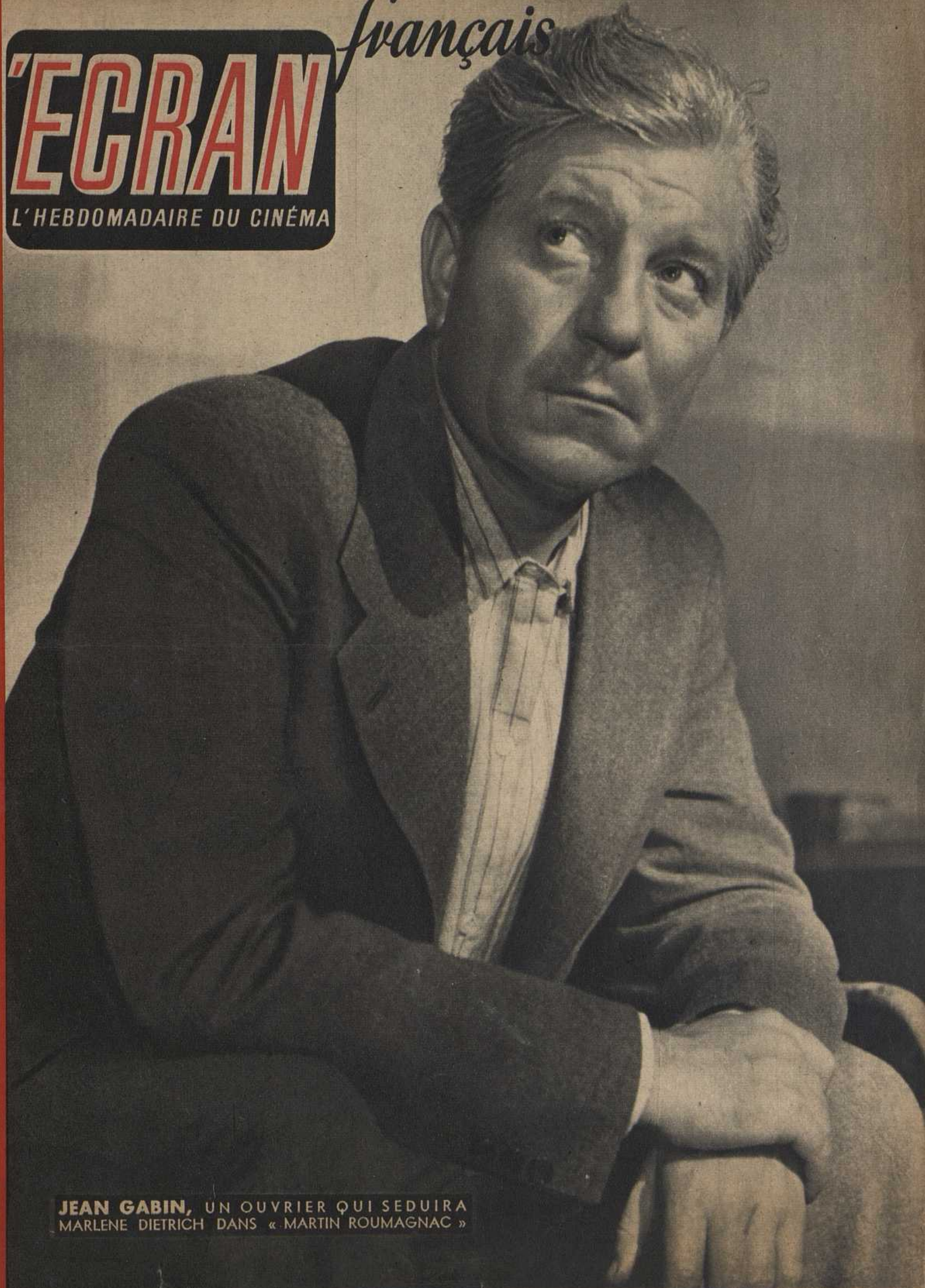


français
L'ÉCRAN
L'HEBDOMADAIRE DU CINÉMA



TOUS LES
MERCREDIS

10^F

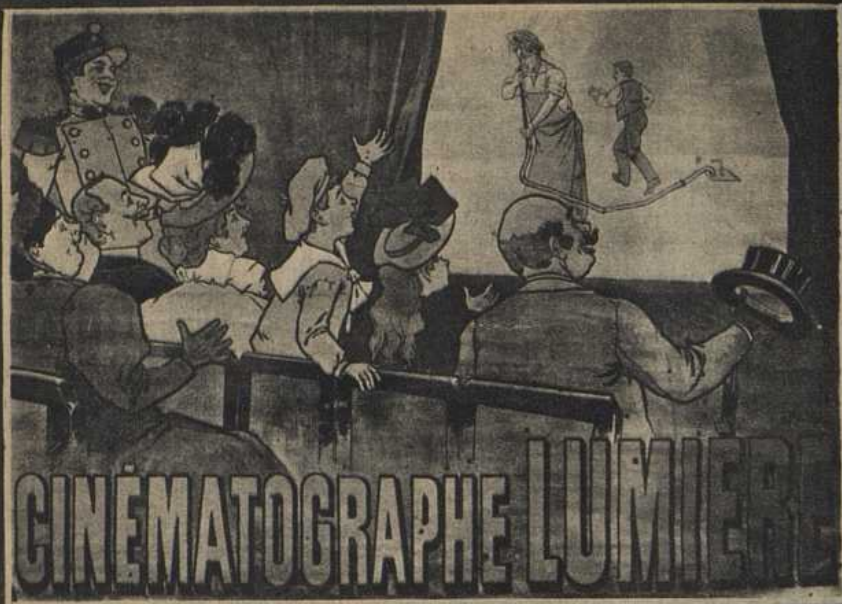
4^e ANNEE

N° 52

26 JUIN

1946

**JEAN GABIN, UN OUVRIER QUI SEDUIRA
MARLENE DIETRICH DANS « MARTIN ROUMAGNAC »**



La première affiche de cinéma, par Auzolle (1895)

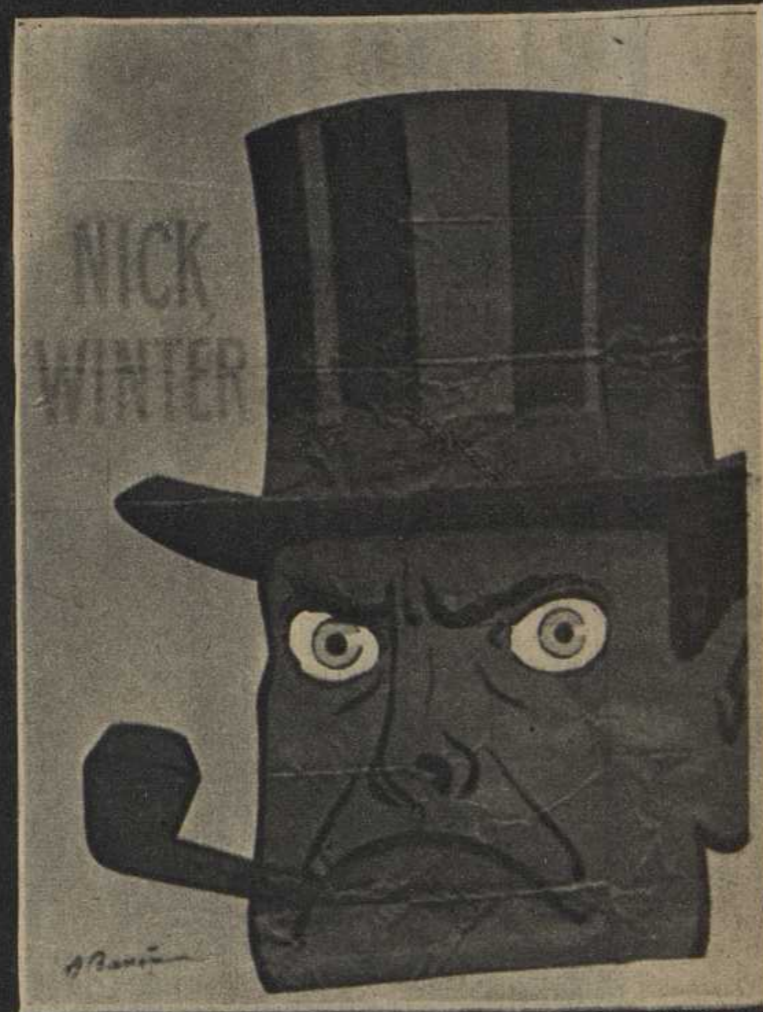


« Les Vampires » : Tamagno (1915)



« Mon oncle » : Stomanovitch (1916)

SUR LES PALISSADES DEPUIS 50 ANS



« Les Aventures de Nick Winter » : A. Barrère (1911)



« Hantise » : Grinsson (1946)



« Un Revenant » : Pigeot (1946)

« Le Voyage Imaginaire » : Paul Colin (1925)

7945



LE FILM D'ARIANE

L'affiche de cinéma...

EN 1911, les regards des Parisiens furent fascinés par une affiche : Le visage carré et mastoc d'un monsieur en chapeau haut de forme, Nick Winter. Il s'agissait d'un nouveau héros de cinéma, détective ou gentleman-cambrioleur dont l'effigie, due au crayon de Barrère, se multipliait sur les murs. Pour la première fois un affichiste rompait avec la routine, substituait à la scène de film naïvement reproduite une image symbolique et qui frappait les imaginations.

L'art de l'affiche de cinéma s'engageait dans une nouvelle voie. Il a depuis connu d'autres transformations. L'exposition qui vient de s'ouvrir à la Cinémathèque Française retrace l'histoire de l'affiche du film depuis les deux premières du genre (« le Cinématographe Lumière » par Auzolle et « le Grand Café » par Brispol) jusqu'à nos jours.

Au début du cinéma on ne se donnait pas la peine d'imaginer des maquettes. L'agrandissement d'une scène « importante » suffisait à donner un « noir », qui était ensuite colorisé (quatre couleurs au maximum). Surchargé de fioritures et de médaillons, ces placards dans le goût des magazines de l'époque, étaient signés Lorant Heilbronn, Charbonnier, Béraud, Mahut, Mme Faria, René Péan, Misti et un peu plus tard Tamagno, Vilà, etc.

Vinrent les renouvellements de l'avant-garde et de ces vrais artistes que furent Boris Bilinsky (Robert Macaire, Métropolis), Orazi (L'Atlantide), Paul Colin (Le Voyage imaginaire), Bernard Lancy, très style « exposition des Arts décoratifs » (Le Vertige), Becan, etc. Mais les compositions de ces novateurs n'étaient pas du goût des distributeurs, qui leurs préféraient une publicité mieux adaptée, pensaient-ils, au goût du public.

Cependant Jean Carlu, Guy Arnoux, Poulbot (notamment une affiche pour Jackie Coogan) prêtèrent occasionnellement leurs talents à l'affiche de cinéma.

A travers ces lithographies colorées et qui révèlent parfois le charme désuet des vieilles estampes, l'exposition de la cinémathèque rend sensible l'évolution qui s'est accomplie au cours d'un demi-siècle dans l'art de l'affiche de cinéma. L'affiche d'aujourd'hui tend moins à frapper l'imagination des badauds qu'à suggérer l'atmosphère d'un film, moins à représenter une scène, un personnage qu'à exprimer par son style l'esprit du spectacle qu'elle annonce. Les affichistes ont subi les influences qui se manifestent dans tous les arts graphiques : ils tendent à simplifier les formes, à mettre en valeur, dans une

Croquis à l'emporte-tête...

PIERRE BRASSEUR

PIERRE BRASSEUR est cet acteur qui a réussi à hisser le cabotage jusqu'au plan de l'art. Il suffit d'un rien pour qu'il soit exécrable, il est presque toujours génial. On ne peut pas dire qu'il n'est pas naturel, ou qu'il joue : son naturel est de jouer, sa figure est un masque de théâtre, ses doigts des marionnettes, sa conversation un répertoire. La bouche de travers, l'œil noir, il tire de ses bras des étincelles perpétuelles, s'installe sur un volcan en flammes, noie le poisson, escamote son texte et, tel un prestidigitateur, de son chapeau haut de forme posé de travers sur sa tête, fait sortir à chaque instant comme une volée d'hirondelles, une avalanche d'applaudissements. De ses poches pendent toutes les ficelles du métier dont il fait, avec un parfait sans-gêne, des nœuds coulants, ses mains sont comme des grenouilles barométriques qui montent et remanent l'escalier de boutons de nacre qui perle sur son gilet.

D'un coup de son œil noir, il déchaine un ouragan ironique sur lequel, chef d'orchestre dédaigneux, il règne avec un détachement superbe. Le visage de cet homme est un rideau prodigieux dont les plis recèlent la gamme complète des passions humaines. Il est le Frégoli de la psychologie, le caméléon de la rhétorique passionnelle. Il faut le voir simuler la peur, comme dans le Quai des Brumes : sa lèvre inférieure s'avance comme un tiroir-caisse, ses yeux se mouillent, tout son visage vira au blanc comme le tournesol sous l'action d'un réactif.

C'est pourquoi il n'est jamais meilleur que lorsqu'il joue des rôles d'acteur. Son triomphe, c'est le peintre raté de Lumière d'été qui n'arrive même pas à prendre au sérieux le rôle tragique auquel il s'oblige, c'est le Frédéric Lemaitre des Enfants du paradis, dans la scène de l'auberge des Adrets, passant sans transition du mélodrame à la farce, se parodiant lui-même avec un bonheur constant. En fait, Brasseur est toujours une sorte de pastiche de Brasseur. Il cligne de l'œil à la salle et, comme dans un jeu de miroirs, la fait monter sur le plateau. Il en remet, il en ajoute. Pourquoi Brasseur ne joue-t-il jamais Hamlet ? On le rêve, un crâne dans une main, faisant sauter son néant comme une crêpe sur la poêle de ses interrogations métaphysiques, clown philosophe aux prises avec le destin de l'homme.

Camélot qui vend de l'infini à la sauvette sur les boulevards extérieurs, il tape de la grosse caisse sur sa cage thoracique et, avec sa cravate à pois, fait des moulins comme un don Quichotte qui partirait à l'assaut des moulins à vent.

Quand il était surréaliste avec son ami Prévert, il fabriquait des faux tableaux cubistes qu'il laissait pour boucler la fin du mois. Le profil avantageux, le regard insolent, la chevelure dégoulinante de gomina, il a longtemps joué les jeunes premiers sur les scènes des théâtres des boulevards. Mais quelques rôles qu'il tienne, aussi artificiel qu'il paraît, il a un style qui est bien le sien. Dans le magasin aux accessoires, c'est lui-même qui a décroché ce mannequin qu'il habite de sa présence et qui fait de lui cet acteur admirable, l'un des plus authentiques que nous ayons aujourd'hui.

Le Minotaure.

... à travers les âges

synthèse harmonieuse ou puissante, une image généralement symbolique (par exemple l'affiche de Pigeot pour « Un Revenant »).

Cette recherche toutefois ne saurait dépasser certaines limites. L'affiche de cinéma doit rester populaire, compréhensible à tous. C'est ce que remarque fort justement M. J.-M. Mounier, président d'honneur des chefs de publicité de cinéma : « L'artiste doit à tout prix respecter la ressemblance des acteurs connus dont la présence dans le film est un atout commercial de premier ordre et éviter les formes trop primaires ou le style trop abstrait qui ne serait compris que d'une minorité. »

Colonel à la recherche d'une étoile

NOUS croyions avoir le monopole des colonels. En fait, il s'agit là plutôt d'un mal du siècle qui a frappé, de ses atteintes d'or ou d'argent, les épaules ou les manches d'hommes de tous les pays.

C'est ainsi qu'Anatole Litvak, qui avait réalisé chez nous avant guerre *Cœur de Lilas*, *Mayerling*, *L'Équipage* et quelques autres films, est venu la semaine dernière respirer à nouveau un peu d'air parisien, alors qu'il vient à peine de troquer contre un élégant complet de flanelle grise sa tenue de colonel made in U.S.A.

Car, le metteur en scène du *Mystérieux Docteur Clitterhouse* et des *Aveux d'un espion nazi*, fut, pendant la guerre, un collaborateur de Frank Capra pour la réalisation de la série des *Pourquoi nous combattons*.

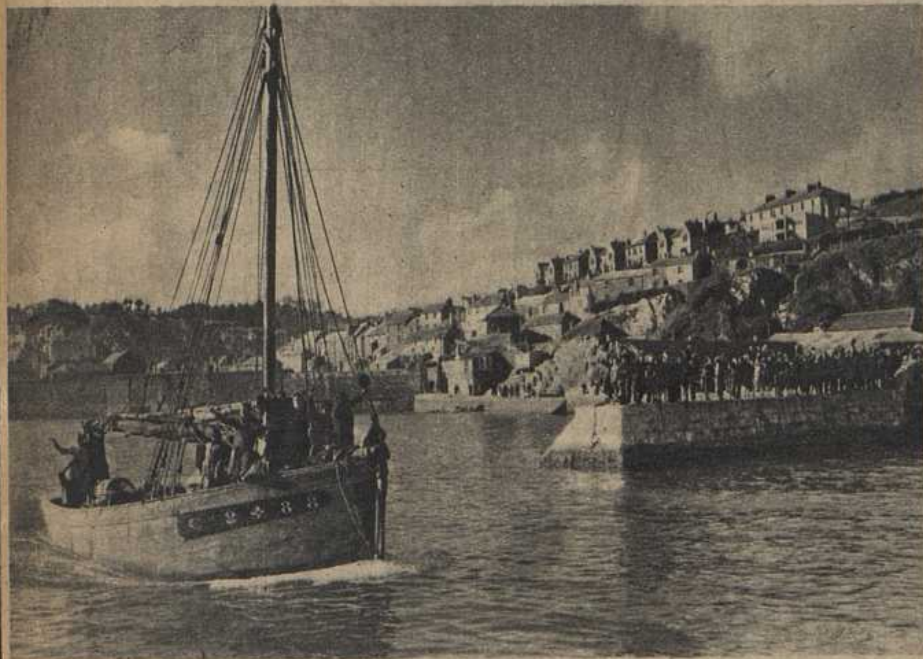
Son passage dans la vie militaire ne semble lui avoir ôté ni son sourire, ni son affabilité, ni son désir d'inscrire à nouveau son nom sur l'écran. Il s'est retrouvé, l'autre jour, très à l'aise au milieu de la foule ronronnante des cocktails parisiens et s'est soumis à tous les devoirs de l'homme-qu'on-interroge. Il n'a même pas dédaigné la controverse, puisqu'une courtoise discussion s'est élevée entre Louis Daquin et lui à propos de l'avenir du cinéma français. Et Litvak, honnêtement, a reconnu que les accords de Washington ne nous faisaient pas la partie belle...

De retour à Hollywood, il a le projet de tourner *Coup de grâce*, d'après Joseph Kessel. Et l'un des buts de son voyage en France était, dit-il, de découvrir et d'emmener là-bas une vedette française.

Aux dernières nouvelles, Anatole Litvak n'aurait pas arrêté son choix. Mais, il se promet de revenir.

JOHNNY FRENCHMAN

Un peu froid, mais intelligent et soigné.



En haut : « ...La mer toujours photogénique, inspiratrice... »
Ci-dessous : « ...Françoise Rosay, imposante et truculente... »

Film anglais, v. o. sous-titré.
Scénario : T.E.B. Clarke.
Réalisation : Charles Friend.
Interprétation : Françoise Rosay,
Tom Walls, Ralph Michael, Henri
Bollinger, Patricia Roc, Paul Du-
puis, Paul Bonifas, Marcel Fournier.
Production : Ealing Eagle Lion.

Le cinéma doit être, c'est entendu, un instrument du rapprochement entre les peuples. Cette mission, la plus grande et la plus nécessaire qui puisse exister, il possède tous les éléments pour la remplir. Moyen d'expression universel, admirable véhicule de la pensée, il procède par insinuation, par imperceptible influence, par véritable osmose.

Mais qu'un film ait qu'avec pour but de prêcher la réconciliation entre les peuples, d'affirmer les points communs de leurs caractères et de minimiser leurs divergences et leurs querelles, cela paraît aller à l'encontre de l'essence même du cinéma. C'est l'application d'un remède brutal là où s'impose un traitement prudent et discret.

Johnny Frenchman, réalisé en Angleterre par Charles Friend, attaque pourtant le problème de front. De la rivalité existant entre les pêcheurs de Cornouailles et les pêcheurs bretons qui, en temps de paix, viennent braconner dans les eaux britanniques, puis se réfugient en Grande-Bretagne lors de l'occupation allemande, le film s'élève en généralisant jusqu'à l'incompatibilité d'humeur du ménage franco-anglais. La démonstration est facile, mais la réfutation sera-t-elle probante ?

Eh bien ! avouons-le, il n'y a dans ce téméraire essai qu'un minimum de maladresse. Les poids jetés tour à tour dans la balance étaient suffisamment légers pour que les oscillations, pour perceptibles qu'elles fussent, n'accusent pas d'irritants déséquilibres. Sans doute la comparaison entre le thé anglais et le café français semble-t-elle un peu puérile. Mais n'était-elle pas nécessaire ? Et, en contre-partie, la concrétisation en quelques réflexes simples des réactions différentes des deux races opposées est faite avec intelligence et simplicité.

Sur un thème qui permettait toutes les erreurs, félicitons-nous de trouver un film vivant, sans longueurs et sans apprêt. S'il manque parfois d'élan, d'émotion vraie, il se rachète par des touches d'humour bien britannique...

Et puis il y a la mer, toujours photogénique, toujours inspiratrice. Elle est ici très adroitement photographiée, comme l'ensemble du film, d'ailleurs, dont la réalisation — mises à part quelques scènes où le décor s'impose avec outrepassance — révèle un soin sans défaillance comme sans génie.

Parlé anglais, Johnny Frenchman a pour principale interprète Françoise Rosay, imposante et truculente capitaine de bateau. Dans ce rôle haut en couleurs, elle peut et sait déployer toutes les ressources d'un métier dont on n'a plus à énumérer les mérites. La jeune Patricia Roc, seule autre femme, est à côté de Françoise Rosay comme un timide et charmant oiseau aux sympathiques envolées. Les rôles masculins sont plus effacés. Jean NERY.

L'HOMME

L'HOMME au chapeau rond, film de Pierre Billon, d'après L'Eternel Mari, de Dostoïewski. D'après Dostoïewski ? Sans doute. Mais écoutez plutôt cette histoire. Un veuf — l'homme au chapeau rond, incarné par Raimu — poursuit l'ancien amant de sa femme — incarné par Aimé Clariond — d'une haine inquiète et minutieuse. L'amant, il le sait, est le père de Lisa,

Par Jean QUEVAL

la petite fille à qui, lui, le mari a donné son nom. Mais il torture son ami, celui plutôt qui fut l'ami du couple légitime, et vraiment sa troisième dimension, en le laissant dans le doute, jusqu'au dénouement, sur ce qu'il sait exactement. Les scènes que le mari fait à l'amant sont, dans leur discrétion même, d'une férocité d'autant plus efficace que ce dernier est sujet à des crises cardiaques. Mais le mari, lui, est alcoolique, et de ce fait, l'enfant vit dans le délaisement matériel, sous la protection domestique d'une prostituée du voisinage, pendant que son père, selon l'état civil, court les rues et les mauvais lieux. Là git la revanche de l'amant. Il emmène la petite fille à la campagne pour lui rendre de bonnes joues et l'humeur de son âge. En vain. Celui qu'elle croit être son père refuse de l'aller voir ; elle ne se mêle pas aux jeux des autres enfants ; elle s'étiole un peu plus chaque jour, et meurt de neurasthénie infantile. Le eoeu envisage alors de se remarier à la fille d'un magistrat. Las ! Son rival d'autrefois séduit sa nouvelle fiancée. Tels sont les déboires inéluctables de l'éternel mari. Mais, au terme de ce jeu de la haine et de la mort, il essaie de se débarrasser de cet ami trop intime, en lui ouvrant les veines avec un rasoir, tout en feignant de soigner une crise cardiaque. Mais il est le moins fort et il échoue. Il s'en va, plus lamentable encore, après avoir enfin révélé son secret.

Tout l'argument est dans le livre, et presque tout le livre est dans l'argument. La transposition due à Charles Spaak et Pierre Brive, est donc fidèle. Elle a aussi le mérite supplémentaire de s'exprimer dans une ligne dramatique assez convaincante, absente dans L'Idiot, où l'intérêt est beaucoup plus dispersé, où l'éclairage et l'accent sont mis alternativement sur plusieurs personnages sans qu'aucun trouve jamais sa vérité et son ampleur totale, illustration, en somme, plus que transposition.

De ce point de vue, la supériorité du film de Pierre Billon sur celui de Georges Lampin, tient simplement à la plus grande valeur, comme matière cinématographique, de L'Eternel Mari. Ce roman n'est qu'une œuvre mineure de Dostoïewski, écrite rapidement, parmi les ennuis d'argent, avec un souci de fluide élégant et de pureté formelle qui l'eût — il l'a écrit implicitement — placé sur le même rang que Tourgueniev. Le résultat déconcerte. Les personnages sont dostoïewskiens comme jamais. Ils sont compliqués et superlatifs,

AU CHAPEAU ROND

Dostoïewsky et Raimu se sont rencontrés sur l'écran. Il en résulte un bon film.

Film français.
Scénario inspiré de « L'Eternel Mari » de Dostoïewski.
Adaptation et dialogues : Charles Spaak et Pierre Brive.
Réalisateur : Pierre Billon.
Interprétation : Raimu, Aimé Clariond, Gisèle Casadesu, Arlette Merry, Hélène Manson, Lucy Valnor, Louis Seigner, Micheline Boudet, Jane Marken.
Chef opérateur : Nicolas Toporkoff.
Chef opérateur du son : Jacques Lebraton.
Décors : Wakhévitch.
Musique : Maurice Thiriet.
Production : Alcina.

leurs vices sont incurables, leur pathologie rencontre leur métaphysique. Mais les développements sont hannis, les caractères trouvent leur relief à travers les épisodes du récit, ils n'ont plus cette émulation intérieure qui les fait si grands. On n'échappe pas au sentiment, comme Henri Troyat l'a noté, d'un pastiche de l'auteur par lui-même. Mais si les personnages linéaires de ce récit bref ne sont que la caricature des héros dostoïewskiens les plus connus, en revanche, le cinéma a gagné ce que la littérature a perdu. Je veux parler de la continuité dramatique et de la marge interprétative offertes par le livre à ses adaptateurs.

Marge interprétative, c'est bien le mot. C'est aux comédiens, en effet qu'il appartient de donner son sens à une matière dramatique très plastique. Essentiellement, il y a trois personnages : l'absente, l'épouse infidèle, qui vit en somme ici sa vie posthume ; et les deux rivaux. Les

autres sont des comparses et il n'y a guère à parler longuement d'eux — d'autant moins, à la vérité, qu'aucun des interprètes de second rang ne se signale par une classe exceptionnelle. Mais il faut s'arrêter sur le cas d'Aimé Clariond et de Raimu. Le premier nommé en fait trop. Je n'aime ni ses œillades dramatiques, ni son grimace, ni ses pattes en éventail. Tantôt vieil homme secoué de tics, tantôt séducteur irrésistible, il ne parvient pas à conférer l'unité à son personnage. De Raimu, en revanche, avec un petit peu de mal, je pense le plus grand bien. Il est admirable d'un bout à l'autre. Il est le lien de crédibilité de l'histoire entière. Seulement, il est tout ce que l'on voudra, mais il n'est pas russe, et tous ses efforts pour échapper à la Canebière tendent, au plus, à le faire ressembler à Winston Churchill. Sans cette erreur de latitude, il serait parfait.

Mais cette erreur de latitude fait que, de cette histoire, la Russie est absente, malgré les décors fidèles et parfois admirables de Wakhévitch, et malgré un bon dialogue, souvent inspiré de l'original. Au total, un bon film, où chaque séquence est bien amenée et bien conduite, où les éclairages donnent toute sa valeur à la mise en scène, entendue statiquement et comme au théâtre, et où il y a deux excellents morceaux : la partie de Colin-Maillard et la tentative d'assassinat. Mais j'avoue préférer à celui-ci, où Pierre Billon a surtout fait œuvre de coordinateur, les films où un metteur en scène impose ses vues et inscrit sa personnalité.

LIRE PAGE 10 LA SUITE DES « CRITIQUES DE LA SEMAINE »



« ...Elle ne se mêle pas aux jeux des autres enfants ; elle s'étiole un peu plus chaque jour... » (Lucy Valnor).



« ...Les scènes que le mari fait à l'amant sont d'une férocité d'autant plus efficace... » (Raimu et Clariond).
Photos RONALD.

LA CLASSE INTERNATIONALE



SOLOGNE ET MARAIS

« L'Eternel Retour », mal accueilli en Angleterre, est tenu pour un chef-d'œuvre en Suède, où « Tristan » est devenu célèbre en quelques jours. Marais et Sologne, des noms qu'on apprend à prononcer en toutes les langues !

ONT la classe internationale les vedettes françaises dont le nom suffit à faire vendre un film à l'étranger. C'est la grâce savante de Feuillère qui nous vaut le corned pork américain, la vulgarité parigote de Gabin le café du Brésil, et l'impertinence ingénue de Darrieux les cuirs argentins. Parce que vente à l'étranger signifie devise étrangère.

Les personnalités compétentes sont d'accord pour désigner comme vedettes internationales celles qui l'étaient en 1938 : Danielle Darrieux, Viviane Romance, Edwige Feuillère, Jean Gabin et Raimu.

Mais la guerre est survenue, rendant la correspondance, la vente hors de France difficiles ou impossi-

bles. Si bien que l'on ne sait plus, à l'heure actuelle, ce qu'est la cote d'un Michel Simon, d'un Stroheim, de Fresnay, Blanchard ou P.-R. Wilm, autrefois très appréciés.

Peu à peu, néanmoins, nos relations normales reprennent avec l'extérieur. Mais comment traiter avec des pays dont les devises ont un pouvoir d'achat incertain ? Et qui remplacera Harry Baur ? Qui sera la prochaine Danielle Darrieux ? Autant de problèmes à résoudre et qui sont d'une brûlante actualité, au moment où les accords franco-américains mettent notre production en infériorité, où il est essentiel qu'elle s'impose sur le marché mondial. Il s'agit

d'abord de lancer nos nouvelles vedettes. Nous n'en manquons pas. Peut-être manque-t-il plutôt à nos exportateurs et producteurs la volonté de s'unir et créer un service de propagande fortement organisé. C'est au hasard de leurs tournées en Amérique latine que Jouvét, par exemple, puis Ledoux ont conquis la classe internationale. Et il a suffi de *L'Eternel Retour* pour que Marais et Sologne l'acquiescent.

Car si les vedettes font vendre les films, un film peut classer une vedette. *César* a lancé Raimu. Gabin est célèbre grâce à *Quai des brumes*, dont les Américains font encore leurs délices, et Michel Simon tient aujourd'hui Londres en haleine avec *Fric-Frac*. L'ex-

portation de *Douce* assurera-t-elle une renommée mondiale à Odette Joyeux, celle de *Boule de suif* à Micheline Presle, et celle de *Goupi mains rouges* à Ledoux ?

Hollywood, enfin, a consacré quelques-unes de nos vedettes dont le nom, lorsqu'elles consentent à revenir tourner ici, fait vendre à notre profit leurs films dans le monde entier : tels Michèle Morgan, Simone Simon, Charles Boyer et J.-P. Aumont.

Leurs sourires, comme ceux de toutes nos vedettes dites internationales, sont, pour nous, autant de promesses de frigidaires, machines-outils, coton et pâte à papier.

Ils nous doivent bien cela. Claude MARTINE.



Photo L. BEVERT.

PRESLE

C'est un de nos jeunes espoirs. « Boule de suif », « Falbalas » la sacreront sans doute vedette internationale. Et son prochain séjour à Hollywood la confirmera dans cette qualité. Mais y perdra-t-elle le goût de faire des grimaces ?



MORGAN ET GABIN

Hollywood, en les adoptant, a consacré la classe internationale des deux héros de « Quai des brumes » et de « Remorques ».



ROMANCE

Son charme sensuel et canaille lui vaut une renommée particulièrement florissante en Amérique du Sud. Cette Française a le type madrilène qui plaît aux Argentins. « Carmen » ne les décevra sans doute pas. Mais que diront-ils quand ils verront Viviane Romance en perruque poudrée dans « L'Affaire du Collier » ?



RAIMU

Les Etats-Unis ne se lassent pas d'admirer « Marius », « Fanny », « César », « La Femme du boulanger », et avec eux le truculent, le pathétique Raimu.



FEUILLÈRE

Elégante, toujours sur le qui-vive et vedette de plus en plus exclusive des films qu'elle tourne... et que l'étranger achète sur son seul nom.

Photo Guy REBILLY.



JOUVET

Sa tournée de cinq ans en Amérique latine (où l'on projetait « La Kermesse héroïque ») l'a fait tenir là-bas pour ce qu'il est ici : un maître.

Photo R. ALDO.



DARRIEUX

Sa pétulance, sa moue, sa fragilité en ont fait l'article de Paris par excellence : c'est du moins l'opinion de l'Amérique, où elle a séjourné des années.

L'ESPION NOIR

Conrad Veidt, l'aventure et la guerre, celle de 14-18

A l'intention de ceux qui pourraient s'étonner que l'on présente un officier allemand sous un aspect ma foi assez noble et courageux, les distributeurs actuels de ce film anglais ont rédigé un texte que l'on projette après le générique ; il y est dit notamment que *L'Espion Noir* fut tourné avant 1939 et que l'action se déroule pendant la guerre de 1914-1918, c'est-à-dire à une époque où le nazisme n'avait pas encore déshonoré l'armée allemande.

Le rôle de l'officier Hardt, de la marine allemande, est d'ailleurs tenu par Conrad Veidt qui, s'il était farouchement antinazi n'eût sans doute pas accepté d'incarner

un personnage allemand indigne. Tous ces espions que l'on nous montre sont du reste des agents d'occasion et ils semblent, Anglais et Allemands, répugner à accomplir cette mission. Mais c'est la guerre...

L'action se déroule sur une petite île perdue de la côte écossaise. Le capitaine Hardt, du sous-marin U-29, reçoit du Grand Quartier Général allemand l'ordre de débarquer sur cette île où il trouvera un agent secret des services de renseignements, le capitaine Fredda Thiele...

L'aventure se développe de manière assez ingénieuse et nourrie de quelques coups de théâtre. Tout se termine par un grand succès de

« Spy in Black ». Film anglais, doublé. Réalisation : Michael Powell. Interprétation : Conrad Veidt, Valerie Hobson, Sebastian Shaw, June Duprez, Mar. Goring. Production : Columbia.



Aux temps héroïques, Ferdinand Zecca (debout) en compagnie du réalisateur Nonguet. Ph. Cinémathèque Française.

la marine royale britannique, par la mort « en soldat » du capitaine allemand, et par un mariage...

La réalisation de Michael Powell est sans relief. Conrad Veidt apporte au rôle de Hardt son intelligence scénique et sa puissance de composition. Valérie Hobson est une jeune Anglaise héroïque, dont le patriotisme, en 1914 comme en 1940, fut l'honneur de ce pays.

L'Espion Noir est donc un film de petite série, ni meilleur ni pire que beaucoup d'autres. On ne peut être sévère à son égard, mais on peut tout de même penser que son exclusivité dans une grande salle parisienne ne s'imposait pas.

Roger REGENT.

LES RENÉGATS

Ce «Western» de série nous ramène aux premiers âges du cinéma

« The Renegade », Film américain, v. o. sous-titré. Scénario : Joe O'Donnell, d'après Georges Biton. Réalisation : Sam Newfield. Interprétation : Buster Crabbe (« Billy the Kid »), Al. « Fuzzy » St. Jones. Production : P.R.C. Republic Pictures.

COMMENT peut-on rester insensible aux aventures de Ken Maynard ou de George O'Brien, ces héros du Far-West ? Destinées aux salles populaires, ces bandes de troisième ordre, ces « Westerns » hâclés en dix ou quatorze jours dans les paysages californiens évoquent pour nous les temps héroïques du cinéma.

Sous un ciel ensoleillé, les coups de poing et les coups de revolver se disputent l'écran. La poussière des chevauchées envire la salle. Le « villain » séquestre une demoiselle. Mais Billy l'intrépide, aidé de son

fidèle Zizi, démasquera le « villain » en la personne du maire !

Brusquement le maire disparaît, la jeune première change de visage, de poitrine et de profession et un nouveau shérif est promu « villain » ! L'ombre de Méliès se cachait-elle au Far-West ? Nos deux héros, au nombre de trois maintenant, ont tout simplement émigré de Pine Bluffs vers Gilla Valley, où une autre intrigue se noue, etc. Dès lors on embrouille les fils, on confond les personnages. Après tout, peu importent les victimes ! Billy

n'a pas le temps de les choisir. Seul compte l'exploit ! L'Invincible pulvérise la réalité avant d'entrer dans la légende.

Al « Fuzzy » St-John se révèle un adorable Popeye barbu. Et le fade Buster Crabbe, adoptant l'élégance de William Boyd et la silhouette de Buck Jones, distribue tant de coups de poing qu'il n'a pas les loisirs d'ébaucher quelque idylle à la guimauve... Il en sera quitte pour partir sur son cheval blanc vers de nouvelles aventures.

TACHELLA.

pas compensée par les quelques sujets qui les accompagnent, dont trop peu méritent d'être relevés.

★ **ECLAIR NOUS OFFRE** une belle image nocturne prise durant les premiers kilomètres de la course cycliste Bordeaux-Paris. Il eût été curieux de voir Masson, le père du vainqueur, disputant la même épreuve vingt-trois ans auparavant. Eclair et le cyclisme encore : ces vaches et ces chevaux qui se piquent d'émulation avec les champions du Tour du Luxembourg.

★ **AUTRES DROLERIES** luxembourgeoises : les tremoulements des pélerins d'Esternach dont le fervent religieux se traduit par une chorégraphie répondant à une coutume sans doute vénérable, mais assurément comique. (Moviétone.)

★ **CELA COMMENCE** par un pêcheur barbu aux prises avec son moulinet. Puis, un autre pêcheur, plus sportif, chasse le poisson au fusil aquatique, comme dans le film « Epaves », d'Yves Cousteau. L'onde transparente fait songer au vers de La Fontaine. Mais voici qu'il plonge un garde coiffé d'un singulier képi. Et ce reportage des Actualités françaises prend l'allure d'un vrai sketch loufoque.

★ **LA STATION DE METRO** Barbès-Rochecouart. Ce n'est pas celle dont il vous arrive de descendre les escaliers, mais celle qui a été reconstruite, d'après les maquettes de Trauner, pour « Les Portes de la Nuit ». Elle est la reproduction parfaite d'elle-même. Et voici Carné, Nathalie Nattier, Carlette, Yves Montand. Les différentes phases de la réalisation de ce décor, l'un des plus importants édifiés par le cinéma français. D'abord, une gigantesque carcasse. Puis les peintres travaillant à lui donner son réalisme. Excellente idée qu'a eue Pathé-Journal de nous présenter ces images. Mais... à propos, n'est-ce point la maison Pathé qui produit « Les Portes de la Nuit » ?

Raymond BARKAN.

Bonjour, Monsieur Zecca!

Peu de gens savent que Ferdinand Zecca est toujours de ce monde. A l'occasion de l'exposition des souvenirs sur Zecca qui vient de s'ouvrir à la Cinémathèque française, nous sommes allés rendre visite à celui qui fut, dès la fin du siècle dernier, l'un des premiers créateurs du spectacle cinématographique.

vivent que par lui et pour lui. Il voulait offrir des « tranches de vie » aux gens du peuple, aux petites bonnes et aux amoureux. Et s'il tourna parfois un épisode de « La Passion » ou quelque féerie destinée à concurrencer Méliès, il n'était vraiment dans son élément qu'avec « L'Assommoir », « Vengeance de père » ou « L'Histoire d'un crime ».

Réalisant lui-même très peu de films (« Une tempête dans une chambre à coucher », « L'Amant de la lune », etc.), Zecca n'en créa pas moins un style en influençant l'œuvre de ceux qui travaillèrent pour lui. Si les images de Zecca appartiennent aux teintes grises, ce n'est pas seulement parce qu'à cette époque le blanc rayait la pellicule ! Elles répondaient à un besoin d'expression : c'était déjà la réalité vue à travers un tempérament. A ce titre, Zecca mérite bien d'être classé comme le premier réaliste de l'écran.

Prodigeux directeur de production, il connaissait les possibilités de chacun et distribuait le travail. L'ancien photographe Leuz se spécialisait dans les grivoiseries, le journaliste Heuz inventait les courses-poursuites avec « La Course des sergents de ville », tandis que Gaston Velle (« Les invisibles »), se chargeait de concurrencer Méliès. D'autres réalisaient les fausses actualités sur « La Catastrophe de la Martinique » ou « La Guerre russo-japonaise ». Citons aussi Lépine (« Voyage du Fils du Diable à Paris ») ; Harry Ray ; Georges Monca ; Henri Col, ancien montreur d'ombres au Chat Noir ; Chaumont qui adapte les contes de Perrault, Lucien Nonguet, Louis Gasnier, Capellani, Decroix, les décorateurs Ménessier et Prévot, etc. Quant aux comédiens, Zecca les dénicha à l'Ambigu, au Château-d'Eau ou dans quelques théâtres de la périphérie : Liezer, les sœurs Dous, Moreau, Broteau, etc... Max

Linder débuta en 1906, chez Zecca, dans « La Première sortie d'un collégien ».

Fin 1908, lorsque Pathé lui retire la direction générale des studios, l'étoile de Zecca commence à pâlir. Il se contente de « superviser » des séries comiques : les Gontran, Gribouille, Boireau, quelques comédies avec Robinne et Alexandre, Abel Gance travaille à ses côtés !

Puis, avec Louis Gasnier, Zecca émigra un jour aux Etats-Unis. Le Parisien cent pour cent regretta vite Vincennes et Montmartre. Et de retour en 1920, il travailla à l'usine de la rue des Vignerons où il inventa le Pathé-Baby. Depuis, il partagea son temps entre Nice et Paris... Ainsi prend fin ce grand voyage à travers la vie : que de chemin parcouru depuis ce jour de 1891 où sa sœur, cuisinière chez Pathé, le faisait engager pour déclamer et enregistrer sur cylindres les conférences des hommes célèbres !

Cette voix, aujourd'hui encore claire et forte, s'arrête d'éprouver les mots... Un rayon de soleil se pose sur la statuette de Charlot. Les ombres du passé dansent sous les yeux de Zecca. Un instant, j'ai eu l'impression devant son visage immobile, sa main qui serrait le rebord de la table, que le saup ne circulait plus dans le corps du vieillard... Et puis Zecca s'est levé.

— Et où en est le cinéma français ? Ça marche ?

C'est le business-man qui m'entretient, me presse de questions sur notre production, la concurrence américaine... Et, en refermant la porte, le vieillard me confie : « Comme ce doit être dur maintenant, le cinéma ! »

TACHELLA.



« Une tempête dans une chambre à coucher » : le décor reconstitué à la Cinémathèque.



Premier Max Linder (à dr.) en 1906 : « La première sortie d'un collégien »



Une fantaisie de Zecca : « Le portrait vivant » (1905)



Ph. Cinémathèque Française.

Grande fresque à épisodes, « La Passion », réalisée à partir de 1905 par Zecca et Nonguet.



« La Machine volante » (1905)

MUSIQUE DE FILM

par Maurice JAUBERT

L'INTRODUCTION du mot et du son impose au style cinématographique une modification profonde, et que trop peu de metteurs en scène et de scénaristes ont perçue et comprise. Conduit par l'absence de la parole à tisser d'un bout à l'autre de la bande une sorte de paraphrase visuelle du récit, le film muet, peu à peu, se composa de toutes pièces un langage spécial, dont le rôle était de suppléer au silence des acteurs.

Ce langage conventionnel devint familier aux habitués du cinéma, qui crurent — à l'époque, c'était légitime — qu'il en sortirait une nouvelle technique de l'écran, un art qui, dans ses sommets, deviendrait essentiellement allusif, même poétique.

Mais dès que le mot vint détruire ce langage conventionnel qui venait de naître, le cinéma, quelque répugnance qu'on eût à le reconnaître, changea de caractère. Il devint, il est, il demeure « réaliste ». Et il faut entendre par là que, n'ayant plus besoin de la syntaxe visuelle qu'il avait élaborée avec tant de peine, il est maintenant appelé à emprunter les éléments mêmes de son langage — les images — à l'immédiate réalité. C'est dire que le réalisme cinématographique consista désormais, comme l'écrivit Roger Leenhardt dans une remarquable étude sur le rythme cinématographique publiée par la revue « Esprit », non pas « dans la reproduction de la réalité au moyen d'images mobiles — ce qui n'aurait aucun intérêt esthétique — mais dans la succession d'éléments choisis et variés, tirés de cette réalité et intentionnellement rassemblés en vue de créer une réalité nouvelle ». Et, plus loin : « C'est l'essence même du cinéma que de pouvoir agencer des matériaux bruts tirés du réel selon les exigences d'un sujet et d'un rythme. »

Que demandent à la musique la plupart de nos metteurs en scène ?

D'abord, de boucher les « trous » sonores, soit que tel passage soit jugé trop silencieux, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalité un son vrai plausible — même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image. Nous n'insisterons pas sur cette conception primaire.

Plus généralement, on demande à la musique de « commenter l'action ». La scène est-elle tragique ? Quelques accents de cor ou de trombone vont souligner la noirceur de l'image. Scène sentimentale ? Solo de violon qui rendra, croit-on, plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier.

Les tenants de cette « esthétique » s'aperçoivent-ils qu'ils ne font que transposer au cinéma la vieille tradition musicale du mélodrame ? Mais ils ne tiennent pas compte que, d'un simple point de vue acoustique, la superposition de la musique à une voix ou à un son risque de détruire la valeur émotive de l'un et la force d'authenticité de l'autre. Dans un film, par ailleurs admirable, « La Patrouille perdue », le metteur en scène fut effrayé sans doute par le silence — celui du désert — dans lequel se déroulait son sujet (et pourtant, de quelle valeur dramatique aurait pu être ce silence !). Il nous inflige alors, sans nous recorder un instant de répit, une partition dont la constante présence risque à tout moment de détruire, par sa gratuité, la poignante réalité des images.

Si la musique ne commente pas le drame, on lui demande d'en souligner les incidents matériels, et l'on recourt cette fois au synchronisme cher au film musical : accord ponctuant la fermeture d'une porte, pas accompagnés d'un rythme de marche, etc.

Dans « Le Mouchard », où cette technique est portée à son plus haut point de perfection, c'est la musique qui est chargée d'imiter le bruit des pièces de monnaie tombant sur le sol et même — par un coquin petit arpeggio — la dégoulinade d'un verre de bière dans le goster d'un buveur. En dehors de sa puérilité, un pareil procédé prouve une méconnaissance totale de l'essence même de la musique.

N'y a-t-il donc pas place pour celle-ci dans le film ?

De même que le romancier interromp parfois la narration du drame par l'exposé de ses vues personnelles, dialectiques ou lyriques, sur les réactions intérieures de ses personnages, de même le metteur en scène échappe parfois à la stricte reproduction de la réalité pour ajouter à son œuvre ces éléments documentaires ou poétiques qui donnent à un film son ton inimitable : description, passage d'un point à un autre de l'espace ou du temps, rêves, figuration imaginaire des pensées de tel personnage, etc., etc.

Ici, la musique a son mot à dire : sa présence même va avertir le spectateur que le style du film change momentanément pour des raisons dramatiques. Toute sa puissance de suggestion va accentuer, prolonger l'impression de dépaysement, de rupture avec la vérité photographique que cherche le metteur en scène.

Si l'on admet les points de vue qui précèdent, on aperçoit que c'est seulement ici que vont se poser les vrais problèmes techniques soulevés par l'apparition de la musique dans le film.

La rupture d'équilibre sensoriel qu'elle produit chez le spectateur doit être soigneusement prévue et préparée par le réalisateur, soit, dans un moment spécialement dramatique, qu'il utilise le choc d'une intrusion brutale (un « fortissimo » d'orchestre enchaîné sur un cri, par exemple), soit qu'il fasse entrer insidieusement le son musical par le truchement du son non musical : des violons dans l'aigu se substituant insensiblement au sifflement du vent, etc. On voit qu'il existe mille et une solutions possibles à un problème qui ne se pose jamais dans les mêmes termes. Et on imagine facilement quel puissant moyen la musique est entre les mains du metteur en scène pour réaliser certains enchaînements qui, sans son secours, seraient parfois d'une brutalité difficilement supportable.

Ces vues courantes sur la musique de film ont amené les compositeurs spécialisés à la considérer tout naturellement comme dramatique et expressive dans son essence. Et l'on a vu naître une sorte de langage musico-cinématographique alliant les moins recommandables des recettes wagnériennes aux suavités pseudo-debussystes, sans faire fi de quelques apports plus récents. Redoutable pathos, grâce auquel nombre de musiciens veulent nous prouver que, si on leur demande le plus généralement de trouser un couplet populaire destiné à faire le tour du monde, ils sont également capables d'exprimer en huit mesures, et à grand renfort de cuivres, toutes les passions humaines.

Les « Jeunesses cinématographiques » ont célébré par une manifestation émouvante l'anniversaire de la mort du compositeur Maurice Jaubert, l'un des plus grands spécialistes de la musique de film, tombé au champ d'honneur le 19 juin 1940. En 1937, dans une conférence prononcée à Londres, et dont on donna lecture au cours de cette soirée, Jaubert exposait ses vues sur les divers problèmes posés par la musique au cinéma. Vues dont il avait démontré lui-même l'originalité et l'efficacité en les mettant en œuvre dans de nombreuses partitions cinématographiques : « Le Petit Chaperon rouge », « Zéro de conduite », et « L'Atalante », « Quatorze juillet », etc. et qu'il devait amener à leur plus éclatante signification avec « Quel des brumes » et « Le jour se lève ». Il nous a paru intéressant de publier des extraits de cette conférence d'un compositeur qui, l'un des premiers, a contribué à la création d'un langage musical propre au cinéma.

Rappelons les musiciens à un peu plus d'humilité. Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à celle-ci d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous « expliquer » les images, mais de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable. Nous ne lui demandons pas d'être « expressive » et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être « décorative » et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Qu'elle se débarrasse enfin de tous ses éléments subjectifs, qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique.

C'est pourquoi je pense qu'il est essentiel pour la musique de film de se créer un style qui lui soit propre. Si elle se contente d'apporter à l'écran son souci traditionnel de composition ou d'expression, au lieu de pénétrer comme associée dans le monde des images, elle créera à l'écart un monde distinct du son, obéissant à ses lois propres...

Que la musique du film soit donc libérée de tous ces éléments subjectifs ; qu'elle devienne également, comme l'image, réaliste ; en utilisant des moyens strictement musicaux, et non dramatiques, qu'elle supporte le contenu plastique de l'image par une matière sonore « impersonnelle », au moyen de cette mystérieuse alchimie des correspondances qui appartient à l'essence même du métier de compositeur de musique de film. Qu'elle nous rende perceptible, enfin, le rythme de l'image, sans s'acharner à fournir une traduction de son contenu, qu'il soit d'ordre émotionnel, dramatique ou poétique.

Libérée de toutes ses contingences académiques (développement symphonique, « effets orchestraux », etc.), la musique, grâce au film, nous révélera un nouvel aspect d'elle-même. Elle a encore à explorer tout le domaine qui s'étend entre ses frontières et celles du son naturel. Elle redonnerait leur dignité, à travers les images de l'écran, aux formules les plus usées, en les présentant dans une lumière nouvelle : trois notes d'accordéon, si elles correspondent à ce que demande une image particulière, seront toujours plus émouvantes, en l'occurrence, que la musique du Vendredi saint de « Parsifal ».

La musique ne doit jamais oublier qu'au cinéma son caractère de phénomène sonore a le pas sur ses aspects intellectuels et même métaphysiques. Plus elle s'efface derrière l'image, plus elle a de chances de s'ouvrir de nouveaux horizons.



Morts depuis un mois, Montauran et Marie se déclarent leur amour...

BALZAC, quand il est transposé à l'écran, demande à être simplifié. Toujours impécunieux, le romancier multipliait les confidents, qui lui permettaient d'abondants développements rémunérateurs.

Aussi, dans *Les Chouans*, Charles Spaak, Pierre Brive et Henri Calef, qui ont tous trois travaillé au scénario, ont-ils sacrifié sur l'autel du cinéma un certain nombre de figures du roman au bénéfice de l'action elle-même. Mais ils se sont efforcés, assurément-ils, de ne rien exclure de la psychologie des personnages.

Il y a quelques semaines, Calef avait emmené sa troupe dans les environs de Pontorson. En face d'Avranches, un peu en retrait de la baie du Mont-Saint-Michel, une première tentative du débarquement du marquis de Montauran, alias Jean Marais, n'eut pas le succès attendu. Un seul responsable à cet échec : le mauvais temps. L'arrivée de l'envoyé de Louis XVIII a donc été remise à une date ultérieure : l'horaire des marées la fixera.

Actuellement, *Les Chouans* occupent les studios d'Epinay. Jean Marais-Montauran et Madeleine Lebeau-Marie de Verneuil s'y déclarent leur amour à la fenêtre d'une chambre d'auberge, alors que les fantaisies du calendrier de travail les ont fait mourir depuis un mois.

Pendant ce temps, on s'affaire, sur l'emplacement où s'élevait la prison d'Amiens de *Jéricho*, à la construction d'un grand décor représentant la place d'Alençon. Et le régisseur s'intéresse aux bulletins de l'O.N.M. qui décideront des prochaines prises de vues à la Vivetière, le château où l'envoyé du comte d'Artois établit son quartier général.

Henri Calef s'efforce, dit-il, de bannir de son film l'« esprit vedette » et demande à chacun de ses interprètes de s'effacer devant le personnage de Balzac qu'il incarne. Puissent-ils y réussir ? Ainsi verrons-nous un vrai marquis de Montauran, une authentique Marie de Verneuil à travers du couple Jean Marais-Madeleine Lebeau. Madeleine Robinson sera Mme du Gaa, l'amazone royaliste ; Marcel Herrand incarne Corentin ; Pierre Dux ; Hulot ; Armontel ; Beaupied ; Jean Brochard ; Marche à Terre, etc.

Francia ROHL.

Photos LIDO.

En pleine chouannerie...



Ci-dessus : Claude Renoir, Mouselle et Chain, opérateurs des « Chouans », enregistrent, en travelling, une scène avec Jean Marais et Madeleine Lebeau. En haut et à gauche : ce qu'on verra à l'écran.



Le réalisateur Henri Calef enseigne à son interprète, Brochard l'art et la manière d'étrangler son prochain.



L'ECRAN
français

UNE HOLLYWOODIENNE DE PARIS

Blonde aux yeux verts, ANDREA KING est née à Paris durant la première guerre mondiale. Son père, lieutenant dans l'escadrille La Fayette, mourut au champ d'honneur. Andra débuta à l'écran en 1943 : elle a, depuis, tourné huit films dont « La Bête à cinq doigts », sous la direction du Français Robert Florey.