquoi la même scène horrible, érotique ou attendrissante secoue moins le spectateur sur l'écran qu'à la rampe. Le spectacle cinématographique porte plus à l'imagination et moins à l'émotion directe ; il suggère plus qu'il n'enthousiasme ; il incite au rêve plus qu'à l'action immédiate. Il laisse le spectateur plus enfermé en lui-même dans les limites de sa propre émotivité, d'une certaine manière plus passif et il est curieux, à ce point de vue, de comparer l'expression des foules sortant du théâtre et du cinéma, l'animation exubérante de l'une, la prostration repliée de l'autre.

Il faut mettre à part les possibilités d'information documentaire du cinéma qui s'adressent à cette curiosité dont nous avons parlé et qui remplissent un but presque purement intellectuel. Pour ce qui est de la vie affective du public, l'œuvre cinématographique répond sans doute à un besoin, mais la nature de ses moyens et la particularité de son mode d'action (opérant à travers l'émotivité personnelle du spectateur qu'elle sollicite, incapable de l'imposer comme une réalité vivante et immédiate, comme une résonance directe de sympathie) indiquent qu'elle devrait s'orienter le plus possible dans un sens imaginatif et symbolique à la manière du rêve en se détournant du réalisme qui ne saurait jamais être son vrai domaine.

Dr René ALLENDY.

Nous publions ci-dessous le texte d'une circulaire que M. Carl Laemmle a composée à l'intention de ses metteurs en scène.

(Cette circulaire a été traduite très scrupuleusement.)

INTER-OFFICE COMMUNICATION

Je désire voir les animaux plus souvent dans nos films. Evidemment, autant de fois que cela est compatible avec les nécessités de la production, mais aussi autant de fois que cela est possible.

Détails qui doivent retenir l'attention de tous les metteurs en scène de l'Universal. Leurs films y gagneront en beauté et en profit.

OISEAUX

Aux bords des rivières et de la mer : *Albatros, cigognes.*

Dans les jardins et les arbres : *Moineaux.*

Oisons dans leurs nids que leur mère nourrit : *Canetons, flamands roses* (dans les marais), *poules d'eau, mouettes.*

Scènes de ferme : *Perroquets* (grands et petits), *canaris* (en cage), *colibris* (voletant de fleur en fleur), *merles* (sur les pelouses), *aigles et faucons* (dans les nues), *canards, oies* (mares, lacs, cours de fermes, praries), *cailles* (en général dans les scènes de plein air), *grues, cygnes* (d'ordinaire sur les lacs).

Vous pouvez en mettre plusieurs par image.

CHATS

Extérieurs et intérieurs : maltais, angora, etc... (au foyer, dans le salon) ; *chats de gouttières* (miaulant sur le rebord des fenêtres la nuit) ; *mères chattes avec leurs bébés chats; bébés chats* (jouant avec pelottes de laine).

Sur les pelouses et les seuils, dans les vestibules et les chambres.

En pot : *roses, lys, violettes, magnolias, soleils,* etc.

Grappes de raisins (pendant devant les fenêtres), *bouquets* (pour les jeunes filles), *guirlandes.*

A ce propos, je vous signale que je suis particulièrement en faveur des prises de vues à contre-jour. Une scène en silhouette, placée au bon endroit n'est jamais désagréable, bien au contraire elle augmente toujours le rendement commercial et la valeur artistique d'un film.

INSECTES

Les plus jolis insectes sont les *papillons.* Il existe aussi des *criquets,* des *demoiselles,* des *grillons.*

ANIMAUX

Chevaux.

Chiens, danois, chiens policiers (pourchasssant les criminels), *bouledogues* (grands et petits), *chows* (autour des maisons ou sur les genoux des dames), *chiens ordinaires* (vagabondant dans les rues des quartiers pauvres).

EN LIBERTE ET EN CAPTIVITE

Zèbres, tigres, lions, ours, gorilles, singes, poissons (en bocal) *rhinocéros, loutres* (péchant), *orang-outang, phoques, jaguars,* etc.

REMARQUE

Toutes sortes de serpents peuvent être utilisés. Mais seulement en cas d'extrême nécessité et pour des raisons logiques. Ainsi dans les scènes de désert : les serpents à sonette et les cobras de l'Inde, ou encore, dans les scènes des îles du Sud et de la Jungle.

J'ai dit *seulement en cas d'extrême nécessité,* parce que les serpents dégoûtent beaucoup les femmes et aussi un certain nombre d'hommes.

Pour les mêmes raisons, éviter : les *rats,* les *souris,* les *cochons,* les *belettes.*

Carl LAEMMLE.

RÉVOLUTION

Une image d'Aerograd, de Dovjenko. →

CECI n'est pas un article, ni une dissertation : ce ne sont pas des notes, des souvenirs, ni une causerie, et encore moins un sermon : c'est un simple « témoignage ». Qu'il me soit donc permis de parler librement.

Les Américains ont employé des moyens de publicité si peu scrupuleux que les lecteurs se méfient partout, maintenant, avec juste raison, des réalisateurs comme des « stars » lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes ou de films en général. Il s'agit donc pour moi de les rassurer et, sans jurer sur une bible ou sur l'honneur, de leur prouver qu'il n'est pas question de la défense ou du lancement d'un de mes films, ni de celui d'un de mes camarades ; et encore moins, de la création d'une nouvelle « étoile ».

Je n'ai jamais cru que le Cinématographe pouvait être un art. Le mot « Art » était lié pour moi à tout un vieux monde, plein de conventions et entièrement en main du capitalisme. Dès son début, le Film m'a semblé un nouveau moyen d'expression destiné aux ouvriers, au peuple, et le fait, qu'au lieu de progresser, de créer sa propre formule, il semblait « patauger » entre le roman à quat' sous et le mélodrame le plus bas me remplissait d'indignation.

C'est alors que les grands comiques sont venus : Linder, Chaplin, Raymond Griffith, Lloyd, Keaton et Langdon. Le film devint aussitôt une sorte de merveilleux médium. Le monde entier rit dans l'obscurité. Et de ce rire « international » naquit toute une poésie nouvelle et le véritable drame cinématographique.

A côté de cette magnifique éclosion, le film « commercial » semblait s'enfoncer de plus en plus dans la basse sentimentalité et dans les prétentions artistiques bien primaires... En Europe, tout un groupe de Jeunes, nous avons essayé de réagir contre cette formidable culture de la bêtise. Nous nous rendions compte qu'elle emprisonnait peu à peu le public et qu'il fallait agir. Les dirigeants du Cinéma nous ont fait une guerre sans merci. Ils ont vaincu : notre effort est mort sans avoir produit une seule grande œuvre.

Les grands comiques, et un peu aussi notre effort avaient cependant servi à établir que le Film était autre chose qu'un spectacle abrutissant, et à attirer, pendant les trois ou quatre dernières années du cinéma muet, l'attention de toute une élite prête à suivre les nouveaux efforts sinon à défendre le véritable cinématographe.

Quelques écrivains, Delluc entre autres, ont grandement collaboré à cette croisade.

× × ×

Vint le son. Et avec lui une offensive qui acheva d'éteindre la « petite flamme ». Les capitalistes s'acharnèrent : il ne s'agit pas d'éduquer le public ; il s'agit avant tout de « récupérer » les capitaux de plus en plus vastes.

Des agissements politiques les plus ignobles entrent alors en jeu. Cet empoisonnement progressif du public devient systématique, s'organise brillamment. Des nations comme l'Allemagne ne cachent même pas leur jeu : le Film, chez eux, est un simple instrument de propagande hitlérienne.

L'article neutre, et assez sympathique par ses simples qualités de fraîcheur et par son beau mouvement (le film de Far West), disparaît complètement. La sentimentalité règne. Le mauvais théâtre fait prime. La littérature bon marché triomphe.

C'est trop facile de répéter, avec les imbéciles, que le son a tué la poésie du film. Au contraire, le son permettrait une sorte de contre-pointe qui élargirait indéfiniment les possibilités poétiques du film, s'il était employé rationnellement.

A côté de quelques interprètes de talent : Gréta Garbo, Gary Cooper, par exemple, des centaines de gigolos assexués, de prostituées sans talent, bénéficient d'une publicité indécente.

Peu à peu, cette croyance de l'élite dans le Film s'émousse, disparaît...

Il n'y a plus d'expériences.

Parmi les grands comiques, Chaplin, par miracle, arrive à faire un film tous les trois ans ; Laurel et Hardy travaillent autant qu'ils peuvent et les Marx Brothers, eux, introduisent à l'écran leurs brillants tours de music-hall. Tous les autres font de la figuration, combien « intelligente » à Hollywood !

Des centaines de salles « spécialisées » s'étaient ouvertes. Elles capitulent, les unes après les autres, et s'adonnent au film commercial, lassant leurs derniers fidèles, soit en les saturant de musique viennoise, soit en les abrutissant de « sensationnalisme » américain.

Quelques critiques, des écrivains de bonne volonté, semblent complètement perdus dans la considération des complications techniques engendrées par le son.

Or, c'est là, lorsqu'on s'est rendu compte de l'état lamentable du film au moment actuel, que mon « témoignage » peut être utile. Je connais le courage des ouvriers du film. J'ai travaillé autrefois avec cette élite qui, à la suite des grands comiques, a essayé de créer un véritable Cinématographe en Europe. Je me méfie assez des faux esthètes. J'ai passé les quatre ou cinq dernières années de ma carrière en France, presque entièrement au milieu d'escrocs ou de froussards ; et j'ai appris avec horreur ce dont la lâcheté de ceux-ci et l'audace de ceux-là est capable.

Cependant, je crois encore, malgré la désespérante situation actuelle, que le vrai film n'est pas mort. Il suffit de quelques clowns pathétiques. Il suffit de quelques jeunes gens intelligents et courageux qui aient le sens de son langage international. Le son, tout en rendant le problème plus complexe, a multiplié d'autre part les possibilités du résultat.

La « technique » fait, chaque jour, d'énormes progrès, mais ce n'est plus la technique qui importe. Au contraire, elle sert trop souvent d'étiquette aux plus dangereux produits du film « capitaliste », soit-disant commercial, et il faut s'en méfier.

C'est le sens du Cinématographe qu'il faut encourager. C'est la conscience de sa valeur internationale qu'il s'agit de cultiver. C'est surtout la conscience de son rôle, de ses devoirs vis à vis du public qu'il faut inculquer aux nouveaux venus.

Puisse leur jeunesse et leur force avoir raison des puissants ennemis qui se trouvent dans le propre sein du Cinématographe et qu'il faut extirper à n'importe quel prix.

Alberto CAVALCANTI.

Notre scénario-feuilleton

« *BRANLE-BAS DE COMBAT* »

Scénario pour Marcel L'Herbier

C'est la nuit...

...Nous sommes à bord du « France d'abord à babord et à tribord après vous je vous en prie », une des plus belles unités de la marine de l'Etat...

...Couchés dans leurs hamacs et bercés par le roulis, les braves petits cols bleus rêvent à leur pauvre mère et à leur cher vieux père... Ceux qui rêvent à leur père murmurent tout doucement Papa... Ceux qui rêvent à leur mère murmurent tout doucement maman... Ceux qui sont orphelins... fils indignes... mauvais sujets ou pupilles de l'assistance publique se taisent et ne rêvent pas.

Sur le pont... derrière la grosse tourelle numéro trois il y a une femme très belle qui fait les cent pas... Elle est vêtue d'une admirable robe de soirée et tient à la main une tasse à thé...

... L'amiral arrive avec la théière et le sucrier... Il est en grande tenue et il marche sur la pointe des pieds... Il s'approche de la jeune femme et, sans dire un mot, la regarde... et, sans dire un mot, la jeune femme regarde aussi l'amiral.

Long silence !

Long silence pendant lequel on entend divers bruits... cris d'oiseaux de mer (mouettes et goélands), clapotis de vagues et claquements de drapeaux secoués par le vent.

L'amiral se décide à rompre le long silence.

L'amiral. — Combien de morceaux de sucre... Marie-Thérèse ?

Marie-Thérèse (c'est la jeune femme). — Hélas !

L'amiral. — Je m'en doutais !

Il s'approche de la jeune femme... la saisit par le poignet avec une grande délicatesse et, la plaçant en pleine lumière, se recule pour juger de l'effet... Soudain, il pousse un cri terrible et jette par dessus bord la théière et le sucrier.

L'amiral (douloureusement pathétique). — Oh ! C'est affreux... C'est impossible... Je rêve (il se pince le bras avec la pince à sucre) ... Mais non, je ne rêve pas, c'est l'atrice... la troste vérité... Marie-Thérèse, vous êtes...

Marie-Thérèse. — Hélas !

L'amiral (étouffant un sanglot). — Et moi qui... et moi qui... et moi qui...

Marie-Thérèse (très triste). — Et vous qui, quoi, mon ami ?

L'amiral. — ...Et moi qui vous avait placée si haut dans mon estime !

Marie-Thérèse. — Hélas !

Alors l'amiral s'approche d'elle et lui parle très bas... à l'oreille... A l'expression tourmentée de son visage expressif et tourmenté, on comprend très nettement qu'il lui dit : « Marie-Thérèse, je veux savoir qui est le père ?... » Et Marie-Thérèse, tournant alternativement et lentement la tête à droite et à gauche, plusieurs fois... on comprend qu'elle refuse de répondre...

...Alors, l'amiral oubliant les plus élémentaires notions de la galanterie française s'oublie jusqu'à tordre les poignets de la malheureuse Marie-Thérèse...

L'amiral. — Répondez... madame, répondez.

Marie-Thérèse (avec une grande expression de désespoir strictement mondain). — C'est votre fils mon ami !

L'amiral est alors empli d'une joie débordante...

L'amiral. — Mon fils... et moi qui... et moi qui... et moi qui...

Marie-Thérèse (étonnée). — Et vous qui, quoi, mon ami ?...

L'amiral. — Et moi qui vous brutalisais... Ah ! fou que j'étais...

Il arpente le pont en faisant le geste de bercer un enfant... Et Marie-Thérèse le regarde en hochant la tête tristement.

L'amiral (amusant « le bébé » avec la pince à sucre). — Mon fils... Kili... kili... Où est-il son petit papa... Coucou... C'est l'amiral... il est là... Le voilà... Kili... kili... Garde à vous... Au drapeau (il crie), tout le monde sur le pont pour voir mon petit fiston...

Mais soudain sa joie se fige (expression d'inquiétude subite).

L'amiral. — Mais comment pouvez-vous savoir... Marie-Thérèse... si c'est un garçon ou une fille ?...

Marie-Thérèse (douloureusement cornélienne mais avec beaucoup de tenue). — Hélas, mon ami... quand, tout à l'heure, je vous ai dit : c'est votre fils... Hélas, j'ai voulu dire : c'est votre fils le père...

L'amiral (dont l'angoisse grandit à vue d'œil). — Stanislas ?

Marie-Thérèse. — Hélas !

L'amiral. — ...Mon propre fils !

Il s'écroule sur le banc de quart et reste environ dix minutes la tête entre les mains... Les dix minutes écoulées, il relève la tête... On s'aperçoit alors qu'il a vieilli de dix ans...

...A cet instant, de derrière la tourelle numéro trois, surgit un lieutenant de vaisseau, fort beau garçon, mais aux traits visiblements crispés par la jalousie.

Marie-Thérèse (affolée). — Stanislas !

Stanislas. — Vous ici, Marie-Thérèse... en pleine nuit... avec mon père...

Marie-Thérèse. — Hélas !

L'amiral (avec un grand geste de découragement). — Hélas !... Hélas !... évidemment !...

Stanislas, alors, s'approche de Marie-Thérèse et, oubliant, lui aussi, les plus élémentaires notions de galanterie française, s'oublie jusqu'à lui tordre les poignets...

L'amiral (hochant la tête et parlant entre ses dents). — Tel père, tel fils... Tel fils, tel petit-fils, et ainsi de suite, la vie continue... (il lève les yeux au ciel et deux grosses larmes coulent sur ses joues). ...La vie est une immense farce et nous sommes les pantins dont Dieu tire les ficelles !...

...Stanislas secoue de plus en plus fort Marie-Thérèse...

Stanislas. — ...Répondez... Marie-Thérèse... répondez.

Marie-Thérèse. — Vous me faites mal, Stanislas !...

Stanislas (sans l'écouter et en proie à une fureur grandissante). — Répondez... Qu'est-ce que vous attendez pour me répondre, Marie-Thérèse... Qu'est-ce que vous attendez ?...

Marie-Thérèse (secouée... bouleversée... ulcérée, mais avec une grande dignité). — J'attends un bébé !

Stanislas laisse les bras de Marie-Thérèse et se jette sur son père.

Stanislas. — Misérable ! (il lève la main sur son père).

L'amiral (très digne... très calme). — Est-ce à l'amiral que vous parlez, lieutenant, ou est-ce à ton père que tu parles, Stanislas ?

Stanislas... (les dents serrées). — Je parle au misérable père de celui ou de celle qui aurait dû être mon enfant...

L'amiral (douloureusement lucide). — Imbécile !

Stanislas. — Ah ! soit poli, papa... (il le frappe au visage).

L'amiral (hors de lui). — Ah ! ça, par exemple... L'amiral n'est pas méchant, mais quand on l'attaque, il se défend... (il saisit Stanislas à la gorge).

Marie-Thérèse. — Vous n'allez pas vous battre comme des chiffonniers.

L'amiral (lachant le lieutenant). — C'est juste. (Il se rajuste.)

Stanislas regarde alors son père... et la discipline et la piété filiale reprennent le dessus...

Stanislas. — Pardon, papa... Excusez, mon amiral...

L'amiral sourit alors avec une grande bonté... Il ouvre les bras et Stanislas se jette dedans...

L'amiral. — Mon petit gars... mon petit fiston... Je te donne ma parole d'honneur que c'est toi le père...

A cet instant, Marie-Thérèse pousse un éclat de rire strident...

Marie-Thérèse. — Excusez-moi c'est nerveux !

L'amiral (attirant son fils près de lui et lui parlant à l'oreille). — Prends bien soin d'elle, mon petit... La grossesse nerveuse, c'est mauvais. (Puis, avec un étrange sourire) : Bonsoir, bonne nuit, je vais me coucher.

Il fait quelques pas... et, dans son regard, on peut lire qu'il vient de prendre une décision tragique.

Stanislas (à Marie-Thérèse, avec une grande expression d'inquiétude). — Je suis inquiet.

...A cet instant, l'amiral se retourne... Il est extrêmement pâle.

L'amiral. — Je ne veux pas être un obstacle à votre bonheur... Adieu, vivez en paix, croissez et multipliez-vous.

Il enjambe le bastingage et se jette à la mer.

L'amiral (en tombant). — Vive la France !

Stanislas (se précipitant). — Papa... amiral... papa... amiral... papa... amiral...

Puis il a exactement l'expression de l'homme qui va hurler : « Un homme à la mer » ... Mais, de derrière la grosse tourelle numéro trois, surgit un marin au regard fuyant...

Il tient dans sa main une matraque... Il la lève... Il la baisse et Stanislas s'écroule...

Le marin s'approche de Marie-Thérèse et commence avec elle une très longue conversation en allemand...

En haut, dans la cabine de la radio... Le radiotélégraphiste reçoit un message bouleversant... Il se dresse... met la main à son cœur... se rassit et dit :

Le radiotélégraphiste. — La Guerre !!!

(Fin de la première bobine)

Jacques PREVERT.

(A suivre.)

Le style de Fritz LANG

Une scène capitale du nouveau Fritz Lang « You only live once ». →

LANG traduisant (ou non) Théa Von Harbou semble continuellement rêver de justice et d'équilibre supérieur.

Traitant à ses débuts des contes et des légendes à la manière de l'école allemande d'alors, le grand réalisateur germanique ne peut déjà, malgré ses dispositions directement sociologiques, appliquer à l'humanité considérée comme arbitre d'elle-même sa manie d'égalité ni imposer sa volonté de réforme au réalisme de la dictature judiciaire.

Symboliste et extra terrestre l'auteur des *Trois Lumières* pose dans ce film et pour la première fois le problème éternel que figure la balance. Cette œuvre philosophique nous conte l'histoire d'une jeune femme (Lil Dagover) dont la grandeur d'âme triomphera de mille embûches et qui au terme d'une terrible épreuve fléchira l'autorité céleste.

Affirmant ainsi le jugement de Dieu comme prototype et comme exemple Lang, dans son second film *Mabuse le Joueur*, passe à l'agression qu'il situe dans la cérébralité luciférienne d'un nihiliste scientifique.

Et *Métropolis* lui donne l'occasion d'opérer sur un ensemble, sur un monde organisé, la fameuse scission qui met l'homme en face de sa réalité. C'est le premier stade de l'évolution sociologique du thème. . .

Cinq ans après, s'étant réservé le moment venu d'opposer la justice aux lois qui la déterminent, se révèle l'idée fixe du tribunal. Mais d'un tribunal en dehors, devant lequel toutes les causes seront entendues et grâce auquel Fritz Lang tombe sur l'actualité qu'il attaque de front.

La lutte s'organisera dèsormais à terrain découvert contre l'officiel représentant l'autorité, contre l'autorité au service de la jurisprudence, contre la jurisprudence régie par les lois, contre les lois, abritant les privilèges, la tradition, la sottise.

Des tribunaux où siègeront des compétences de toutes sortes (texte) seront institués, les décrets, les codes, les règles, seront révisés et souvent feront place à des arguments violents par la suite répréhensibles : et les dévoyés, les infirmes, les voleurs, rejetés en marge par la société, auront pour mission d'en reconstruire une autre.

Lang toujours sympathisera avec l'homme de basse condition, quel que soit son forfait et dans la mesure où par n'importe quel moyen, cet homme aura combattu l'hérédité et les dogmes d'une civilisation abrutie.

Il nous faut arriver à l'œuvre parlante « M. Le Maudit » (car il ne saurait être question des œuvres mineures réalisées entre *Métropolis* et *M.*) pour trouver confirmation de ce que j'avance. Suivant en effet l'état d'esprit du grand cinéaste et malgré la sentence de mort prononcée contre le sadique (qui me semble être une sentence de concession) on remarquera que non seulement Peter Lorre dispose d'un défenseur, mais qu'il pourra plaider lui-même sa cause en des termes qui ne manqueront pas de rendre responsable une société incompréhensive et bornée. Moins soucieux d'évoquer l'excuse de son état mental, qui, en haut lieu, constituerait une circonstance atténuante, que de montrer ses plaies au grand jour, Lorre n'aura qu'une volonté, se révéler au monde de la bourgeoisie et de la bureaucratie qui le regarde (texte) comme le triste symbole de la création. A la fin du film, le « Vampire » est arraché aux juges improvisés pour comparaître devant une cour régulière, mais les magistrats n'étant avec Lang, en aucun cas, qualifiés pour l'arbitrage, leur verdict ne sera pas connu.

Poursuivant, à tout prix, son œuvre destru-constructive, agressif et critique, Fritz Lang, rééditera du vieux et terrible « *Docteur Mabuse* » un *Testament* qui, d'après l'expression même du film, constitue un évangile (selon Saint Mabuse) tendant à lutter contre les préjugés, l'encroutement et les injustices fondamentales par un système de sanctions fort énergique.

A noter que là encore, et du fait de sa folie, le coupable (Klein-Rogge) est marqué de l'impunité (Mabuse échappe à la guillotine grâce au cabanon) et bénéficie comme précurseur d'une morale authentique, de l'estime révolutionnaire.

Liliom (d'après Molnar), cependant, nous ramène à la période héroïque idéalisée par la justice du ciel. Préférant le suicide à l'arrestation, Liliom Zadowski évitera, lui aussi, l'intervention superflue des gens de robe et c'est au ciel qu'un commissaire exceptionnel et compétant le réhabilitera à nos yeux moralement et psychologiquement.

Je pense que l'exemple de *Furie*, dernier né de la production de Lang et mal né à mon avis (mais cela est une autre affaire) est trop frais à la mémoire pour qu'il nous soit utile d'en faire remarquer les préoccupations juridiques Certains ont vu dans ce film une protestation contre le lynchage ; pour ma part, j'y vois aussi un réquisitoire contre l'arrestation arbitraire responsable au fond des circonstances dramatiques de la suite.

Quoi qu'il en soit Spencer Tracy devant la cour des magistrats déclarant à haute et intelligible voix « *Vous avez tué en moi la croyance en la justice* » résume purement et simplement le motif central psycho-sociologique de l'œuvre de Fritz Lang.

DÉCOUPAGES PRINCIPES

L'essentiel d'un scénario bien construit, bien découpé est évidemment d'être établi selon des règles immuables de rapports d'images, de successsions de plans, de mesures rythmiques, etc. Il faut cependant reconnaitre dans les narrations de Lang une faculté assez caractéristique et qu'il fut le premier à appliquer — à notre connaissance — dès 1921, c'est-à-dire à une époque où les meilleurs se bornaient à suivre le développement ordinaire du récit ou cherchaient l'élargissement artistique dans l'expressionisme de l'interprétation ou l'impressionisme de la caméra.

Je veux parler du découpage *intuitif* dont le plus pur et le plus simple exemple se situe à l'ouverture des *Trois Lumières*.

Ouverture à l'Iris... sur un carrefour.
devant lequel apparait un homme.
Fondu enchainé... sur un buisson...
Une diligence sur une route...
Sous titre *n'importe où n'importe quand deux amoureux en voyage de noce.*

C'est tout, en faut-il plus, cependant, pour prévoir qu'ainsi juxtaposée, la diligence, se déplaçant dans l'espace, sera contrainte de rencontrer l'homme sur sa route ?

Obtenu par l'agencement conditionnel des plans, situation dans l'espace révélant uniquement du découpage cinématographique, le cas cité plus haut n'est pas seul de son espèce. La preuve en est le souvenir que laisse le début de *M. Le Maudit* qui mit le spectateur à si intéressante contribution dans le sens où un travail intuitif de sa part, ordonné et dirigé, devait toucher aux bornes de l'émotion dramatique.

Car si après une heure de retard annoncée à l'horloge on pouvait espérer encore le retour de la petite Elsie, si, à la suite de la vision insistante de son assiette et de sa chaise abandonnée, on pouvait à peine espérer ; j'affirme qu'au moment où la caméra plonge dans la cage d'escalier il est impossible d'admettre que l'enfant reviendrait chez sa mère. Venant conclure une série de plans préparatoires calculés sur le processus mental, la vue de cette cage si raide, si pauvre, si morne, décide le jugement. On prévoit : jamais la petite Elsie ne remontera cet escalier et la suite des événements confirme nos prévisions. Mais ce système comportant différentes applications, nous en arrivons à étudier certain mécanisme de détente émotive qui contrairement au cas examiné plus haut, agit non plus, par le récit, sur le raisonnement, mais par rupture de la narration, sur le réflexe.

Rappelez-vous au début de *Liliom*, la querelle qui mit aux prises Boyer et Rignaud. Après avoir montré les deux hommes s'injurier, un panoramique ramenait la caméra sur une foule de badauds riant à gorge déployée. Brusquement les têtes se renversent dans un mouvement uniforme et, simultanément, s'opère un renversement expressif de toute la scène. On devine que de l'autre côté il se passe quelque chose de tragique. Mais quoi ?

Un panoramique inverse montre l'un des compères qui, un couteau à la main, s'apprête à saigner l'autre compère.

Ainsi un découpage intelligent, exhibant l'image émotive avant le motif d'émotion, a-t-il mille chances de toucher le but, l'ignorance de la cause d'un effet provoquant sûrement le reflexe.

Peut-être ce mouvement fut-il innové dans *Les Trois Lumières* (scène de l'auberge), en tout cas, nous le retrouvons, outre les passages cités, dans M. (scène de l'arrivée de la police dans la cave), *Le Testament du Docteur Mabuse* (scène de l'amphithéâtre), etc...

LA MISE EN SCENE (REALISATION)

A ce sous-titre, j'ajoute : LE DECOR.

Ne parlons pas ici de participantes théâtrales à l'œuvre de Fritz Lang.

Ce qualificatif ne convient pas plus à l'auteur de *La Mort de Siegfried* et la *Vengeance de Krimhild* qu'aux transfuges prétentieux passés de l'art dramatique à l'écran.

Si les *Niebelungen* semblent dépendre de conceptions proprement scéniques, elles-mêmes liées au choix du décor, devons-nous oublier que ce monument de la légende transposée est entièrement soumis aux règles essentielles du cinéma et à un travail de caméra dont la sobriété n'atténue en rien l'action effective. Pense-t'on sincèrement qu'un théâtre, aussi bien équipé fût-il,

puisse donner de ce thème une mise en scène comparable? Si oui, j'attends l'expérience. J'attends le décor qui égalera en puissance évocatrice l'image filmée du trésor des Niebelungen entrant dans la cour du château de Worms (puissance qui est uniquement fonction de l'angle de prise de vue en plongée), ou la vision magistrale (parce qu'en plan lointain) de la chasse dans la forêt, et celle inoubliable de la plume d'oiseau tombant au ralenti et fendue sur l'épée de Siegfrield (gros plan). Purs produits de l'objectif, intraduisibles avec autre chose que l'œil artificiel d'une caméra.

Et par quel système matériel porterait-on sur les planches d'un théâtre tout ce qui fait l'atmosphère même du film ! La pétrification des êtres, l'ambiance vaporeuse des forêts, la grandeur de la plaine enflammée...

Si nous jugeons autrement qu'en surface peut-être pourrions-nous convenir que l'œuvre de Fritz Lang, qui semble prisonnière du théâtre dans la composition de l'image, n'en demeure pas moins en fait, dans les rapports qui les unissent comme dans la nature de chacune d'elle, de pure essence cinématographique.

Nous allons essayer de le démontrer en abandonnant la légende pour un exemple tiré d'une œuvre réaliste.

Lorsque sortit *M. Le Maudit*, les critiques ne manquèrent pas de considérer la scène du tribunal comme un défaut dans le film ; et, tout en la reconnaissant particulièrement dramatique, en niaient les qualités cinématographiques, jugeant que cette scène n'avait d'autre raison d'être que l'effet pour l'effet.

Est-ce qu'un tel déploiement, en une image, de forces statistiques et décoratives eut pu agir sur l'émotivité publique avec autant de puissance magnétique s'il n'était l'argument final, logique, inévitable d'un mouvement filmique d'actions rapides, la jonction naturelle de toutes les forces animées et immobiles?

On ne peut nier que les réminiscences scéniques soient criantes dans l'œuvre de Fritz Lang, le *Je vois trois agents cyclistes de Liliom* (scène du tunnel) que l'on retrouve aussi dans *Le Maudit* à l'instant où le jeune mendiant, lancé sur les traces de Peter Lorre, scrutant vraisemblablement l'espace, dit à l'aveugle : *Je l'aperçois, il s'arrête, il repart*, sont des exemples assez significatifs, et de la meilleure tradition scénique, c'est une affaire entendue. Mais la façon de les traiter, de les saisir, de les interpréter, en un mot de les réaliser, n'est-elle pas du plus pur et dans le meilleur goût de l'image mouvante ?

J'ai intitulé cet article *Le style de Fritz Lang*. C'est donc tous les éléments composant son style qui seront examinés ici, mais si la méthode est accessible à l'analyse, les impondérables se sentent mais s'exposent mal. Il faut donc les prendre au plus évident d'eux-mêmes et c'est à cette condition seulement que nous pouvons les amener à l'étude.

Ainsi l'œuvre spirituelle de Lang nous révèle un souci primordial : *la recherche de l'Energie*. Sans doute, cette recherche est-elle la source profonde de certaines créations qui, avec *Métropolis* ou *La Femme sur la Lune* lui fournirent par le libre champ de l'anticipation une matière accessible à l'aimantation.

Je ne m'attarderai pas sur certains fragments chargés d'énergie électrique qui, comme l'inondation de *Métropolis* ou le départ de la fusée interplanétaire d'*Une Femme sur la Lune* sont parmi les plus beaux moments du cinéma de toujours. Une remarque cependant est à faire : tous les événements spectaculaires à caractères violents ont été exploités par Lang et pathétisés à l'extrême limite. Les inondations (*Métropolis, Mabuse*) ; les explosions (*Les Espions, Mabuse*) ; les incendies (*Les trois lumières, Furie*).

Concluant enfin sur le décor considéré pour soi : observé du réel ou composé de l'irréel, j'en profite pour évoquer à l'intention de ceux qui jusque là me contesteraient l'influence du metteur en scène, une image de simple apparence, l'image de la vitrine d'orthopédiste, située au milieu de M. et devant laquelle le vampire s'est arrêté, guettant une fillette.

Cette vitrine, remarquable grâce à une spire noire et blanche qui tourne à l'infini et dont le mouvement giratoire est contrarié par celui d'une flèche qui monte et qui descend avec régularité est un détail décoratif assez édifiant du goût et de la manière de cet auteur, pour qu'il me soit utile d'insister. (Tout comme la vitrine au mannequin déshabillé de l'*Opéra Un chapeau de paille d'Italie*, la vitrine de la modiste est démonstrative des tendances de René Clair. Tout comme la vitrine au mannequint déshabillé de l'*Opéra de Quat' Sous* était typique de la psychologie de Pabst.)

L'INTERPRETATION

L'extrêmisme dans l'attitude, l'énergie fondamentale dans l'expression, le nervosisme dans le geste sont les bases sur lesquelles repose pour Lang le système d'interprétation. Il est difficile de déterminer les personnalités exploitées ou découvertes par lui. Quoi qu'il en soit, le charme horripilant mais attractif de Brigitte Helm, le magnétisme de Bernard Goetzke, la puissance de Klein Rogge, la force de Peter Lorre marquent une volonté d'imposer par la violence moins des acteurs aux talents variés que des personnages-rôles sélectionnés à la mensuration. Ce besoin, naturellement, réclame du physique un certain pouvoir radiant actif (Rogge-Mabuse) ou passif (Sidney-Furie).

Nous savons qu'il est difficile de trouver des acteurs dont le personnage cadre exactement avec le rôle imposé mais il s'agit à tout prix de repousser les pratiques inacceptables du conservatoire, fortes en élucubrations « nuancées ». Pour Lang, en effet, le rôle ne se porte pas en soi, mais sur soi. Le cinéma étant moins un art d'extériorisation que d'extérieur, comme lui, peu nous importe la sincérité d'un interprète pourvu qu'il fut vrai, mais vrai absolument.

Et je renvoie à l'incarnation du personnage de la mort que Goetzke réalisa en 1921 et qui est une réponse magistrale à ceux qui confondent la « vérité apparente » avec « l'apparence de vérité ».

J'ai parlé de Goetzke mais cette notion de l'authentique devait aussi, tout au long d'une carrière, toucher le plus petit rôle dans son moindre détail. Un ouvreur de coffre-fort, par exemple, n'est, dans l'ensemble, guère plus remarquable que le premier académicien venu. Seules ses mains possèdent le signe particulier à sa profession. C'est donc à elles par conséquent et à elles seules qu'incombe la tâche de l'interprétation (*M. l'ouvreur de coffre-forts*).

Il est certain que le souci de la vérité est marqué dans son allure de la griffe personnelle du metteur en scène dont elle représente le goût. Nous avons déjà noté ls affinités de Lang avec la Racaille. — Si racaille il peut y avoir, alors que l'honorabilité est pire — nous devons remarquer que tout bien réfléchi, il ne s'agit plus ici de simple affinité, ce sentiment étant insuffisant à justifier la glorification du vol et du crime. Or sans distinction, Lang divinise pour ainsi dire la pègre de laquelle il a haute opinion et nous devons d'ailleurs lui faire cette justice que jamais les interprètes-rôles, les membres de cette pègre ne furent vulgaires, faibles ou veules.

Souvent même, certains interprètes sont revêtus de cette note d'aristocratie dont Lang raffole et c'est ainsi que tel chef de bande sera montré ganté de noir (M.) ou sous la silhouette cruelle très « jeune homme de bonne famille » d'une crapule distinguée. Il en est cependant qu'il faut voir dans l'ensemble et quand le gros de la figuration est réuni, cette masse intelligente, organisée, admirablement organisée... donne une telle impression de force et de race que sa toute puissance n'est pas à mettre en doute.

Individus volontaires, ensemble puissemment magnétique, nous en revenons toujours au même point : l'Energie. L'Energie spirituelle et physique, sensorielle qui touche rarement le cœur, toujours les nerfs. Car, si en fait de nerfs Lang est expert, nous pouvons, quant au cœur lui attribuer les parties mélodramatiques (*Métropolis, La Femme sur la Lune*) extraits de l'œuvre complice de Théa Von Harbou, avec tout ce qu'elle porte de primarisme grossier et de fausse bonté.

Mais malgré sa femme, l'œuvre primordiale de Lang subsiste et ce nerf qu'il donne à l'acteur reste sensible aux nôtres.

Je choisi comme preuve à l'appui, un simple mouvement d'interprète, un signe, un geste : Sylvia Sidney angoissée se frappe les tempes (*Furie*).

Ce geste que nous retrouvons, exécuté de la même façon, au même rythme des coups frappés, dans la même position recroquevillée des doigts, depuis *Les Trois lumières* en passant par les *Espions* (scène du taxi), *Une femme sur la lune* (scène de la fusée), *Le Testament du Docteur Mabuse* (scène de l'imprimerie) n'est-il pas un témoignage de l'esprit de précision du metteur en scène? la caractéristique d'un parti-pris maniaque, l'affirmation de conceptions personnelles manifestées cinématographiquement par *Le Style*.

(Etant donné son importance, le « Son » fera l'objet d'une étude spéciale.)

Georges FRANJU.

Silvia Sidney : « Furie » (1936).
Rudolph Klein Rogge : « Mabuse » (1922).

Ce besoin naturellement réclame des physionomies un certain pouvoir radiant actif ou passif...

Les grands travaux en Italie.

« Paris-Soir », qui n'en rate pas une, nous informe que M. Mussolini a nommé son fils Vittorio chef du cinéma fasciste, étant entendu que la jeune femme de celui-ci écrirait les partitions musicales adéquates aux futures réalisations techniques de son époux.

Voilà.

Et Vittorio Mussolini d'enquêter à Hollywood, d'en prendre et d'en laisser et de rentrer prochainement la conscience lourde de gros plans et le crâne farci de gags clandestins.

Parfaitement.

Ainsi, désormais, la production italienne sera due au travail d'équipe d'un dictateur, d'un aviateur et d'une élève du Conservatoire.

Comme dit Prevert : « Toute la famille gratte... »

Bravo, nous applaudissons à tour de pieds à cette belle initiative du gouvernement italien.

Ce n'est pas en France qu'on verrait ça, on s'en fout, en France, du Cinéma...

Mais le vase est plein...

Et M. Darquier de Pellepois qui représente dans notre cinéma quelque chose de très bien songe aux représailles..

Déjà M. Darquier de Pellepetit pois s'est manifesté en réclamant une « journée du film ».

Outre ce projet d'intérêt supérieur, d'obscurs témoins nous ont confiés que M. Pellepetit pois (de Darquier) préméditait un film...

La botte italienne nous jette son gant...

Nous saurons le relever.

Dans l' « Humanité ».

M. Joulty se plaint, à propos de « Mason Park », qu'un film policier, dès les premières images, révèle l'assassin...

Le jour de la présentation du « Mystère de Mason Park », quelqu'un ronflait dans la salle...

...M. Joulty... sans doute...

LE SUJET QUE VOUDRAIT TOURNER

G.-W. PABST

Chaque metteur en scène rêve d'un sujet qu'il voudrait réaliser et qu'il ne tournera jamais.

Pabst, étant engagé par une grande firme américaine, faillit tourner un film pacifiste, mais son scénario initial passa entre tant de mains, dut contenter tant de gens, fut astreint à tant de retouches, que Pabst préféra y renoncer.

Un grand transatlantique en pleine mer. Les passagers, isolés de la terre pour des journées entières, libérés de tout souci immédiat, goutent une vie oisive, reposante, plaisante. On commence à se lier, à se connaître. On flirte, on danse, on fait du sport ensemble.

Cependant, dans sa cabine, un Italien s'est suicidé, laissant un jeune garçon seul au monde (la mère autrichienne était morte). Tout le monde s'intéresse à lui. Chacun l'adopte. L'enfant devient le favori du bateau. Un couple, surtout, lui prodigue ses soins : lui et elle, de nationalité différente, sont très unis. Ils vont rejoindre leur fils unique dans une grande capitale. Et la vie à bord continue joyeuse, divertissante...

Mais la radio transmet une nouvelle ahurissante : la guerre a éclaté entre deux grandes nations. La conflagration menace de s'étendre à d'autres pays...

Dès lors, ceux qui étaient unis se divisent en deux clans comme leur pays en terre ferme. Chaque groupe considère avec hostilité les « agresseurs ». Le ménage, tout à l'heure si uni, en

Mademoiselle Docteur.

souffre. Le mari en veut à sa femme. Leur fils est dans la capitale bombardée.

La radio transmet nouvelles sur nouvelles : Des villes dévastées... Des combats acharnés... A leur tour, les autres pays entrent en guerre. Les nerfs se tendent. On ne se salue plus. On se déteste. Des altercations, des disputes ont lieu. On voudrait se fuir... et l'on est rivé ensemble par une vie commune. Antipathique à tous,

Quand les Latins se mêlent de faire du dessin animé... Les aventures de Pinochio.

« La Tavola dei Poveri »

Après avoir, au début du règne de Victor-Emmanuel, produit en série ces fameux drames si lamentablement comiques, le cinéma italien s'est trouvé, au lendemain de la guerre, face à face avec Mussolini, dont l'étouffant système social l'a d'abord laissé croupir une bonne dizaine d'années, puis l'a ensuite découvert — tout finit pas se savoir — en tant qu'excellent moyen de propagande. C'est ainsi que naquirent deux grandes pantalonnades dont l'une, napoléonienne eut un éclatant et mérité insuccès, l'autre une scipionnerie en route, qui sera digne de son aînée. C'est que le cinéma ne s'accorde pas de conformisme, quel qu'il soit, d'ailleurs, mais du fascisme moins encore.

Pris en filature discrète, mais combien vigilante, on prend là-bas, un soin infini à émonder non seulement toute action, mais aussi tout dialogue qui ne serait pas strictement conforme à la « Santé morale » du peuple. En rayant d'un trait de crayon telle phrase, telle phase d'un scénario, l'exécutive italien prononce d'une voix soudain devenue grave : « Non, signor, ceci n'est pas bon pour le peuple... »

Aussi ce pays où toute rébellion est si soigneusement bloquée ne nous donne-t-il aucune œuvre cinématographique marquante. Car le cinéma est un art de révolte.

Ainsi les progrès du cinéma ne sont-ils en Italie que d'un ordre secondaire : je veux dire technique. Heureusement, il y a et il y aura toujours des évadés ; c'est ce que prouve un film italien plein d'intérêt, la « Tavola dei Poveri ». Sont-ce les auteurs de ce film qui ont trompé la garde qui veillait? Est-ce l'écran qui leur a joué un bon tour en révélant l'idée générale plus méchante qu'on ne le croyait? Je ne sais... Mais la « Tavola dei Poveri » est, surtout si l'on considère son origine, un film assez surprenant et qu'il convient de tirer d'un oubli d'autant plus injuste que l'on nous assène par ailleurs une publicité indécente pour des films super-chienlits.

Totalement différent de toute la production italienne — et je ne sais pas de plus bel éloge — ce film est, d'un bout à l'autre, plein d'un humour mordant, incisif, dissimulé sous une nonchalance bonhomme, et suit, en une belle ligne sans détours, sa route jusqu'à une fin sans défaillance.

Je n'ai pas de place suffisante pour en exposer ici l'affabulation, mais sachez que la « Tavola dei Poveri » n'est rien de moins qu'une charge acerbe, spirituelle contre le principe catholique le plus répugnant pour un esprit moderne : la charité.

Si la Société, en cela aidée par le catholicisme, ne s'ingéniait pas à créer des malheureux et à les maintenir dans leur état, on n'aurait pas eu à inventer cette avilissante charité que, justement, la « Tavola dei Poveri » malmenée de si magistrale façon.

En dépit d'une légère lenteur, d'une certaine inégalité d'interprétation, ce film est, de très loin, le plus remarquable qu'ait produit l'Italie depuis bien longtemps. Sa vigueur de découpage toute américaine, adoptée à un sujet enfin vivant, en font un film qui prouve que malgré le cinéma officiel, il y a en Italie, des gens de talent...

Claude A. LARA.

chassé par les Autrichiens qui lui reprochent son père, repoussé par les Italiens à cause de sa mère, l'orphelin erre sur le bateau.

Et, tandis que la radio transmet des nouvelles, toujours les mêmes et toujours pires : des morts... des milliers et des milliers de morts..., les matelots prennent parti à leur tour ; les passagers se baricadent. On se bat à bord, rageusement, cruellement, sournoisement ; d'abord au hasard, ensuite avec science, sur le pont, aux machines. Si bien qu'un accident est causé par cette haine réciproque. Le bateau coule.

Les naufragés sont recueillis par un vaisseau de guerre « neutre ». A peine sauvés, ils demandent les dernières nouvelles de la guerre. Quelle guerre ? interroge le capitaine.

Et la vérité se trouve révélée.

Le radio, ancien combattant qui, durant la grande guerre, subit une terrible commotion cérébrale, était parfois sujet à l'égarement... Une crise particulièrement aiguë l'avait saisie sur le bateau et c'est pourquoi il répétait ce que jadis il avait si souvent entendu et répété : Des morts... des milliers de morts... des villes dévastées...

Honteux de s'être laissés berner par le mensonge d'un insensé et d'avoir obéi sans contrôle aux exigeances sauvages de la vieille mystique millénaire et puérile du patriotisme... Les passagers font la paix... sur le bateau de nationalité neutre.

LOTTE, H. EISNER.

Louis Jouvet dans une des scènes finales des « Bas-Fonds ».

CRITIQUES...

Le Vigan et Margo Lion, les deux grands interprètes de « L'Homme de Nulle Part ».

A propos de...
LES BAS-FONDS

Il y a quelque scrupule à critiquer une œuvre de style, en un temps où la médiocrité et la méconnaissance du style font loi. On pourrait la confondre avec ces médiocrités que la publicité taxe « chefs-d'œuvre » ou à ces navets que la pusillanimité des critiques transforme en bons films.

Je crois que le succès remporté par l'œuvre de Renoir auprès de tous les publics et la haute distinction qu'elle a reçu des membres de la jeune critique indépendante, rendent impossible tout malentendu.

Les « Bas Fonds » n'ont pas emballé tout le monde et particulièrement ceux qui aiment « Le Crime de M. Lange ». Il ne faut pas s'en étonner. L'œuvre est actuellement assez inégale, mal équilibrée, peu homogène.

En effet, le sujet essentiellement psychologique et interne de la pièce de Gorki se prêtait assez mal, par son côté d'introspection, au talent naturaliste de Renoir ; talent d'extériorisation : dans l'aspect du décor, dans l'allure du costume, des attitudes, des gestes (« Nana ») ; talent dont la source d'inspiration est celle d'une expérience personnelle, d'une connaissance vécue, d'une pénétration héréditaire d'un milieu et d'une classe de la société française qu'il décrit en critique dans le présent et dans le passé et dont il interprète en poète le cadre et l'atmosphère.

Les facultés créatrices de Renoir pouvaient-elles s'adapter à l'action des « Bas Fonds » ? Oui. Si on avait transposé celle-ci dans un milieu français ; mais on ne l'a pas fait.

Il ne faut pas s'étonner des critiques et des reproches qu'a soulevé ce film, critiques et reproches dus au déséquilibre actuel des « Bas Fonds » et à la gêne qui en résulte pour le spectateur : Le talent de Renoir ne touchant notre sensibilité et notre cœur qu'à travers notre intelligence et notre mémoire.

Ce déséquilibre vient : 1° Du fait que des scènes (les tête-à-tête de Gabin et Jouvet, l'après-midi du dimanche) pleines de sève et de vie parce que leur caractère impersonnel leur permet d'être intégralement d'ambiance française et même parisienne, cotoient des scènes tout aussi bonnes mais rendues fausses par un détail pittoresque caractéristique de la vie russe ou le vêtement d'un personnage qui semble déguisé.

2° Du fait que les épaves des « Bas Fonds » appartiennent à une couche de la société qui échappe à la connaissance du réalisateur. Aussi Renoir est-il incapable de nous persuader de l'authenticité des scènes du dortoir par exemple. Sans doute, à l'analyse, l'atmosphère se révèle-t-elle juste et psychologiquement vraie, mais les personnages qui miment une réalité n'en semble pas moins posés.

Henri LANGLOIS.

(*Lire la suite page* 16.)

The plough and the stars (Dublin 1916).

Manifester de la mauvaise humeur envers un film, sous prétexte que ce ne serait qu'un film moyen dans une production normale est, par les temps qui courent, injuste. On le suit sans agacement. On peut payer sa place sans regret, en dire du bien sans en rougir.

Ce n'est pas un film de classe, évidemment, mais aujourd'hui existe-t-il encore des films de classe ?

D'ailleurs, si « Dublin 1916 » n'a pas de style, il a une facture, justifiée, adéquate à l'atmosphère. Sans doute, ce n'est qu'un film très bien fait et selon des méthodes et des principes courants. Mais y a-t-il tant de films réellement bien faits. Vivons-nous en un moment où l'on puisse être difficile ?

Les interprètes ne jouent pas faux, les moins bons ne sont qu'insignifiants (Barbara Stanwick). Ce n'est déjà pas si mal. Les figurants et les petits rôles ne sont pas empruntés, les personnages artificiels. Les insurgés sont de vrais insurgés, les bagarres de vraies bagarres ; l'atmosphère semble juste et le thème de l'œuvre témoigne de l'ambition et de la dignité. On a cherché à faire une tranche de vie et pas le mélo brutal, pas le drame à la noix de coco du type « Le Mouchard ». Evidemment, c'est de l'épate et je ne sais pas si le film supporterait d'être revu, mais enfin cette épate, ces effets sont moins grossiers que ceux du « Mouchard ».

Quant à la musique, cette fois-ci, elle est discrète, et on ne peut tout de même pas faire reproche à John Ford de s'en servir quand tout le monde l'utilise. Du moment qu'elle ne commente pas l'action trop brutalement, qu'elle ne devient pas douce ou tragique ou violente selon les situations, comme dans les bons mélos du bon vieux temps, que voulons-nous de plus ?

Henri LANGLOIS.

Le mystère de Mason Park.

Un film qui débute extraordinairement. Sous un réverbère : Un homme. Cet homme porte à la tête (à peu près à hauteur de la tempe) une blessure saignante. Il semble égaré. Il consulte, sur le réverbère, une plaque indicatrice, traverse la chaussée, entre dans un parc. L'homme au trou dans la tête avise un banc sur lequel il s'assied. Regarde. Devant lui (c'est-à-dire sur le banc qui fait face au sien) une femme est assise, qui le dévisage. Il serait difficile de dire dès le début si l'un et l'autre se se connaissent ou ne se connaissent pas. Cela ne ressemble ni à une rencontre, ni à un rendez-vous.

Elle allait lui adresser la parole, quand surgit de derrière les buissons un gendarme à l'allure débonnaire. On pourrait croire qu'il y ait un rapport entre la présence du gendarme et le trou dans la tête de l'homme ! Il n'en est rien. Après plusieurs détours, l'homme et la femme parviennent à distancer le gendarme, ce qui leur permet, la nuit aidant, de se confier l'un à l'autre. Ces confidences, malheureusement, nous apprennent bien des choses et le film, à partir de cet instant, perd beaucoup de sa tenue. Les faits se précisent. L'étrangeté de l'atmosphère s'atténue ; l'incertain des situations est rompu comme le charme.

Jacques FRANJU.

Un Fils de Mongolie.

Certaines images, certaines scènes de « Un Fils de Mongolie » nous procurent, grâce à l'interprète principal, cette joie, cette ivresse optimiste qui nous semblaient jusqu'à ce jour l'apanage des seuls Douglas et Gagney.

En cela, cette bande tranche heureusement avec l'académisme si ennuyeux des productions soviétiques que nous avons subi ces derniers temps.

Malheureusement, nous restons sur notre faim. Comme pour les Douglas de la Triangle, les Gagney de la Warner, scénario et mise en scène ne sont pas à la mesure du dynamisme de l'interprète, qu'ils gênent, qu'ils étouffent et qui ne se révèle qu'accidentellement, d'autant plus qu'ici la naïveté du thème n'est pas spontanée et naturelle, mais volontaire, recherchée, fabriquée, factice.

Non, je ne puis me résoudre à féliciter Trautberg d'avoir conçu ce film mongol, parlant mongol, en se mettant si bien à la portée et au niveau des spectateurs mongols. Son attitude me semble suspecte, cette fausse naïveté n'est-elle pas plutôt le fait d'une condescendance d'esprit « supérieur » envers des êtres « moins favorisés ». Attitude identique à celle qui porta nos critiques à s'émerveiller de la « naïveté » des Nègres lors de la sortie de Green Pastures.

Vrai dans sa pensée, « Un Fils de Mongolie » est trop artificiel, trop précieux dans l'expression pour être la grande œuvre qu'il aurait été si Trautberg en avait fait l'expression fidèle des sentiments populaires.

Au même programme, « *Les Sept Braves* », qui ne cassent rien ; mais à force de simplicité et de sobriété nous émeuvent profondément.

Henri LANGLOIS.

Une femme sans importance.

Une femme sans importance (d'après Oscar Wilde), traitée et maltraitée par un metteur en scène sans talent Jean Choux = Un Film sans intérêt.

Charles CHAKI.

L'Etrange Visiteur (Love from a Stranger).

Le mari : Basil Rathbone.

La jeune femme : Ann Harding.

L'Etre exceptionnel que figure Basil Rathbone vit spirituellement, en dehors du milieu où il évolue. D'une autre sphère, il n'apprécie sur cette terre que les images capables de provoquer le rêve et d'aiguiser sa sensibilité jusqu'au délire. Les situations exceptionnelles et certains événements à caractère violent le passionnent comme le spectacle de la guerre : propre à favoriser l'extase.

Maniaque dangereux ce Landru anglais a commis trois crimes pour s'assouvir jusqu'à l'épuisement et prémédite un quatrième meurtre qu'il commettra sur la personne de sa nouvelle femme, la douce Ann Harding, dont la délicate beauté se prête au sacrifice.

Fier de la particularité de son état de cette faculté, de voir, de sentir, d'apprécier avec intensité, ses nerfs tendus vibrent aux sons accélérés de la musique (scène du piano), tandis que le cœur menace de flancher.

Enfin, à l'heure prévue, avec un soin maniaque, Ann sera la quatrième victime de son mari. Heureusement, l'intelligence ne le cède en rien à sa radieuse beauté. Et c'est par un heureux mensonge qu'elle parviendra à suspendre la décision de Basil : « J'ai tué moi aussi, je suis ton égale. » Mais le mari n'est pas dupe. A bout de ressources, elle retourne alors l'arme contre lui : « Je t'ai empoisonné. »

Le cœur de Basil flanche.

Le metteur en scène de ce film, Roland Lee a sans doute réalisé, dans la seconde partie, l'atmosphère la plus parfaitement étrange et, dans les scènes de la cave particulièrement, le plus étrangement toxique que l'on puisse voir.

Quant aux interprètes, ils sont aussi extraordinaires que le cas qui nous est exposé. Basil Rathbone, avec son regard brûlant d'un orgueil fou, sa démarche fébrile, ses tics, est plus que parfait.

Ann Harding, égale à son partenaire au début, faiblit légèrement dans les scènes d'angoisse ; son beau et doux visage supportent mal les expressions violentes de terreur imposées par le rôle.

Un film magnifique, qui nous change du fatras britannique du Bel Alexandre.

Jacques FRANJU.

L'Homme de nulle part.

L'Homme de nulle part souffre de la même médiocrité petite bourgeoise, de la même pauvreté d'invention et de moyens, de la même absence de tempérament, de la même impuissance à approfondir des caractères, à animer des personnages complexes, que *Crime et Châtiment* : ce chef-d'œuvre (*sic*) né de l'accouplement du cabotinage et du trémolos verbal et musical. Ici encore, sous une apparence moins ostentatoire, donc moins agaçante, tout est truc, ficelle et convention. Du thème initial, Chenal n'a gardé que les lignes les plus sommaires, les traits les plus généraux, les moments culminants qu'il bâcle en se rejetant, chaque fois que cette évasion est possible, sur les détails. Voyez la première partie du film : Quelques mètres pour l'amour et les fiançailles de Mathias, quelques répliques pour situer les caractères et les événements, puis la noce, enfin deux scènes de ménage, la mort de la mère de Mathias et l'évasion. Nous sommes loin de l'analyse minutieuse et des jeux intellectuels de Pirandello que Chenal s'est vanté d'avoir réussi à transposer, loin aussi du tour de force ed L'Herbier, Mosjoukine, Cavalcanti.

Durant tout le film, tout en usant du maximum d'accessoires possibles et imaginables (ainsi la barbe de Blanchard (Mathias), Chenal ne cultive que l'effet sous toutes ses formes et toujours la moins subtile, la plus utilisée : l'effet dramatique (les éclats de rire douloureux de Mathias), comique (la crise de nerfs de la veuve Paleoni), scénarique (l'éclat de rire des deux jeunes gens au début ou la présentation de la note d'un fournisseur le jour même de la noce), effets de situation (l'enterrement du faux Mathias en présence du vrai), de dialogue (monologues de Blanchard au public), enfin effets cinématographiques (transitions : le ventre d'un acteur marchant sur la caméra et qui finit par couvrir l'image). Non, il ne suffit pas d'être tenace et de marquer de l'ambition dans le choix des sujets. Il faut être ambitieux dans la manière dont on le traite. Sinon, ce n'est plus de l'ambition, c'est de la prétention.

Blanchard, se forçant moins, est beaucoup moins drôle que dans un film dramatique.

Mais *L'Homme de nulle part* serait cent fois plus barbant qu'on retournerait le voir pour Le Vigan et Margo Lion : quelle science de composition, quelle véridicité dans l'expression, et vraiment, jamais l'écran ne nous avait révélé une Margo Lion aussi troublante.

Henri LANGLOIS.

L'appel de la folie (College Holiday).

Ce n'est pas moi qui m'aviserai de raconter le scénario de *L'appel de la folie*. (Bien malin serait celui qui, racontant le scénario de *L'appel de la folie*, parviendrait à en faire saisir toutes les beautés.)

On ne raconte pas un film de cette classe, on l'analyse et, bien que cela ait l'air d'une blague... on l'analyse sérieusement.

Seulement, comme une étude de ce genre serait ici déplacée... ce sera pour une autre fois.

En trois mots : Les interprètes de « College Holiday » ne sont pas naïfs mais instinctifs ; la mise en scène de « College Holiday » n'est pas savante mais intelligente ; le scénario de « College Holiday » n'est pas spirituel mais drôle.

« College Holiday » est un film dans lequel on découvre mille trésors... et sans chercher quoi que ce soit.

Jacques FRANJU.

■

Dans le « Canard Enchaîné ».

« Il faut que le film de Renoir se termine sur la Bataille de Valmy » disait, il y a quinze jours, devant près de trois cents personnes, notre très honorable confrère, M. Henri Jeanson.

Aujourd'hui, le slogan est changé. Et le même Henri Jeanson écrit dans le « Canard Enchaîné ». « Vive le son des canons, c'est très gentil... Mais moi je crierai plutôt vive le silence et la paix. »

Il faut dire qu'entre temps... eut lieu le meeting de vendredi, à Huygens...

L'indépendant change d'avis selon ses convictions.

Et le lèche-culs suivant les événements.

Un exellent film américain
TARZAN S'EVADE

Tarzan s'évade... Et vous partez avec lui dans un beau roman d'aventures comme on en lit quand on a dix ans. Il y a tout : l'expédition dans la forêt tropicale, la dangereuse tribu nègre, les crocodiles, les fauves tués au dernier moment, une charge d'éléphants, un singe très gentil, qui prend place parmi les meilleurs acteurs de cinéma, mille péripéties émouvantes... et surtout Tarzan, — Tarzan et sa compagne, avec leur amour, les animaux et les grands arbres.

Il n'y a que les Américains dans leurs bons moments pour réussir un film pareil. Ils pouvaient sombrer dans un ridicule parfait, mais leur grande force, en partant dans cette aventure, c'était d'y croire. Plus l'histoire est invraisemblable, plus ils la traitent comme une histoire vraie. Pas de bouts de carton ni d'accessoires de théâtre, mais la forêt toute vivante, l'eau qui clapote, les coups de fusils qui claquent. Des crocodiles inquiétants jaillissent du fond de la rivière happent l'imprudent qui crie... Tout se tait... Un chapeau monte à la surface de l'eau qui se referme doucement...

J'ignore comment l'on a tourné toutes ces scènes. Il a fallu certainement mettre en œuvre une grande part de réalité mais il faut dire aussi qu'un admirable montage donne à chaque instant une impression de vérité absolue. On ne voit jamais le truquage. Quant au son, il est réglé d'une façon remarquable. L'atmosphère nocturne, les bruits lointains, la vie frémissante des bêtes, des rivières et des plantes accompagnent constamment les belles images comme la vraie musique des choses.

Et dans cette région inconnue du fond de l'Afrique, l'extraordinaire Tarzan apparaît, tout propre et tout blanc. Si l'on songe à ce qu'il peut représenter dans nos grands rêves d'enfants, l'on aime qu'il soit ainsi bien rasé, net, avec les cheveux bien coupés. Hors de toute civilisation, il se trouve libéré non seulement de nos petites saloperies, mais des contingences mêmes de la vie naturelle et des petits ennuis d'une existence sauvage.

Il suffit d'entrer dans le jeu, spontanément, comme l'enfant qui joue à l'explorateur pour gagner d'un seul coup un immense plaisir. Car, si l'enfant imagine autour de lui des fantômes qui s'évanouissent au premier appel, le cinéma, fort, dans ce cas, d'être une œuvre d'homme apporte à un rêve agréable toute la puissance des êtres vivants et des objets réels.

Tant de fraîcheur attachée à tant d'habileté, voilà qui donne à Tarzan un caractère unique. Pour un plaisir sain, comme celui-là, un sourire joyeux nous montait constamment à la figure. Ajoutons que cette liberté d'allures qui donne le ton à tout le film, attribue aux rapports sexuels la valeur la plus juste. Alors que Tarzan vient de se battre dangereusement avec un crocodile, il remonte vers la rive où sa compagne l'attend. Le beau visage de Maureen O'Sullivan apparaît en ce moment en gros plan et dans une émouvante expression toute embuée de sensibilité féminine, ses traits se défont, ses yeux se troublent. On n'a jamais, semble-t-il montré aussi proprement un amour physique aussi pur.

Jean ROUGEUL.

La formule du cinéma futur

UN ESSAI SUR LE LIVRE : « L'APOLOGIE DU CINEMA »

A priori : **Le Cinéma est un Art.**

Mais : Les films qu'on projette sont-ils des œuvres d'art ?...

Sûrement non !

Le cinéma d' « aujourd'hui » fait fausse route, il est sur le trottoir...

Le cinéma de « demain » sera :

Le grand Art souverain du XX^e siècle. Credo !

Tâchons ed bien nous reconnaître dans cette thèse : « Le Cinéma est le grand Art de l'avenir »...

THESES GENERALES

I. — L'Art est le penchant primordial, inné, qui porte l'homme à la création des « objets » d'ordre métaphysique ; par conséquent :

L'Art est éternel...

II. — **...Mais le « langage » de l'art peut varier.**

Les diverses époques de la vie humaine viennent en parallèle avec les manifestations d'art, d'arts différents, qui leur font pendant.

Comme illustration de ces deux thèses : les idoles des Polynésiens et les chorals de Bach, sont égaux par la « teneur » de leur inspiration : l'élan vers le sublime. (Ce n'est que la « hauteur » de l'élan qui diffère.)

Le langage dont ils se servent pour exprimer leurs aspirations est, cependant, d'une nature dissemblable : la pierre et le son.

III. — **L'œuvre d'art est magique.**

Elle est la source de l'énergie d'ordre métapsychique. Cette énergie, inhérente à toute œuvre d'art, réellement grande, échappe au contrôle des « poids et mesures », elle est « suprasensée » et « suprasensible », capable de transfigurer la vie; le « catharsis » des passions, selon Aristote. C'est un « X » qui anime la matière, qui insuffle l'âme dans le corps de l'œuvre.

La forme matérielle, seule, sans l'addition de cet « X », c'est-à-dire privée de sa teneur métaphysique, n'est point l'Art ; l' « Art pur » des années vingtièmes du vingtième siècle est un non-sens.

× × ×

La mise en regard des arts isolés, ou plus exactement des matériaux dont ils opèrent, pourra être d'une grande aide à la définition des lois esthétiques de l'aspect futur du grand Art nouveau : le Cinéma.

Ainsi donc : marquons « l'œuvre d'Art », comme « A ». Cet « A » est composé d'une certaine « teneur » — sujet — avec la « flèche montante » ↑, d'un certain « Elan » que nous marquons « E », et d'une certaine Forme matérielle : « F ».

Le rapport de la « teneur » à la « forme » se traduira par :

$$\frac{E}{F}$$

et cette fraction signifie

la condition indispensable à l'existence physique de l'œuvre d'Art ; $\frac{E}{F}$ n'est point encore l'œuvre même ; pour le devenir, $\frac{E}{F}$ doit être préalablement « spiritualisé » par l' « X », dont nous avons parlé plus haut.

Autrement dit : $\frac{E}{F}$ doit être élevé à la puissance X, et nous obtenons alors :

$$A = \left(\frac{E}{F}\right)$$

qui, dès lors, représente la formule immuable de l'Œuvre d'Art : « A », où le « numérateur » « E » reste invariable, tandis que le « dénominateur » « F » varie selon la nature de l'Art que nous analysons, et la « puissance » « X » — représente le degré de saturation de l'Œuvre par l'énergie « magique », étant donné que plus l' « X » est grand — plus « efficient » sera l'Art.

(Communément, l' « X » est considéré comme degré du talent de l'artiste.)

× × ×

Il n'est pas difficile de trouver une formule équivalente à n'importe quel Art isolé ; ainsi, pour la **Sculpture,** cette formule sera :

$$AS = \left\{\frac{E}{M \times V}\right\}^{X}$$

ou : AS = Art sculptural ;
E = Teneur (Elan) ;
M = Matière (marbre ou métal) ;
V = Volume ;
et : X = Le génie du sculpteur.

Pour la **Peinture,** en tant que Art plus complexe par ordre hiérarchique, la formule sera plus compliquée :

$$AP = \left\{\frac{E}{C \times F \times P}\right\}^{X}$$

AP = Art Pictural ;
C = Couleurs ;
F = Formes ;
P = Plan ou surface.

Le nominateur se lira comme : « **les taches de la couleur sur la surface** », ce qui représente la « matière », ou le « langage » de la peinture.

× × ×

La **Musique** est un aspect d'Art, dont la matière est encore plus fine ; elle sera représentée par la formule :

$$AM = \left\{\frac{E}{(S \times T) R}\right\}^{X}$$

ou : AM = Art musical ;
S = Son ;
T = Temps ;
et : R = Rythme.

La matière de la musique : **les sons dans le temps, pris dans le rythme.**

× × ×

Essayons de trouver une formule analogue pour l'Œuvre d'**Art Cinématographique,** pour l' « AC », en analysant sa matière.

Et tout d'abord : le Film est un ruban d'images visuelles ; dans les conditions idéales du Cinéma à venir, cette image contiendra :

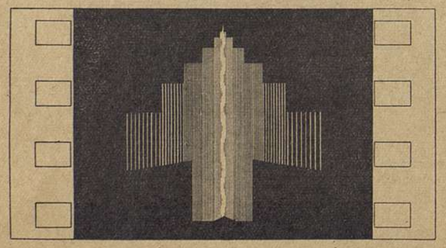
Le volume : «V» (comme en sculpture) ;
La couleur : «C» (comme en peinture) ;
La lumière : «L» (élément nouveau, riche de perspectives les plus somptueuses) ;

C'est-à-dire **V × C × L = I,** ou I = l'image visuelle ; est un facteur tout nouveau dans le domaine de l'Art et représente un potentiel d'une puissance immense.

De plus, cet « I » résonne... Phénomène de nouvel ordre!... Non pas simplement « tableau », avec de la musique quelconque (comme c'est le cas du cinéma d'aujourd'hui), c'est-à-dire non pas I + S, non pas une simple addition de son à l'image, non pas leur mélange mécanique ; non plus I multiplié par S, c'est-à-dire non plus l'action aux sons de la musique (le ballet), où le son et l'image sont assujettis au rythme ; non ! nous avons là un phénomène absolument inconnu jusqu'ici, un phénomène inédit, tout nouveau sur notre planète : l'image elle-même émettant le son, le son visible, s'habillant en forme, l'image se transformant en son, autrement dit, le **son et l'image indivis, l'image** n'existant pas sans le son, et réciproquement, phénomène qu'on pourra appeler : « **Son image** », ou plus concisément : « SI ».

Boris BILINSKY.

(*Lire la suite page* 12.)



Commentaire cinématographique accompagnant un spectacle théâtral : 1° *Largo - Azurino - Pathetico.* 2° *Presto - Giallo - Furioso.*

ALEXANDRE LE MAGNIFIQUE

SANS Maria Korda, le roi du cinéma anglais d'aujourd'hui n'aurait peut-être pas suivi le même chemin. Diplômé de l'Université Royale de Budapest, Alexandre Korda n'avait aucune disposition spéciale pour le métier d'auteur de films. Intelligent, aimable, actif, le mari de Maria Korda aurait pu aussi bien devenir directeur de journaux, ministre, financier, industriel, explorateur... Ayant fait fortune, il aurait même pu rendre des services aux cinéastes en commanditant des films luxueux, car il a toujours eu le goût du faste. Mais il n'est pas de ceux qui laissent passer la chance. Sa femme, étoile du cinéma muet, l'entraîna au studio et lui fournit l'occasion de devenir metteur en scène. On sait que n'importe qui peut, sans connaissances spéciales, devenir réalisateur de films du jour au lendemain. Korda saisit l'occasion aux cheveux et sut habilement se maintenir en place.

Des bandes qu'il tourna entre 1915 et 1926 à Budapest, à Vienne, à Berlin, une seule est à retenir : c'est la version muette de *Madame ne veut pas d'enfant,* d'après Clément Vautel. Ce fut un tel succès que des producteurs américains voulurent s'assurer le concours de ce nouveau Phénix et l'*importèrent* en Californie.

Ce fut alors *La Vie privée d'Hélène de Troie,* un succès mondial. Alexandre Korda se dit alors qu'il avait trouvé sa voie : faire des comédies historiques. Sa passion du luxe lui fait élaborer des projets grandioses qui effarent les producteurs. Il insiste, on lui explique que d'autres avant lui avaient ruiné la compagnie, qu'il est atteint de la folie des grandeurs. Il ne tarde pas alors à revenir en Europe et, en dépit de médiocrité constante des ouvrages qu'il signa à la U.F.A. et à la British (1), il pose pour une victime d'Hollywood, pour une personnalité incomprise comme Stiller, Sjostrom et Murneau. Ne manquant jamais de louer l'organisation des studios américains, de reconnaître la supériorité et la puissance de la technique d'Hollywood, technique avec laquelle il a eu le temps de se familiariser et qu'il voudrait avoir à sa disposition quelque part en Europe pour étonner les cinéastes du nouveau monde.

Peu capable de s'imposer sur le plateau, il livra bataille dans un domaine où il se sentait plus sûr de lui, les affaires. Eloquent, persuasif, habile, Alexandre Korda, qui a aussi du charme, réussi à fonder la *London Film* — qui ne fut jamais une petite société.

En effet, dès les premières conférences avec les financiers qui l'écoutèrent, Korda déclara qu'il s'agissait d'arriver à égaler Hollywood dans le domaine matériel et technique, puis de montrer aux Américains que les Anglais leur sont supérieurs et qu'ils sont capables d'élever le cinéma à la hauteur des autres arts. Korda trouva des auxiliaires précieux parmi les grands acteurs anglais, impatients de se faire applaudir dans certains grands rôles qui leur étaient chers.

Les débuts de la nouvelle firme furent assez ternes. Si j'étais Korda, je me lèverai la nuit pour aller voler le négatif de *Wedding Rehearsal* (*Marie-Rose* et (*Rose-Marie*) et le jeter dans la Tamise. Tous les défauts de la production Korda apparaissaient en effet sans fard dans cette ridicule comédie dont le dialogue et la mise en scène sont à peine assez bons pour le guignol. Les natifs de l'Europe centrale et les Hongrois en particuliers, sont très doués pour l'art dramatique : Ils ont de l'imagination, ils sont hardis et ils n'ont pas peur de se tromper. Ils ne craignent qu'une chose, c'est que le public ne les comprenne pas. A l'opposé de nos jeunes auteurs, qui ne veulent ou ne savent pas construire leurs œuvres, ils bâtissent une structure si solide, si lourde, si encombrante qu'on ne voit plus qu'elle et que le récit est écrasé. Si par malheur, le sujet est banal ou bête, le spectateur se trouve en face d'une mécanique inusable qui fonctionne à vide, insupportablement. Et le spectateur a envie de se lever et de crier : « Pitié, pitié, chers auteurs, j'ai compris, j'ai compris depuis longtemps! n'insistez plus! Vous me fatiguez! Pour que je rie ou que je tremble, détraquez donc votre machine à faire rire ou à faire trembler!... »

Je n'infligerai pas aux lecteurs éclairés de cette revue, le pensum de raconter le sujet de *Marie-Rose* et *Rose-Marie,* devant lequel, d'ailleurs, ils ont peut-être eu l'infortune de bailler naguère. Si j'insiste sur ce film navrant, c'est que cette erreur initiale est la clé de toutes les erreurs d'Alexandre Korda : homme d'affaire remarquable, ami sûr, mais mauvais metteur en scène et producteur incompétent.

Pour être un bon producteur de films il ne suffit pas en effet de truster tous les talents consacrés, les grands noms et les vies des hommes illustres. Engager Laughton, Bergner, Diétrich, Clair, Feyder, Périnal, Meerson et d'autres artistes couverts de gloire, c'est assez facile : il suffit de pouvoir les payer le prix qu'ils demandent. Où est le mérite? Le don de créer des artistes ne s'achète pas, celui de les utiliser non plus.

C'est très gentil de construire un petit Hollywood à quelques kilomètres de Londres, mais qu'y tourne-t-on? Korda s'est flatté de confondre les Américains en adressant, dans chacun de ses films, un « message au monde ». Un message de quoi? Pour illustrer l'idéologie du papa Wells et pour réaliser à coups de millions d'autres *Vie future,* d'autres *Homme qui fait des miracles,* d'autres *Don Juan,* il n'était pas nécessaire de posséder des studios somptueux. Mieux valait, à défaut d'imagination, à défaut de talent, former une équipe, des équipes d'artistes et d'artisans, liés bien encadrer et faire son métier de producteur. C'est un beau métier, mais en Europe, ceux qui l'exercent en ont honte, et ils sont jaloux de ceux qui les font vivre et dont ils partagent la gloire. Ils les tracassent et les paralysent et, voulant faire l'ouvrage du metteur en scène, ils ne font pas le leur. Les producteurs les plus célèbres sont pourtant ceux qui ont su commander sans tyranniser et le public les connaît.

Un chef sait se faire obéir ou il ne sait pas. Si son lieutenant est nul, qu'il le change, mais qu'il ne prenne pas sa place. Que penser d'un chef d'orchestre qui descendrait de son pupitre pour se substituer au premier violon? Qui battrait la mesure à sa place? Personne? Alors, que deviendrait le concert? Un second chef? Alors que deviendrait le premier? Et puis quel second chef? « Mon frère, répondrait aussitôt Korda, ou mon vieil ami Lajos... »

Lajos?... Quel Lajos? Lajos Biro. Ma parenthèse fermée, j'en reviens au gros défaut de Korda : il ne sait pas s'entourer; il ne sait reconnaître que les gens connus. Faute de pouvoir discerner les qualités d'un nouveau Lubitsch, d'un futur Riskin, d'une Garbo en herbe (2), il écoute son cœur, car il a du cœur, et il fait appel à ses parents et à ses amis. Le frère cadet Vincent a quitté à regret son atelier de Montparnasse pour peindre les décors de la production de son aîné. Il se trouve d'ailleurs qu'il est très adroit. Mais le petit frère Zoltan a coûté et coûte encore très cher à la maison, car non seulement il n'a pas de talent, mais il ne veut mettre son incapacité qu'au service de coûteuses expéditions dans les pays chauds. Il a mis deux ans à réaliser *Bozambo,* combien lui faudra-t-il d'années et de centaines de milliers de livres sterling pour mener à bien l'exécution de *Lawrence en Arabie* ? L'ami Biro n'est pas moins redoutable que l'ineffable Zoltan.

Korda retrouva ce vieux dramaturge hongrois à Hollywood, où il végétait. « Quand je fonderai ma propre compagnie, lui dit-il, tu seras chef du département des scénarios. » Ce qui fut dit fut fait, et c'est en grande partie à cause de ce pion aigri et tâtillon de ce pasticheur infécond et filandreux que tous les produits de la London-Film ont révélé une apitoyante indigence d'invention, de goût et d'esprit. La méthode *Marie-Rose* et *Rose-Marie* est toujours pratiquée dans les services de M. Biro, lequel juge le travail des scénaristes à la grosseur de leurs effets et au nombre de fois qu'ils les répètent. Si, par chance, ces effets lui rappellent par leur pesanteur ceux qu'il a placés dans telle ou telle vieille pièce écrite ou ébauchée par lui naguère, tout va bien, le professeur Biro encense l'auteur ; sinon, il lui fait la leçon et le fait passer à la caisse. Peu d'écrivains ont accepté de recevoir de ce magister des coups de règles sur les doigts. Si l'on admet — ce qui malheureusement leur retire le bénéfice des circonstances atténuantes — que Robert Sherwood et René Clair se sont dérobés à sa surveillance pour composer leur petite histoire de fantôme en imitant gauchement Oscar Wilde, Lajos Biro n'a gardé sous sa coupe que deux élèves : à Londres, Arthur Wimperis ; à Paris, Henri Jeanson.

Puisque me voici à Paris, j'en profite pour reprendre l'historique de la London-Film. Après *Marie-Rose et Rose-Marie,* Korda engagea Fraulein Léontine Sagan, co-metteur en scène de *Jeunes filles en uniforme,* et lui confia la réalisation d'un film illustrant la vie des étudiants d'Oxford : *Men of To-Morrrow.* En même temps, il avait établi une succursale à Paris avec l'intention de produire de grands films en versions française, anglaise et peut-être allemande. Ses capitaux étaient britanniques mais il espéra un moment faire l'entente cordiale cinématographique et il est possible qu'il ait souhaité trouver les concours suffisants pour se fixer à Paris. Là encore, il ne sut pas choisir ses collaborateurs : très mal entouré, Korda fut bientôt dégoûté de la production française. C'est dommage pour nos artistes, nos artisans, nos ouvriers, mais, peste! ce n'est pas le fait de voir Korda passer *Louis XV* à la Marie-Rose et *Napoléon* à la Rose-Marie qui eût accru la gloire du cinéma français. Au reste, l'expérience de *La Dame de chez Maxim's* fut suffisamment décourageante à tous les points de vue.

Pourtant cette production qui devait émerveiller l'univers fut préparée avec soin. Tout Paris voulait en être, tout Paris accourut à l'aide, tout Paris avait appris qu'il y avait de l'argent à gagner chez Korda; mais seuls quelques malins savaient que Feydeau n'est pas fait pour le cinéma, que ses pièces sont fabriquées comme des montres de précision et que les rouages une fois démontés par les grosses pattes de Biro, ce ne serait pas avec les tours de passe-passe de M. Jeanson qu'on remettrait la pièce en mouvement. Au bout de six mois de discussions, alors que les décors étaient déjà plantés au studio Pathé-Natan, la sixième mouture du scénario était à peine terminée. Il fallait cependant tourner, parce qu'il fallait que le film fût présenté avant l'été (1933), et parce qu'Alexandre Korda avait hâte d'être débarrassé de cette mise en scène pour retourner à Londres s'occuper de ses affaires. Sur le plateau, pendant le travail, le grand producteur dictait des télégrammes, et se rongeait le cœur à la pensée qu'au lieu de diriger des acteurs, sa vraie place était

(1) C'était le temps où les critiques berlinois tiraient à courte-paille à qui éviterait d'aller voir ses productions.

(2) Une seule *star* a été lancée par Korda. En dépit d'une excessive publicité, Merle Oberon n'en reste pas moins une actrice sans personnalité, sans étoffe, sans beauté et sans éclat.

dans le bureau de tel ou tel banquier mûr pour la commandite. Mais par qui l'immortel réalisateur de *Rose-Marie* et *Marie-Rose* eût-il pu se faire remplacer? Il était bel et bien irremplaçable : il renonça donc à des entrevues importantes, sacrifia peut-être de mirobolantes affaires, mais il tint jusqu'au bout sous les sunlights... pour arriver au double four (versions française et anglaise) que l'on sait.

On aurait tort de croire que ce fut le mépris des Parisiens devant sa morne reconstitution de l'insouciant Paris de 1900 qui le détermina à abandonner la production française, non et ce n'est pas non plus la honte d'avoir fait bailler le public avec l'œuvre la plus populaire de Feydeau.

Ce fut tout bêtement à la suite d'un obscur incident de travail. Pour éclairer ce point d'histoire assez mal connu, il importe de situer les personnages de la tragédie-bouffe : la lutte se joue entre les frères Korda et les frères Nathan ou plus exactement entre Alexandre-le-Magnifique et Nathan aîné, Nathan N° I : « Bernard » Nathan.

La scène se passe à Paris en 1932. Les affaires de Nathan, alors déjà, commencent à se compliquer. Le petit bonhomme qui a mis la main sur la plus grosse entreprise cinématographique de France est inquiet. Tapi dans son bureau mystérieux, il rumine sa haine contre le grand Hongrois nonchalant et veinard qui guigne sa place. Nerveux, impatient, il ne craint pas précisément Korda sur le terrain des affaires, mais il est jaloux de son assurance, de ses projets. Comme il connaît encore moins de choses au cinéma que son adversaire, il est incapable de deviner que *La Dame* sera un échec et il cherche un moyen de se fâcher avec cet ambitieux qui se croit chez lui dans son studio au point de n'autoriser l'accès des plateaux qu'à ses gens.

Un jour, n'y tenant plus, fiévreux, incapable de travailler utilement, Bernard appuie sur le bouton qui commande l'ouverture de la porte de son antre pour aller voir un morceau de ce film extraordinaire auprès duquel la production Nathan ne doit, lui a-t-on dit, même plus donner l'illusion d'être de la crotte de bique. Il se faufile dans la salle où l'on projette des prises de vues de l'avant-veille. Dans le noir, une espèce de Chico Marx, furibond, se précipite sur lui :

— Qu'est-ce que vous fichez là?... Vous n'êtes pas de la production, n'est-ce pas ?... Alors, dehors, dehors!...

— Mais je suis M. Nathan...

— M'en fous pas mal... Sortez!

— Je suis ici chez moi!

— Sans blague... ricana l'autre et d'un coup de poing il expédie Nathan aîné dans le couloir. Un Marx eût agi avec plus d'habileté. Vincent Korda, car c'était lui, n'eut pas l'esprit de faire une farce au puissant intrus. Dès lors, de l'état d'hostilité on passa à l'état de guerre. Pour terminer son film, pour le faire éditer, présenter, distribuer, Alexandre dut passer par les fourches caudines de Nathan et il jura qu'on ne le reprendrait plus à travailler en France. Installé à Londres, allié avec les United Artistes, il reprit la formule de la comédie historique et fit *La Vie privée d'Henry VIII*.

Je ne suis pas de ceux qui prennent un air navré pour déclarer qu'*Henry VIII* est la seule bonne production d'Alexandre Korda ; j'estime qu'elle est aussi mauvaise que les autres bandes parlantes réalisées ou produites par lui. *Henry VIII* est un assemblage de petites histoires, de potins prétendus historiques et de scènes empruntées à droite et à gauche (2), Korda tira un film solennellement plat et froid, sans rythme, sans couleur et sans grandeur, — malgré le luxe des décors et des costumes. Sous prétexte que le cinéma anglais n'a jamais été très brillant, d'aucuns ont voulu voir dans *Henry VIII* son chef-d'œuvre. Quelle impatience incongrue! Ne pouvaient-ils attendre jusqu'en 1936 pour voir un film d'inspiration et de caractère anglais : cette digne et solide *Tudor Rose* (*Mary Tudor*) de Robert Stevenson, où TOUS les rôles sont non seulement bien composés, mais bien tenus; alors qu'*Henry VIII* n'est qu'une simple démonstration du talent de l'étonnant Charles Laughton. Laughton est un des premiers comédiens de notre époque et la truculence shakespearienne de son interprétation a sauvé le film de Korda.

En revanche, Elisabeth Bergner ne parvint pas à sauver *Catherine The Great*, qui était deux fois plus ennuyeux qu'*Henry VIII* : et cela en grande partie à cause du scénario biresque et aussi parce qu'aucun des personnages n'était interprété par l'acteur qui convenait; Bergner en Catherine de Russie, même jeune fille, et Fairbanks junior en Pierre III... telles sont les énormes erreurs de distribution qu'affectionne celui qu'on voudrait faire passer pour un producteur de métier. Passons sur *Don Juan*, sur la *Vie future*, sur *Rembrandt* qui ne sont que des démonstrations du talent d'un artiste de la caméra : Georges Périnal. Passons sur *Fantôme à vendre* dont le succès actuel ne cachera pas longtemps la pauvreté. On doute que Feyder soit plus à son aise que ne le fut Clair à Denham. Il était fait pourtant pour apprécier le Luxe de la maison, luxe qui consiste surtout à dépenser le temps sans compter, malheureusement aux dernières nouvelles, il paraît que les commanditaires de la London Film s'effraient du retard que subit la réalisation de son *Chevalier sans armure*. Aussi une fois de plus Korda s'est-il dévoué et pour hâter le travail il tourne certaines scènes du film sur un plateau tandis que Feyder poursuit son ouvrage sur un autre plateau. On devine que cette combinaison n'est pas pour plaire à un homme qui a l'autorité de Feyder.

The Red Robe, *L'Invincible Armada* ne seront pas les derniers de la série : toutes les époques y passeront, toutes les grandes figures de l'histoire seront saignées, dépecées, désossées, hachées, malaxées, cuites, mal cuites, recuites et assaisonnées à la sauce Marie-Rose par le charcutier Biro et pâtissier Korda. Attendons-nous à voir peiner ces opulents boutiquiers sur les vies privées de Charles-Quint, de Louis XIV, de Néron, de Tamerlan et succès oblige, d'Alexandre le Grand, vu et rapetissé par Alexandre le Magnifique, baronnet de Denhamm en Middlesex... le rapprochement s'impose.

Mais, trêve de plaisanteries ; accaparé par les anecdotes, les souvenirs et les pronostics, je néglige d'étudier minutieusement le style cinématographique de Korda. C'est peut-être que je m'en excuse, je ne suis pas de ces critiques d'art qui usent leur habileté à analyser dans les mêmes termes choisis une œuvre digne d'intérêt et le premier navet qu'on leur met sous la dent. A épiloguer sur le néant, on s'emplit la cervelle de vide et devant ce vide, la pensée a le vertige. Ne me remerciez pas de vous épargner une vaine dissertation, chers lecteurs ; avant de songer à votre santé, j'ai eu souci de la mienne.

Donc il reste acquis qu'Alexandre Korda est un homme aimable qui fait vivre quantité d'hommes de valeur et de braves gens. Au point de vue moral, il a droit à notre estime et dans l'état actuel de la société capitaliste, il représente une puissance bienfaisante. Mon indulgence naturelle m'incite même, moi qui ne suit pas actionnaire de la London Film, à le féliciter de faire circuler l'argent et à ne pas regretter que cet habile homme d'affaires n'ait pas été aiguillé vers une autre industrie que le cinématographe, l'automobile, par exemple, les ciments ou bien les conserves. Non, je ne lui reprocherai même pas d'être un artiste incomplet, un créateur indigent. Je ne puis trouver mauvais non plus qu'il ne consente à travailler que dans une brûlante atmosphère de luxe, chèrement achetée d'ailleurs. Je déplore seulement qu'il soit un ambitieux comme d'autres ambitieux et qu'il n'y ait aucune part de mystification dans ses entreprises. Ah! si Korda était un farceur, cela changerait bien des choses; et comme il deviendrait sympathique de nos jours où il y a si peu de gens amusants, pittoresques et détachés des troupeaux.

Contentons-nous de remercier Alexandre Korda d'avoir édifié à proximité de Londres, au milieu d'un parc immense, les studios les plus richement installés d'Europe. Pour l'instant, Denhamm n'est que la réalisation du rêve d'un mégalomane sans esprit. A notre époque, on le sait, le spirituel est écrasé par l'intellectuel et l'ntellectuel par le technique et l'on ne peut s'étonner de voir construire des palais pour abriter des machines gigantesques mises au service d'idées creuses pour fabriquer des œuvres éphémères et factices. Mais un jour, peut-être, un homme saura se servir du merveilleux outil de Denham.

Ce jour où un puissant compositeur d'images, un poète, un créateur, un lion comme Stroheim ou un magicien comme Murneau régnera sur un ou plusieurs plateaux des studois de Denham, nous cligneront de l'œil en nous disant : « Ce brave Alexandre, tout de même, il savait ce qu'il faisait! »

Marcel ERMANS.

(3) Bornons-nous à rappeler la partie de cartes entre Anne de Clèves et le roi, démarquée d'une scène de *Banco*, pièce d'Alfred Savoir.

LA FORMULE DU CINÉMA FUTUR

(*Suite de la page* 10.)

(Thèse immense : « couleur » et « son », ou autrement, « Musique des couleurs », trouvant enfin sa première affirmation dans la naissance de « SI ».)

× × ×

A ce « Son-Image », à ce « SI », d'une grandeur toute géniale, vient se joindre dans le Film un autre élément, non moins grandiose par sa puissance exorcisante : le « Verbe » : « V ».

(Au commencement était le Verbe, et le Verbe était .....)

Dès lors, la matière du Cinéma s'exprimera ainsi :

SI × V

« **L'image résonne et parle** », mais dans les limites du temps ; par conséquent, nous devons écrire :

T (SI × V)

Ensuite — pareillement à tout Art d'ordre temporel — le Cinéma doit se conformer aux lois du Rythme. Le Rythme est une grandeur qui, au demeurant, n'est pas encore estimée à sa valeur dans le domaine culturel de l'Europe. Pour pouvoir pleinement saisir la puissance souveraine du charme fascinateur de ce « **R** », il faut tourner nos regards bien loin, vers l'Orient (et en particulier vers le système philosophique hindou ayant nom d' « Advaita », où le Rythme représente le facteur le plus efficient, le plus « magique » de la création.

Ce Rythme renaîtra au Cinéma !

En élevant la « matière » du Film T (SI × V) à la puissance du « Rythme », nous obtenons :

$$[\,T\,(SI \times V)\,]^R$$

ce qui représente déjà le « langage » de l'Art futur. Je dis « futur », car la formule du Film, de nos jours, est extrêmement simple :

T (i + S + V)

autrement dit, « l'image plus le son plus le verbe, pris dans le temps ». Ni le « son-image » « SI », ni la fusion exorcisante avec le Verbe, ni la magie du Rythme, rien de tout ceci ne figure dans cette formule.

× × ×

Quant à la « teneur » du nouvel Art, la grandeur « **E** » n'a pas varié : c'est toujours la même « flèche montante » — l'Elan vers les Etoiles !

Par conséquent, la formule de l'Art total, englobant tous les Arts, du « Tout-Art » futur (tous les autres aspects de l'Art seront alors définitivement morts, et, après tant de tâtonnements, le Cinéma deviendra la « **Synthèse des Arts** ». La formule de cet Art sera :

$$AC = \left(\frac{E}{[\,T\,(Si \times V)\,]^R} \right)^X$$

Nous avons devant nous une tâche énorme : Elever le Film contemporain d'ordre d' « attraction de boulevard » à la hauteur du « **Tout-Art métaphysique** ».

J'ai foi en son avènement !

Boris BILINSKY.

Robert Le Vigan

ROBERT *Le Vigan est bien l'acteur français qui possède la plus criante personnalité, une personnalité multiple, si je puis dire, d'autant plus curieuse que le « métier » formidable dont elle dispose n'est pas mis au service de ce triste cabotinage que d'aucunes de nos stars élèvent à la hauteur d'un apostolat.*

Elle n'est pas fonction, non plus de cet élément primaire qu'est l'usage du mauvais maquillage (physique et vestimentaire, qui déguise sans transformer). Cet attribut du cinéma, parfaitement logique, mais non moins parfaitement dénaturé par l'emploi qu'on en tire, consiste, par exemple, à se faire une tête hirsute de poète hagard et hyper-sensible pour avoir l'air d'un héros toltoien.

Alors qu'il ne s'agit pas plus de se draper dans un peplum pour ressembler à un empereur rimain, il n'est pas indispensable de se laisser pousser la barbe pour figurer la déchéance.

Je ne veux pas dire ainsi que l'immense talent de Robert Le Vigan soit incompatible avec le cinéma stylisé, au contraire, et certaines créations qu'il fit au théâtre le prouvent abondamment.

Mais, il faut souligner que dans le cadre relativement restreint où ce talent a évolué jusqu'à présent, Le Vigan est resté sans doute le seul qui n'use pas de ces subterfuges à effets (combien faciles) que le cinéma muet nous avait révélé sous la forme d'un fardage outré, d'une série complète de jeux dits « de physionomie » (?), de gestes frénétiques, et que le parlant a aggravé en nous assourdissant de manifestations vocales pleines de trémolos douloureux ou de hurlements sarcastiques.

Le Vigan, qui n'a jamais sombré dans ce « réalisme de Conservatoire », est accessible à toutes les interprétations : plus gentleman qu'un pair d'Angleterre, plus mystique que Christ ou plus douteux qu'un souteneur, c'est bien l'artiste-type dont l'admirable photogénie crée, à elle seule, toute l'ambiance de ses films.

Souvent même, Le Vigan sauve tout le film, et le grand public, malgré son ignorance, est étonné d'abord et ensuite conquis par l'extraordinaire expression de cette tête de corsaire malfouin et de touriste anglais.

Mais la plus stricte liberté autorisant certaines gens à croire encore aux fantômes et à l'honneur, il est bien évident que Le Vigan jouit d'une notoriété tout à fait en marge de celle qui illustre nos grandes vedettes françaises.

Cette évidence est donc un réconfort.

Le Vigan, qui n'a jamais eu de rôle à sa taille, a un sens absolument juste de l'expression violente, et ses possibilités physiques, qui suffiraient à le consacrer au même titre qu'un Peter Lorre, sont complétées par une adaptation parfaite de sa voix qu'il intensifie jusqu'à la perfection.

Le Vigan est toujours formidable : Le malade du « Chien jaune » ; le doux Iesus de « Golgotha » ; le jardinier typique de « L'affare Coquelet » ; le plus snob des « Cinq gentlemen maudits » ; le policier-légionnaire de « La Bandera » ; L'étrange matelot des « Mutinés de « l'Elseneur » ; le vieux beau de « Jenny » ; l'alcoolique schakespearien des « Bas-Fonds » sont autant de preuves de la magnifique compréhension cinématographique de Robert Le Vigan.

Et ce grand bonhomme nous rappelle qu'il y a en France aussi, un cinéma qui relève d'autre chose que de l'industrie maraîchère.

Jacques FRANJU.

CE QU'ILS FONT

Parmi les oublis que l'on pourra remarquer dans cette liste, certains sont involontaires...
Pour ceux-là, nous nous excusons.

ALEXEIEFF. — Altone al Wasser. — Opta. — Une Fête en Savoie. — Cempa.
JEAN ARTHUR. — History's made at Night (Borzage.
FRED ASTAIRE. — Ginger Roggers. — Stepping Toes.
JEAN-LOUIS BARRAULT, prépare His first Offense.
SILVIA BATAILLE. — La Partie de Campagne. — La Dame de Pique.
ELISABETH BERGNER. — As you like it (Paul Czinner). — Dreaming Lips (Paul Czinner).
JULES BERRY. — Le Contrôleur des Champs-Elysées.
WALLACE BERRY. — The last Slaver (Tay Garnett).
FRANCK BORZAGE. — History's made at Night Jean Arthur). — Green Light (Errol Flynn).
CHARLES BOYER. — History's made at Night (Borzage).
CLARENCE BROWN. — Gorgeous Hussy (Joan Crawford).
FRANCK CAPRA. — Lost Horizon (Margo - Ronald Colman).
MARCEL CARNE. — His first Offense (Prévert).
ALBERTO CAVALCANTI.— We live in two Worlds.
GARY COOPER. — Souls at Sea.
GEORGES CUKOR. — Camille (Garbo).
DANIELLE DARRIEUX. — Va tourner Abus de Confiance.
DOVJENKO. — Stchors.
GERMAINE DULAC. — Collabore à la préparation de La Liberté, de Renoir.
JULIEN DUVIVIER. — Carnet de Bal (Spaak).
NICOLAS EIK. — Rossignol, petit Rossignol.
S. M. EISEINSTEIN. — La Prairie de Bejin.
JEAN EPSTEIN. — La Bretagne
DOUGLAS FAIRBANKS. — Produit Marco Polo.
JACQUES FEYDER. — Chevalier sans Armure (Marlène Diétrich).
W.-C. FIELDS. — Va tourner Bags of Tricks.
JOHN FORD. — Wee, Willie. Winkle (Mc Laglen, Shirley Temple).
CARL FROELICH. — Die Ganz Grossen (Torheiten (Paul Wessely).
JEAN GABIN. — La Grande Illusion (Renoir).
TAY GARNETT. — The last Slaver (Peter Lorre, W. Berry, W. Baxter). — Love is News (Lorreta Young).
OTTO GOEBHUR. — Fredericus.
HITCHCOOK prépare Shilling for Candles.
ARTHUR HONNEGGER. — Marthe Richard au service de la France (R. Bernard). — Yochivara (Max Ophuls).
MIRIAM HOPKINS. — L'Equipage (Litvack). — The Woman's Touch (John Blysthone).
MAURICE JAUBERT. — We live in two Worlds.
HENRI JEANSON. — Le film de Renoir sur 1789.
LOUIS JOUVET. — Un Carnet de Bal (Duvivier). — Offense (Carné).
KAUSINTZEFF et TRAUTBERG. — Le Retour de Maxime.
FRITZ KORTNER. — Midnight Special (Sinclair Hill).
WERNER KRAUSS. — Die Gehelte von Paris (Tourjansk).
FRITZ LANG. — You only live once (Silvia Sidney).
C.-A. LARA. — Mon Associé M. Davis
LISETTE LANVIN. — Les sept Perles ed la Couronne (Guitry).
CHARLES LAUGHTON. — Claudius
ROBERT LE VIGAN. — Regain (Pagnol).
PETER LORRE. — The last Slaver (Tay Garnett). —
ANITA LOOS. — Saracotta.
Think fast Mr Moto (Norman Foster).
ERNST LUBITSH prépare Ange (Marlène).
MARX BROTHERS. — A Day at the Races (Sam Wood).
MATTCHERETT. — Walter.
MEERSON. — Chevalier sans Armures (Feyder).
LEWIS MILLESTONE. — Castle in Spain (Madelaine Carrol).
GASTON MODOT. — La Grande Illusion (Renoir).
CHESTER MORRIS. — The Depths below (Ele Kentam).
JACK OAKIE. — Champagne Waltz (A. Edward Sutherland).
G.-W. PABST. — Mademoiselle Docteur (Jouvet, Dita Parlo).
JEAN PAINLEVE. — Barbe-Bleue.
PERINAL. — Chevalier sans Armure (Feyder).
WILLIAM POWELL. — Libeled Lady (Jack Conway).
JACQUES PREVERT. — Partie de Campagne (Renoir), His first Offense (Carné).
PROTOZANOFF. — Sand Dot.
PUDOVKINE. — Le plus heureux.
FRITZ RASP. — Togger, Le Chien de Baskerville (Carl Lamac).
RAIZMANN. — La dernière Nuit.
JEAN RENOIR prépare La Liberté (Spaak, Jeanson, Achard, Pagnol), La Grande Illusion (Stroheim-
PIERRE RENOIR. — La Citadelle du Silence (Marcel l'Herbier).
LENI RIENFENSTHAL. — Les Jeux Olympiques d'Hiver.
RITZ BROTHERS. — One in a Million (Sidney Langfield).
LIDA ROBERTY. — Champagne Waltz (Edward Sutherland), Nobody's Baby.
EDWARD ROBINSON. — Thunder on the City, Kid Galaad (Michale Curtiz).
ROCHAL. — Les Aubes de Paris.
ROMM. — Treize.
FRANÇOISE ROSAY. — Un Carnet de Bal.
NADIA SIBIRSKALA. — Le Chemin de Buenos-Aires (Kirsanoff).
SILVIA SIDNEY. — You only live once (Fritz Lang).
CHARLES SPAAK. — La Grande Illusion (Renoir).
JOSEPH VON STERNBERG. — L. Claudius (Charles Laughton).
ROBERT STEVENSON. — Les Mines du Roi Salomon (Paul Robeson).
ERIC VON STROHEIM. — Docteur Crespy. — La Grande Illusion (Renoir). — Marthe Richard (R. Bernard).
SLIM SUMMERVILLE. — Réunion (Norman Taurog).
NORMAN TAUROG. — Réunion, 50 Roads to Town Joan Harlow).
SPENCER TRACY. — Ginga Din (Howard Hawks), Libeled Lady (Jack Conway), Captain courageous (Victor Flemming), They gave him a gun.
ILLIA TRAUTBERG. — Année 19.
CHARLES VANEL. — Hayda Troika (Dréville).
LES WASSILIEF. — Extrême-Orient.
WATT. — The Saving of Bill Blewitt.
KURT WEILL prépare Les Amours de Jeanne Ney.
JEAN WIENER. — La Nuit de Feu (L'Herbier).
BASIL WRIGHT. — Song of Ceylan, Un Film sur les Ecoles.

Germaine BLANKAWISTZ.

CINÉMA
TOGRAPHE
15, RUE DE TREVISE. — PARIS-9e
Tél. PROV. 85-96

ABONNEMENTS

	France	Etranger
Un an	20 frs	28 frs
Six mois	11 frs	16 frs

Changement d'adresse : UN franc.

Les manuscrits et dessins non insérés ne sont pas rendus.

PASSÉ PRÉSENT FUTUR

DU CINÉMA EN COULEURS

L'aspect superficiel de notre époque, les formes qu'adopte le monde où nous évoluons, sont changeantes comme le satin. Modes féminines, coupe pseudo aérodynamique des voitures, formations politiques toutes républicaines, populaires, démocratiques, sociales et nationales, se modifient chaque année plus sensiblement que nécessairement, sans qu'une réelle et profonde réforme de structure l'exige. Considéré dans le temps, observé à l'accéléré mental, notre siècle paraît revêtu d'un enduit mou, voué à l'anachronisme immédiat, qui en dissimule les aspérités, les dangers, l'infrastructure cruelle et acérée.

Le cinématographe qui, dans une grande mesure, passe pour une des caractéristiques de notre temps, est soumis très vivement à ce chatoiement amibien ! Son emploi intensif le rend particulièrement sensible à l'usure. L'habitude émousse sa capacité de plaisirs, son revêtement illusoire — émollient. Sans cesse, de nouveaux hommes s'emparent de sa mécanique, apprennent le mode d'emploi et font craquer la croûte. Le public blasé en redemande. Les films deviennent plus agressifs et violents. Même l'armature financière de la production se fait provisoirement complice, tant que ce phénomène de soupape paraît propre à favoriser le profit. Le temps vient bientôt où, dénudé de ses aspects tendres, le film laisse percer dangereusement la nature de l'homme. Il convient alors de replâtrer l'enduit.

Il serait téméraire de prétendre que ces phénomènes s'opèrent consciemment. Pourtant, c'est bien à un conflit de ce genre que nous avons assisté il y a dix ans environ. Le film muet connaissait un éclat imprévisible. On est surpris aujourd'hui de la violence morale, parfois même sociale, qui s'y fit jour. Le film sonore et parlant vint à temps boucher toutes ces fissures. Aux quelques hommes devenus maîtres de leur expression on imposa des spécialistes du dialogue déjà passés au crible d'un théâtre abâtardi. Il a fallu plusieurs années pour que la parole devienne, entre les mains de quelques nouveaux venus, un instrument plus révélateur encore que l'image de la présence humaine.

Le tampon d'ouate rose dont nos oreilles furent garnies pour nous isoler du monde réel et de ses grincements tragiques, le tampon qui nous fit entendre la vie en rose, se volatilise à la moindre résonance vraie, oh, par éclairs seulement, pas tous les jours.

Mais le cinéma va nous offrir bientôt, grâce à la couleur, une magnifique paire de lunettes roses.

Au théâtre pensé de François de Curel, Préférons le Ciné des Couleurs naturelles.

Vincent MUSELLI

(*Printemps et Cinématographe Mêlés.*)

Soirées de Paris, 15 avril 1914.

Certains se souviennent peut-être des craintes qui accueillirent, vers 1926-27, les *technicolors* venus d'U.S.A. (*Pirate noir*, etc.). Dans ce concert, le signataire de ces lignes avoue avoir joué un rôle de dénigration systématique, mais au moyen d'arguments dont certains paraissent bien faibles aujourd'hui et en posant le problème tout de travers, sans que personne d'ailleurs le redressât.

Il y aura pourtant, un jour, le cinéma en couleurs

Ce problème-phénix qui se repose tout seul, il serait bien naïf de l'éluder, comme certains espéraient le faire, il y a dix ans, par la dérision ou l'indignation. De même que le son s'est installé un jour irrésistiblement, méprisant les objections esthétiques, les routines reposantes, les dangers qu'il portait en soi, bouleversant la technique et la dramaturgie, déroutant les meilleurs artistes, de même la première technique colorée à la fois satisfaisante pour l'œil et financièrement viable, bouleversera le marché mondial. Les forces économiques le veulent, la passivité du public le permet, en dépit des criailleries de quelques-uns, eussent-ils raison cent fois.

Cette éventualité, il y a quelques mois, pouvait, à qui ne se satisfait de médiocres barbouillages comme *Jeunes filles à marier*, paraître lointaine encore.

Je tiens pourtant le récent film *Dancing pirate* pour un signe certain, bien qu'à mon sens, unique encore, d'un progrès rapide et d'une imminente réussite du film coloré.

Au désarroi qui s'emparera alors du monde cinématographique, que personne n'acceptera d'avouer, mais qui enfoncera encore un peu plus ce moyen d'expression dans la bassesse où déjà il se vautre, tentons d'apporter dès maintenant pour réconfort, peut-être pour antidote, un peu de lucidité.

Naissance du film en couleurs

Lorsqu'Emile Reynaud, dès 1880, établit pour son Praxinoscope-Projection les bandes dessinées qu'il présenta au musée Grévin en 1892 (Théâtre Optique), tout naturellement il réalise les premiers *dessins animés en couleurs* et en relief (les personnages paraissent en avant du décor qui est projeté par une lanterne). Aucun problème esthétique ne se pose alors. La prise de vues photographiques ne sera mise au point qu'en 1882 par Marey. A la faveur de l'indifférence de Marey pour la vulgarisation possible de ce moyen d'investigation scientifique, le travail d'artisan de Reynaud reste valable comme spectacle jusqu'en 1895. C'est alors que le « Cinématographe » lancé dans le commerce par un habile industriel nommé Lumière, qui mériterait d'être plus connu, balaye en très peu d'années le dessin animé en couleurs. Il ne pouvait en être autrement à cette époque de progrès incessants de la technique liés aux succès du capitalisme prospère d'alors. Il n'est pas inutile d'insister sur ce processus d'ailleurs peu connu du public en raison des travestissements dont l'histoire des origines du cinématographe a été obscurcie.

Le triomphe du procédé photographique, infiniment reproductible, d'une diffusion très large, sur le dessin à un exemplaire, ce triomphe est dû, certes, à l'attrait profond qu'exerce sur le public le document photographique avec son nouveau réalisme, ses personnages « vrais », « ressemblants ». Mais il est bien plus explicable encore en raison des possibilités de diffusion, c'est-à-dire de l'aptitude à enrichir les industriels. Ce triomphe est d'ordre économique plus qu'esthétique. Nous allons en retrouver la preuve quelques années plus tard.

Couleurs sans danger

La couleur reprend, en effet, l'offensive avec les féeries de Mélies et de Zecca. Le procédé de coloriage à la main au pochoir traînera son agonie jusqu'aux années de la guerre (1). D'un usage limité, par le temps de réalisation et son prix de revient, il ne pouvait coexister longtemps ni victorieusement avec l'art cinématographique en voie d'industrialisation. Il profite cependant, durant les premières années du siècle, du mépris que les grands capitalistes réservent au cinéma dont ils n'osent encore prononcer s'il est un art ou une industrie.

Il ne faut pas craindre d'ailleurs d'affirmer que ce procédé a donné des résultats supérieurs aux systèmes physiques de photographie des couleurs actuellement les plus évolués. Les couleurs du *Voyage dans la lune*, de Méliès, sont incomparablement plus agréables que celles même de *La Cucaracha* ou de *Becky Sharp*.

Là encore nous ne trouvons aucune trace d'aucune querelle esthétique. Les films colorés n'étant jamais réalistes n'exigent pas de couleurs dites « naturelles ».

A vrai dire, jusqu'ici, le « réalisme » est précisément du côté « noir et blanc », si nous le définissons provisoirement par la plus grande ressemblance avec les objets visibles. Nous verrons qu'en 1937 la situation est à peu près inchangée.

Mais il serait imprudent d'attribuer à cette seule valeur de réalité le triomphe du noir sur la couleur. Encore une fois, la lutte est engagée sur le plan économique.

(1) Pathé Revue en prolongeait encore l'usage il y a une dizaine d'années.

Allistair Slim dans Mon Associé, M. Davis, *de C.-A. Lara, d'après un scénario de Jacques Prévert.*

Les couleurs photographiques prétendues naturelles

Vers 1910, le conflit entre dans une phase nouvelle. Le procédé trichromique Gaumont applique, pour la première fois à ma connaissance, la photo des couleurs au cinéma.

Il s'agit d'un dispositif que les procédés modernes dits « optiques » ou « additifs » ne feront que copier en le modifiant dans ses détails. Un objectif fournit trois images noires sélectionnées par des filtres colorés. La pellicule enregistre ces trois images contiguës, réduites du tiers dans leur hauteur, de telle sorte que la justesse de la pellicule n'est ainsi que doublée et non triplée. Le projecteur, muni d'un objectif semblable et de trois filtres, superpose sur l'écran trois faisceaux colorés. La fidélité approximative de reproduction des couleurs est au moins équivalente à tout ce que nous verrons jusqu'à ces derniers mois. Il n'est pas question en réalité de couleurs « naturelles ». L'utilisation publicitaire de ce vocable joue sur son ambiguité. Les couleurs de la photo ou du « cinéma en couleurs naturelles » sont « naturelles », puisqu'obtenues par des procédés physiques et chimiques. Elles n'en sont pas moins totalement différentes des couleurs que revêtent les objets dans la nature. En cela, aucun procédé actuel n'est guère supérieur au procédé Gaumont de 1910. Les raisons de cette stagnation sont nombreuses ; nous en verrons quelques-unes.

Mais l'inexactitude des couleurs n'est pas faite pour embarrasser des commerçants décidés à lancer leur produit, et, sur ce point, ceux-ci bénéficient de l'extraordinaire bonne volonté du public.

Avec la plus grande facilité, le cinéma en couleurs aurait pu être répandu dès 1910, comme il pourrait l'être soudainement aujourd'hui sous une forme qui n'a guère progressé. Il n'en fut pas question le moins du monde. Le procédé Gaumont nécessitait un appareillage entièrement nouveau, tant à la prise de vue qu'à la projection. Le cinéma était déjà trop répandu à cette époque pour que ce bouleversement fut aisé. Il aurait entraîné une forte dépense. Or, cette industrie déjà vigoureuse n'avait cependant atteint qu'une très petite partie du public susceptible d'exploitation. Le cinéma qui, aujourd'hui encore en 1937, ne semble pas avoir atteint la saturation de son marché (le grand nombre de communes de France où le cinéma est presque inconnu en constitue une preuve), à plus forte raison en 1910 n'avait nul besoin d'un attrait nouveau, la couleur par exemple, pour aider sa croissance. La loi économique voulait qu'il accomplisse d'abord cette saturation. La situation eût pu être modifiée si la concurrence s'en fut mêlée à travers le monde ; il n'en était encore rien.

Danger de couleurs

On n'entendit plus guère parler de cinéma en couleurs jusqu'aux années 1926-27. A cette époque, les premiers symptômes de la crise économique se faisant sentir, une tentative est faite, en Amérique, avec *Technicolor* bichrome, en France avec *Keller Dorian*. On sait que les réactions furent violentes dans le domaine esthétique. En dépit de certains enthousiasmes d'alors, je maintiens que ces expériences n'auraient pas dû quitter le laboratoire. On vit rarement une plus effroyable confiture de couleurs ne présentant ni intérêt pictural, ni le moindre rapport avec la réalité.

Par une aberration dont, ayant moi-même donné le signal de la querelle en France (2), je dois accepter quelque responsabilité, c'est pourtant sur le terrain « réalisme ou non réalisme » que se débattit entre critiques et techniciens l'avenir de la couleur. Nous étions sensiblement à côté de la question, ou plus exactement en avance sur l'état de la technique. Quoi qu'il en soit, les films en couleurs portaient en eux une tare rédhibitoire : ils étaient vilains, pénibles à regarder, et si les optimistes voulaient y voir les premiers balbutiements d'un nouvel art, bien peu acceptaient de le défendre.

Pourtant, c'est encore à une insuffisante maturité de la situation économique qu'il faut attribuer la fugacité de l'offensive colorée. A coup sûr, la situation a changé. Cette fois-ci, l'industrie cinématographique ne milite plus *contre* mais *pour* la couleur. En effet, si le marché, c'est-à-dire le public mondial, n'est pas encore entièrement conquis, du moins les centres les plus importants, les plus accessibles, sont investis.

(2) « Cinéa Ciné », 15 sept. 1926 jusqu'à mars 1927 et « Photo Ciné », mai 1927.

Une image caractéristique du nouveau film de Capra, Lost Horizon. →

La concurrence entre les diverses industries cinématographiques nationales commence à devenir très âpre. Il est certain qu'une attraction nouvelle vaudrait, à qui saurait en user, la suprématie.

Cependant, la technique de la couleur est loin d'être au point, et elle est extrêmement coûteuse.

Il semble qu'aucun industriel n'ait osé rompre le *statu quo* posé par cette contradiction.

Le slogan « Film sonore et parlant » substitué au slogan « couleurs naturelles »

C'est alors qu'intervient le son. Il est permis de supposer, puisque la révolution sonore vient mettre fin pour quelques années à la crise cinématographique en 1928 que, dès 1927, les travaux de laboratoires concernant le son étaient suffisamment concluants et connus pour mettre en balance les résultats colorés.

Une innovation ou une autre, peu importe! La première viable sera la bonne. Si le cinéma sonore n'avait pas été prêt, on nous aurait imposé la couleur.

A bas le son ?

Il y avait presque autant de motifs d'alarme dans le camp de ceux qui tentent d'utiliser le cinéma à des fins autres que d'en tirer profit. Le son nous en promettait de belles et a tenu sa promesse. Naturellement, ceux qui protestent contre de telles nouveautés sont couverts de sarcasmes, esthètes de droite comme de gauche se trouvant d'accord pour les présenter comme réactionnaires, opposés au progrès.

Pourtant, si l'on examine la production actuelle et si on la compare à celle des dernières années du muet (avec *Les nuits de Chicago, Symphonie nuptiale*, etc.) ou aux années romantiques du cinéma allemand (avec *Nosferatu, Caligari*), ou encore si on songe aux films de Chaplin, Malec, Picratt, Ben Turpin, etc..., il n'est pas discutable, qu'en moyenne, les films d'aujourd'hui sont vils et batards. Toute possibilité semble fermée à une production en marge, à des hommes comme Stroheim, ou Bunuel par exemple. D'une part, il n'est pas douteux que le médiocre usage qui a été fait en général de la parole a contribué à l'abaissement intellectuel du film. D'autre part, l'élévation du coût de chaque film dû au son, interdit l'exercice du cinéma aux artistes indépendants, entrave les débuts d'un personnel nouveau, jeune et hardi.

En cela, on a le droit de se refuser à traiter le cinéma comme tout autre moyen d'expression, le droit de ne pas saluer tout perfectionnement technique comme facteur de progrès.

Vive le son !

Théoriquement, entre les mains de qui le mérite, toute possibilité technique telle que son, couleur, relief, devrait constituer un nouveau terrain de *recherches*, un nouveau mode de *connaissance*, un *accroissement*. Pratiquement, pour des raisons économiques et sociales bien évidentes, non seulement il n'en est rien, mais le phénomène contraire a les plus grandes chances de se produire.

Les résistances de René Clair au début du parlant, l'obstination de Chaplin, si elles ne sont pas entièrement justifiées — car il s'agit d'hommes qui, précisément, semblaient qualifiés pour intervenir avec moins de maladresse que d'autres — du moins témoignaient d'une clairvoyance qu'il est difficile de faire passer pour réactionnaire. Pourtant, le son s'est imposé. La voix caverneuse du haut-parleur s'est infléchie parfois en nuances infinies. L'accoutumance jouant, la voix s'est peu à peu superposée dans notre esprit aux ventriloques plats de l'écran.

A part les grands procédés Western, R.C.A. Tobis, la technique est imparfaite encore. Les voix manquent de personnalité, de perspective, de résonance.

En dépit de tout, cette convention qui nous parut à la fois si folle, si dangereuse et si vulgaire, nous est maintenant toute naturelle, indispensable, bien plus, précieuse, en égard aux rares occasions qu'elle fournit de s'exprimer plus complètement. Qu'on ne s'y méprenne cependant pas : la balance est inégale. Entendre, par exemple, déclarer par le Père Peachum que « Les riches ont le cœur dur mais les nerfs sensibles » (si la censure le permettait) justifierait très largement le cinéma d'être parlant sans pour cela « racheter » toutes les infamies qu'il nous faut entendre.

Les prophètes lucides avaient à la fois raison et tort voilà tout. En regard de la somme d'inepties qu'à juste raison imaginait leur pessimisme, c'est déjà miracle que le cinéma contienne encore de quoi n'être pas entièrement bon à jeter aux ordures. Puisque la querelle dure encore entre tenants du muet (sans espoir) et défenseurs du parlant (qui se défend d'ailleurs très bien tout seul), querelle que par exemple ni Lucien Wahl ni Henri Jeanson n'ont jamais placée sur son véritable terrain, cette mise en place personnelle n'était pas inutile au sujet de la couleur où on peut être sûr qu'elle renaîtra.

Supplantée par le son, la couleur n'apparaît guère depuis 1929 que dans de courts passages d'opérettes utilisées pour augmenter le lustre d'un ballet, au même titre que le « Grand Ecran ».

La couleur défenestrée réapparaît par la trappe de la cave

Mais les laboratoires ne se découragent pas. De tout petits perfectionnements, pas à pas, éliminent les franges, purifient les teintes. L'énorme quantité de lumière nécessaire à tous les procédés pour la prise de vue rebute encore tout le monde. C'est alors qu'un détour adroit permet à la couleur de resurgir.

La prise de vue de vingt-quatre images par seconde, nécessitée par le son, n'a pas facilité le problème du temps de pose et de l'éclairement. Les plus rusés artisans de *Technicolor* en Amérique, de *Gasparcolor* en Allemagne s'attaquent au dessin animé, aux films d'objets, où la prise de vue image par image, permet de longs temps de pose, où l'éclairement n'est limité ni par le coût du kilowatt-heure, ni par l'iris des acteurs. Le calcul est doublement habile : 1° L'élimination des difficultés financières permet de mettre sur pied une production suivie. 2° L'élimination des difficultés de la technique lumière, l'élimination du réalisme imitatif permet de revirginiser une réputation

au cinéma en couleurs en général, réputation que les essais des années précédentes avaient passablement ternie.

Dessins animés en couleurs et dessins animés coloriés

Ici, puisque nous avons adopté, dans cet article, l'habitude de passer en revue les faits dans leur ordre chronologique, en dépit de tout autre plan, arrêtons-nous à examiner le dessin animé en couleurs dont le réel succès ne peut être négligé.

Il n'est pas question de discuter de la légitimité de cette forme artistique. Nous avons vu même que le dessin animé, né avant le cinéma, avait tout de go adopté la couleur. D'ailleurs, il serait aussi stupide de contester au dessin animé le droit à la couleur, que de récuser la peinture sous prétexte qu'il existe le dessin, le camaieu ou la gravure. On remarquera en passant que, réciproquement, il serait dommage d'abandonner le dessin animé au profit de l'exclusive peinture animée.

Ce n'est donc pas au nom d'un principe, que navré, je considère l'état dans lequel l'inovation du coloriage a amené le dessin animé. Comme tout le monde j'ai assisté ravi aux premiers spectacles que cet art nous a fourni. Deux ou trois trouvailles du genre « peinture à carreaux » valaient qu'on fasse confiance à une telle promesse de renouvellement. Par malheur depuis deux ans environ, sur plusieurs dizaines de films, c'est encore sur les doigts d'une seule main qu'on peut compter les éléments de cet aspect. La comparaison s'impose sévérement : dans une seule Silly Symphonie en noir (3) on pouvait trouver cent idées aussi éblouissantes et il était nécessaire de la revoir plusieurs fois pour les dénombrer toutes. Cette possibilité de confrontation, un récent spectacle du Studio 28 nous la fournit en passant avec *Folie Douce* deux cartoons. Le premier un *Mathurin Popey* en noir, un des meilleurs, avec pour seul décor l'eau d'une piscine et des plongeoirs, réussit un feu d'artifice de trouvailles graphiques, poétiques, humoristiques. Le second, un rève en couleurs d'enfants au paradis des bonbons, avec une variété inombrable de friandises plus appétissantes les unes que les autres, ne comporte pas un seul gag, même pas d'ingéniosité.

En regard de l'univers frénétique révélé par le dessin en noir, le dessin en couleur ne nous présente qu'un misérable décor de « Christmas Cards » ou de « Valentine Cards » anglaises, un rêve de catalogue du Printemps ou de confiserie fine, pour enfants bien élevés.

J'entends l'objection LA FANFARE de Mickey comporte une admirable scène, le passage de la trombe, et c'est un coloured cartoon.

Ce film est en effet de ceux à qui la couleur n'enlève rien, ajoute même un certain charme de fraicheur, mais on ne saurait y découvrir un seul gag qui nécessite la couleur, rien qui n'aurait pu nous être communiqué avec autant de brio par un dessin noir.

Ce n'est pas une exception. Il serait injuste de mettre dans le même sac toute la production.

Certains cartons de Dave Fleisher conservent leurs qualités. Il semble au surplus que l'emploi de la couleur ait apporté au dessein des valeurs de relief, une perspective, une profondeur, un enrichissement indéniable. A l'élégance du graphisme, la couleur ajoute une certaine solidité matérielle des objets.

Il est simplement dommage que cette propérité d'ordre formel soit la plupart du temps devenue la seule préoccupaton des artistes et se réalise ainsi aux dépends du sujet, du fond. L'œil y trouve toujours son compte, pas souvent l'esprit.

Aux uns, la plupart, l'éclat nouveau de la nouvelle technique a permis de se reposer paresseusemnt sur son indéniable succès. Ceux-là comptent sur la richesse superficielle de la nouvelle matière pour faire oublier la pauvreté de la substance qu'ils nous servent.

Aux autres (rares), à ceux qui n'ont pas renoncé à exprimer leur humour, leur sens de l'espace et du temps ; la couleur sert tout juste d'ornement, et s'impose à eux comme une mode sans nécessité. Par éclair parfois ils exploitent leur nouvelle fortune.

L'habitude de produire vite, beaucoup, et bon marché, oblige à abandonner toute recherche nouvelle pour se consacrer uniquement à ce qui assure le succès immédiat. La synthèse entre le fond ancien et la nouvelle forme n'est qu'à peine entrevue.

Si j'ai volontairement poussé au noir ce tableau du coloured cartoon c'est que sa relative carence peut servir d'enseignement préalable à ceux qui défrichent le einéma en couleurs.

(3) *La Danse Macabre*, par exemple.

Le domaine dans lequel la couleur est susceptible d'accroitre nos possibilités d'expression, ce domaine lui non plus ne sera pas exactement le même que celui du cinéma noir. Il est à découvrir, et seul le hasard permettra parfois de l'atteindre, tant que la hâte de production désordonnée sévira.

Plus grave encore est le fait que tous les problèmes esquivés par le dessin animé se retrouvent sans solution. On put en général les rattacher à la notion de réalisme. Voyons comment ils s'imposent à nous.

Le cas le plus simple est celui où la recherche de ressemblance avec le réel visible est volontairement exclue. Le dessin animé participe de ce mode, dans l'extension duquel peut également entrer une certaine forme de photographie animée. Là, la création esthétique ou poétique est libre en principe, soumise seulement à la souplesse du procédé technique. L'intervention de l'artiste dans le choix et la disposition des couleurs peut se produire comme dans l'art théâtral sous toutes ses formes y compris le ballet, le guignol, le Music Hall, le Cirque, etc. Mais il faut compter avec la traduction imposée par la machine, en l'occurence, par les opérations optiques et chimiques que la lumière subira à travers les objectifs, les filtres, les bains de développements, etc. Ce n'est donc pas avec les couleurs à photographier, que l'artiste aura à composer, tant que le procédé de reproduction ne sera pas *rigoureusement fidèle*, mais avec *les couleurs obtenues sur l'écran* dont il devra connaître la correspondance avec celles des matériaux (décors, acteurs). On est autorisé à considérer pendant plusieurs années les réussites artistiques comme le fait du hasard optique pour une grande part. Par *hasard* j'entends notre *ignorance des causes*. On peut cependant fonder de grandes espérances sur le hasard.

Gare aux peintres en couleurs naturelles

Au contraire il serait vain de faire quelque confiance aux artistes. L'indignation n'y fait rien. Nous ne pouvons qu'objectivement constater les faits.

Dans le public, les uns entachés d'une culture entièrement falsifiée s'alimentent aux sources d'une tradition dont la dégradation ne leur est pas sensible. Il suffit de se rendre une fois dans sa vie au salon des Artistes français pour se persuader que 10 p. cent de nos contemporains ont le cristallin rempli d'excréments, l'intellect nourri de raclures. Défendue par les uns, acceptée par les autres, impoosée à la plupart, cette culture ne se rattache plus à rien de vivant.

L'autre partie du public, les gens simples, témoignent d'une grossiéreté du sens de la vue, d'une inculture sensorielle, d'un analphabétisme esthétique, d'un manque de finesse quasi général, d'où découle une excessive bonne volonté. Il est possible de leur imposer le meilleur comme le pire.

C'est le pire qui gagne à tout coup, car les artistes dignes de ce nom ont démissionné.

En plus de trafiquants de vaudevilles, nous bénéficierons des fins coloristes qui ravissent les âmes délicates de nos producteurs. On image facilement de quels détritus de l'école des Beaux Arts il s'agit. Monsieur Jean-Gabriel Domergue s'intéresse déjà au film en couleurs, c'est tout dire. C'est dire si dans le pessimisme qui s'impose le seul espoir réside encore dans le hasard.

Jacques-B. BRUNIUS.

En raison de la susceptibilité bien connue et bien légitime de tous les techniciens et artistes du cinéma en couleurs, je tiens à les avertir que la seconde partie de cet article contenant mes conclusions, il est préférabale d'en attendre la publication intégrale avant de s'en indigner.

J. B.

Si vous désirez acheter ou vendre un APPARTEMENT

adressez-vous à

U. F. I. C.

15, RUE DE TREVISE. — PARIS-IX^e^

PROVENCE 85-96

Spécialiste

Listes adressées gratuitement sur demande.

TOUS QUARTIERS TOUS PRIX

LES BAS FONDS

(*Suite de la page* 8)

Ceci s'aggrave du fait que le dialogue de Spaak (qui a animé d'une vie réelle son texte de « La Belle Equipe »), porte souvent à faux. L'auteur sacrifiant au souci du style littéraire le souci du langage véritable. A ce sujet, deux exemples caractéristiques : le baron pour être libéré de toute convention et préjugé social n'en tranche pas moins par son cynisme, sa désinvolture, une certaine distinction acquise avec les vaincus des « Bas Fonds » (voir l'interprétation de Jouvet et le texte). Son langage, quels que soient les termes employés, logiquement, doit-être, par habitude, d'accord avec la syntaxe. Or, ce n'est pas le cas. Inversement, Aliosha use, dans son ivresse, de termes trop choisis et qui ne peuvent être ceux d'un ivrogne de sa classe. Ainsi, Alioska ne peut pas dire : « Mon patron m'a fichu dehors, mais je m'en fous », mais « Mon patron m'a foutu dehors mais je m'en fous ».

D'ailleurs, ce personnage d'Aliosha est synthétique du déséquilibre du film. Son ivresse, ses gaîtés ne sont pas celles d'un Français, ni celles d'un Russe. D'où une gesticulation artificielle ne reposant sur rien de réel et qui heurte notre raison.

Voilà ce qui gène actuellement, et ce qui a motivé les reproches d'une partie de la critique.

Je suis cependant convaincu que ces inconvénients ne surgissent qu'en raison de la confrontation faite instantanément avec la vie. Ils ne peuvent durer. Notre manque de mémoire atténuant nos souvenirs, le temps supprimera tout point de comparaison et, de ce fait, éliminera ces faiblesses momentanées. On ne verra donc plus que les qualités profondes de l'œuvre. Qualités qui tiennent dans le style et la personnalité de Renoir, dans la tenue littéraire du texte de Spaak, dans l'atmosphère des décors de Lourié, dans le jeu étonnant de Jouvet (le seul interprète qui arrive à nous persuader qu'il est slave), dans la sincérité de Gabin, Gabriello, dans la silhouette, psychologiquement si vraie, de Le Vigan, dans les types et l'individualité des personnages de second plan.

Malheureusement apparaîtra de façon évidente, le vrai et le seul point faible du film : trois acteurs indésirables.

Sokoloff qui, à première vue et à la faveur de son physique, est étonnant de vérité, mais dont la composition demeure en fait trop réfléchie, trop soignée, trop savante pour ne pas être agaçante et grimacière.

Junie Astor, très jolie mais trop scrupuleuse, qui veut être naturelle, ce qui la perd. Plus elle soigne ses attitudes, étudie ses moindres expressions moins elle est vivante. Impression qu'aggrave le fait qu'elle ne parle pas mais récite son texte, sans même chercher à le dire, sans doute de peur de mal faire.

Quand à Suzy Prim, son procès n'est plus à faire. Les rétrospectives du « Studio 28 », où elle remporte un si franc succès de rire, devraient avoir éclairé les metteurs en scène. Mais que voulez-vous, son type de pierreuse de la meilleure tradition de tournée de province doit chatouiller agréablement les distributeurs. Et puis, c'est son destin d'être lié aux pires heures du cinéma. Personnellement, nous nous en foutons. Tant qu'elle ne se mêle pas de prendre la place de Margo Lion dans un film où elle n'est pas à la sienne.

Henri LANGLOIS.

Le Gérant : Jacques FRANJU.

IMP. FRANÇAISE DE CENTRALISATION, 24, rue d'Alleray, Paris-15^e^.