

L'ÉCRAN *français*

L'HEBDOMADAIRE INDÉPENDANT DU CINÉMA

NOTRE GRAND
REPORTAGE : **COMMENT
ON FAIT UN FILM**

15 fr.



4^e ANNEE

N° 78

24 DEC.

1946

NOUS RETROUVONS **PRISCILLA LANE** DANS « ARSENIC ET VIEILLES DENTELLES »

On cherche Fantômas au fond des catacombes



Comme tout metteur en scène de films d'aventures, Jean Sacha est un peu armurier...



... L'atmosphère des catacombes l'incline à la méditation. Mais Simone Signoret ne paraît pas troublée par les ossements et les ossements qui garnissent les parois du labyrinthe. Elle bavarde gaiement avec André Le Gall.



(Photo Intopress.)

DANS LA NUIT DES CATACOMBES, UN POLICIER GUETTE FANTOMAS...



DE QUOI PEUVENT PARLER, PENDANT LES PAUSES, CES AGENTS DE POLICE ET CES INSPECTEURS ? DE FANTOMAS, OU DE LA DESTINÉE HUMAINE ? NON, MITRAILLETTE AU POING, ILS DISCUTENT DES SUCCES PUGILISTIQUES DE CERDAN.

(Reportage photographique de Serge Laks.)

4889



LE FILM D'ARIANE

La Maison sous la Terre

EN 1781, la suppression de divers cimetières parisiens de Paris, notamment celui de Innocents, amena le lieutenant de police Lenoir à transporter des millions d'ossements dans les carrières de la Tombe-Issoire, appelées depuis Catacombes.

A travers ces mêmes couloirs, aujourd'hui, quinze agents armés jusqu'aux dents galopent éperdument derrière quinze gangsters qui s'enfuient prudemment avec des mines apeurées. Pour suivre et poursuivre esquivent adroitement camera et cameraman, et s'en viennent tomber dans les bras du régisseur qui les accueille vertement. Il s'agit du film *Fantômas* adapté par J.-L. Bouquet et Françoise Giroud, d'après les quarante-trois volumes du roman de Marcel Allain. L'on tourne sur place dans les catacombes où *Fantômas* a résolument transporté ses pénales : ça fait plus nature.

De sa villa des Catacombes, sise place Denfert-Rochereau, *Fantômas* terrorise les Parisiens grâce à son hélicoptère et au rayon de la mort. Pour finir, *Fantômas*, alias Marcel Herrand, saute sur une mine. Est-il mort ?

« Oui » affirme avec conviction Jean Sacha, qui met en scène cette agréable comédie.

Sacha est court, il porte des lunettes, des cheveux en brosse et un chandail gris à col roulé.

« Oui » réaffirme-t-il, avec sérieux et solennité. « *Fantômas meurt à la fin.* »

Les assistants ont l'air péniblement affectés par cette fin prématurée. Seul, dans un coin, un figurant-gangster sourit du sourire de celui qui-en-a-vu-d'autres. « Moi, c'est bien simple, me confie-t-il dans un murmure, j'ai tué Jules Berry hier. Alors, vous comprenez... » Là-dessus, il me présente un copain qui a déjà tourné dans les catacombes voici vingt ans : « C'était un truc avec des Romains, on portait de grands maillots collants, c'était marrant. » Deux agents discutent boxe : « Moi, je verrais très bien un match Cerdan-Dauthuille », puis s'arrêtent pour me raconter l'histoire de cet Américain, perdu dans les Catacombes, dont on a retrouvé, quinze ans plus tard, le squelette rongé de vers. Ils se taisent avec des frissons plein l'épine dorsale.

Lucien, chef électricien, commente la situation en chiffres. « Pour tourner ces quelques scènes, on a dû utiliser 2.400 mètres de câble, on a dû descendre 20 projecteurs de 500 et dix bols. Ça nous a pris deux jours et demi. »

Croquis à l'emporte-tête...

SERGE REGGIANI

VOUS pouvez le rencontrer tous les jours, comme le commun des mortels, dans le métro Champs-Élysées-Neuilly.

Il porte toujours, en hiver, cette canadienne qu'il arbore dans *Les Portes de la Nuit*. Il est généralement plongé dans la lecture d'innombrables journaux entre les pages desquelles s'allonge son fin museau de belette : de proportions parfaites, les attaches délicates, l'ossature menue, un corps souple et léger d'éphèbe, auquel s'oppose le visage fortement dessiné, l'œil aigu et intense, le nez arrondi et la lèvre longue, parfois amère — un charmant petit animal, que l'on hésite toujours à classer dans la catégorie des bonnes bêtes ou des chiens méchants.

Au cinéma il est plutôt dans les chiens méchants.

La première fois qu'il monta sur une scène, en 1939, c'était au Théâtre des Arts, dans *Marie-Jeanne*, présentée par André Barsacq. Ce petit Italien du Nord, né moins de vingt ans auparavant à Reggio-Emilia, où son père était coiffeur, ce jeune garçon plein de feu se doutait-il alors que, quelques années plus tard, il attirerait l'attention sur lui en jouant — c'est inattendu — *Britannicus* sur la scène des Bouffes-Parisiens ?

Le jeune *Britannicus* montra des dons exceptionnels : le lendemain on parla beaucoup d'un certain Serge Reggiani...

Depuis ce jour, il a mené de pair le théâtre et le cinéma. Avec préférence marquée pour la scène : *Les Jours de notre vie*, d'Andréiev, *Le Survivant*, de Jean-François Noël, *Le Fauve*, d'Eddy Ghilain... Il a repris un rôle de premier grand rôle, de Salacrou, a créé un tumultueux *Branwell* dans la pièce de *Simone sur les Brontë*...

A l'écran, jusqu'à ces derniers jours, sa carrière était moins riche : *Le Voyageur de la Toussaint*, *Le Carrefour des Enfants perdus* (où il trouve son premier grand rôle), *François Villon*, *Etoile sans lumière*... Aujourd'hui, il y a *Les Portes de la Nuit*.

Et voici que d'un seul coup Serge Reggiani est entré dans cette catégorie privilégiée d'acteurs dont on peut dire : Vous l'avez vu dans... ?

Un rôle de sale petite crapule dont la mort constitue un des beaux moments du cinéma français : Reggiani y atteint à une tension dramatique extraordinaire. Le cinéma le sert car il est plus puissant encore dans ses silences que dans son débit : sa force d'expression dans le tragique muet fait penser parfois à Sessue Hayakawa ou à Nazimova.

Il semble d'ailleurs être l'un des rares « tragédiens » de sa génération. (Il incarnera bientôt le Julien Sorel, de Stendhal).

Supposez que nous ayons un théâtre d'Etat ; qu'on y cultive la grande comédie, le drame ou la tragédie ; qu'on y entretienne le culte de Molière, celui de Racine, de Corneille, de Beaumarchais — un théâtre, en un mot, dont la mission serait de transmettre aux générations de Français le goût du théâtre et le sens de la grandeur dramatique, un théâtre que l'on pourrait appeler — pourquoi pas ? — la Comédie-Française ou la Maison de Molière... La place de Reggiani n'y serait-elle pas toute faite ? Après avoir été *Britannicus*, il pourrait être *Le Cid*, ou *Polyeucte*, ou *Hyppolite* ; et nous y verrions bien sûr à ce théâtre Jean-Louis Barrault, et Clariond, et Renée Faure, et Madeleine Renaud.

Simple supposition : car, comme chacun sait, il n'existe aucune salle de cette sorte sur les bords de la Seine.

Le Minotaure.

La Belle et les Bêtes

A QUELQUES jours d'intervalle, deux jurys de vingt membres chacun ont décerné deux prix : Le « Louis Delluc » à Jean Cocteau pour *La Belle et la Bête* et le Grand Prix du Cinéma Français à *Farrebique*, de Georges Rouquier, déjà primé à Cannes par la critique internationale.

Deux scrutins, deux atmosphères. Le prix Louis Delluc se décerne, comme le Goncourt, à l'issue d'un bon repas. Mais, le cadre est moins solennel. C'est au premier étage du « bistro » cher à Picasso, quelque part sur la rive gauche, que s'est déroulée la discussion — animée, comme à l'ordinaire — à l'issue de laquelle Cocteau l'emporta sur Carné par 11 voix contre 7. Deux jurés étaient absents. Le Minotaure, qui passa la soirée au zinc du rez-de-chaussée ne dira pas pourquoi. Il sait être discret quand il le faut et ne pas rouvrir des plaies à peine cicatrisées... Donc, la lutte fut chaude et les arguments pour et contre furent échangés avec passion. Car la critique cinématographique se révèle souvent fort partagée quant aux opinions artistiques. Et c'était bien là les seules en cause.

Pour autant qu'il put, entre deux vermouth-cassis, saisir des bribes de la discussion, le Minotaure crut comprendre que, lors des premiers tours de scrutin, outre *La Belle et la Bête* et *Les Portes de la nuit*, *Le Pays sans étoile*, *Farrebique* et... *Un Revenant* recueillirent des voix. Ce n'est qu'au quatrième tour que les positions s'affrontèrent sur deux titres seulement et que Cocteau l'emporta.

Quatre tours aussi, paraît-il, au Grand Prix du Cinéma Français. Mais sur lesquels la discrétion la plus absolue fut observée. Et, le cadre solennel et glacial du Cercle interallié ne prêtant pas aux fantaisies, le Minotaure fut contraint, comme tous ses confrères, d'attendre dans un fauteuil la proclamation du résultat.

Elle fut assurée avec tout le sérieux nécessaire par M. Georges Coutenot, conseiller municipal de Paris et président de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, qui énuméra les noms des collaborateurs de *Farrebique* comme un sergent fait l'appel de ses hommes. D'une voix quelque peu chevrotante — qui rappelait de curieux souvenirs — il fit suivre chacun des noms d'un définitif et catégorique : « Français ». Ce qui fit murmurer à un plaisantin : « Vous en êtes un autre. »

Ainsi, grâce à deux aéroplanes, l'un quelque peu bohème — sinon bon enfant —, l'autre distingué et plus « offi-



ciel » . deux œuvres d'un genre très différent sont couronnées. Et le Grand Prix du Cinéma Français perd la fameuse réputation de conformisme et d'académisme qu'il avait avant guerre. Réputation que certains lui auraient bien volontiers conservée, paraît-il, en primant un film très orthodoxe et qui ne manque d'ailleurs pas de qualités, *Le Bataillon du Ciel*. Mais l'œuvre de Rouquier — si émouvante dans sa rude simplicité — l'a emporté sur ses concurrents — un instant *Les Enfants du paradis* sembla devoir triompher — grâce à l'insistance de quelques-uns des représentants du cinéma dans le jury, ardemment menés à l'assaut par Carlo Rim... qui trouva un appui fervent et quelque peu inattendu auprès de M. Coutenot, que la vérité des paysans-interprètes de Rouquier avait littéralement emballé.

Jean Epstein, poète de la mer

JEAN EPSTEIN est parti passer un hiver dans les petites îles de Bretagne, d'où il compte rapporter les images, les paroles et les sons d'une légende de la mer, intitulée *Le Tempestaire*.

Telle est l'information. Après une trop longue absence, le nom de Jean Epstein va donc s'inscrire à nouveau sur les écrans. Un nom qui fait écho dans la mémoire de ceux qui vécurent la belle époque du cinéma muet.

Epstein fut l'un des collaborateurs les plus assidus de Louis Delluc. Son premier film : *Pasteur*, il le réalisa en 1922 en collaboration avec Jean-Benoît Lévy, maintenant directeur du département du cinéma à l'O.N.U. En 1923,

Epstein tourne *Cœur fidèle* et René Clair écrit à ce propos : « Ce qui distingue *Cœur fidèle* de tant d'autres films, c'est que celui-ci a été composé pour l'écran, pour la joie des yeux « intelligents » si l'on peut parler ainsi. » Ce qui, à l'époque, n'était pas du goût de tout le monde et provoqua des querelles passionnées.

Puis, ce fut *La Belle Nivernaise*, *La Chute de la maison Usher*, etc. Et, en 1934, ces documentaires — également bretons — d'une sincérité et d'une sauvage poésie qui ont nom : *Finis Terrae*, *Mor-Vran* et *L'Or des mers*. Depuis, rien. Sinon des livres d'une audace et d'une profondeur de pensée peu communes, tel que *l'Intelligence d'une machine*, véritable traité de philosophie du cinéma.

L'an prochain, nous verrons *Le Tempestaire*. Et, déjà, nous nous demandons s'il faudra, à cette occasion, rouvrir la querelle de *Cœur fidèle*...



« Jeanne d'Arc », de Dreyer.

Falconetti

PARMI les multiples artistes qui interprètent le rôle de Jeanne d'Arc à la scène ou à l'écran, Ludmilla Pitoëff et Renée Falconetti furent, à coup sûr, les plus émouvantes et les plus vraies.

Quand on apprît, voici quelques jours, la mort de Falconetti à Buenos-Aires, rares furent ceux qui n'eurent pas aussitôt la vision du visage tourmenté, pathétique qu'elle offrit, voilà plus de quinze ans, dans le dernier film muet de Carl Dreyer : *La Passion de Jeanne d'Arc*. Avec une rare simplicité de moyens, mais une puissance d'expression bouleversante, elle avait incarné une Pucelle douloureuse et naïve, timorée mais ardente.

Malgré cette création vraiment exceptionnelle, Renée Falconetti ne devint jamais, comme on l'aurait pu s'y attendre, une des vedettes du cinéma français. Elle s'adonna exclusivement au théâtre, pour lequel elle nourrissait une véritable passion, assortie de coups de tête et de bouderies, comme le sont généralement ces sentiments exclusifs. Et on la vit pour la dernière fois à Paris dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Jean Giraudoux.

Puis, ce fut l'exil, dont elle ne revint pas.

UN NOUVEAU GABIN UNE AUTRE MARLÈNE un bon film moyen...



Photo P. Royallé

MARTIN ROUMAGNAC

PAR JEAN VIDAL

Ln'est pas courant qu'une demi-mondaine provisoirement retirée des affaires s'établisse en province pour y vendre des oiseaux et des graines de chènevis. Le cas paraît plus singulier encore si la dame est jolte, très blonde, très bouclée, affublée de toilettes d'un goût suranné, mais d'une discrétion contestable, et propriétaire d'une paire de jambes qui suffirait à jeter la perturbation dans une ville de cent mille habitants. Néanmoins, si l'on admet ce personnage insolite, son passé trouble et mystérieux, son origine australienne, son accent d'Europe centrale, le rôle d'Adam. On ajoute à la distribution Louis Jouvet, Charles Dullin, Alcover... et d'autres monstres préhistoriques.

scène est montée, si l'on admet les chapeaux, les toilettes, la démarche, bref, tout l'appareil de la séduction marlénienne mis au service d'une aventurière de sous-préfecture, il n'est pas impossible d'imaginer qu'un brave type qui la rencontre au cours d'un match de boxe puisse en tomber amoureux. Et qu'étant amoureux il fasse des bêtises et se ruine pour offrir à sa belle une villa somptueuse qu'il construit lui-même. Car Martin Roumagnac est maçon de son métier, et s'il a réussi à devenir entrepreneur, à gagner le crédit de ses amis et l'estime de ses concitoyens, il ne va pas tarder, bien entendu, à perdre l'un et l'autre et perdre la tête par la même occasion. Dans l'ordre des choses aussi le dénouement de

cette idylle : la belle est coquette, capricieuse et, si elle n'est pas précisément infidèle à son amant, pour qui elle a du goût et une certaine estime, elle excite sa jalousie, se plait à l'humilier, le pousse à bout. Au point que, dans un accès de colère, Martin finit par l'étrangler.

Il s'agit, on le voit, d'un thème classique : le mythe de l'honnête homme, au cœur simple, que la mauvaise foi et la versatilité d'une femme conduisent à la déchéance et au crime. Nous savons d'avance où l'histoire va nous mener. Seul leépilogue s'écarte un peu de la tradition. Jugé en cour d'assises, Martin est acquitté, aucune preuve n'ayant été retenue contre lui. Mais, au cours du procès, il a compris la terrible erreur qu'il a commise : Blanche l'a aimé, La vie, désormais, ne l'intéresse plus. Volontairement, il s'offre à la balle vengeresse d'un ancien soupirant de sa maîtresse.

Cette histoire, tirée d'un roman de M. P.-R. Wolf et dont Jean Gabin avait lui-même acquis les droits, Pierre Véry s'est appliqué, dans son adaptation, à lui donner une vérité et une consistance humaines. Il a recréé, autour des deux protagonistes, l'atmosphère sociale d'une ville de province, opposant ainsi à leur aventure le contre-point de l'opinion publique. Qu'il nous conduise au café où se

Film français. Scénario : tiré du roman de P.-R. Wolf. Adaptation et dialogues : Pierre Véry. Réalisation : Georges Lacombe. Interprétation : Marlène Dietrich, Louis Salou, Margo Lion, Marcel André, Daniel Gélin, Marcel Pégère, O. Barancy, P. Faivre, Rivières Cadet, Charles Lemontier. Chef-opérateur : Roger Hubert. Che-opérateur du son : Le Breton. Décors : Wakheicht. Musique : Marcel Mirouze. Production : Alcine.

DANS *The Tattler and Bystander*, du 27 novembre 1946, l'un des traditionnels hebdomadaires anglais, mondain et populaire à la fois, on peut lire, sous la signature de l'éminent critique James Agate :

« ... Pourquoi ce pays (l'Angleterre) n'a-t-il aucun journal ou magazine de cinéma qu'on pourrait raisonnablement lire après avoir fini de parcourir le *New Statesman* et avant d'entreprendre la lecture de *Time and Tide* ? »

« J'ai vaguement entendu parler de journaux corporatifs, mais je veux parler ici d'autre chose. Je veux parler d'une revue française, appelée *L'Ecran Français*, qui paraît depuis environ un an. »

« Ce remarquable journal a démarré avec l'idéal le plus élevé et, d'une façon ou d'une autre, a réussi à s'y tenir. »

« Il s'est donné pour but de trouver un moyen terme entre le commérage et un obscur intellectualisme, de ne pas truffier ses pages de pin-up girls, et de ne jamais accepter d'articles publicitaires. Ce journal, je le répète, a tenu parole. »

Nulle appréciation ne pouvait nous être plus agréable. *L'Ecran Français* s'est imposé, depuis sa parution, une attitude qu'il juge seule compatible avec l'importance intellectuelle, matérielle et morale du cinéma, avec le respect dû à ses collaborateurs et à ses lecteurs. Cette attitude ne va pas souvent dans des durs sacrifices. L'indépendance se paie.

Qu'une revue comme *The Tattler and Bystander* (qui est l'un des hebdomadaires londoniens les plus représentatifs des mouvements artistiques anglais) nous rende cet hommage, nous prouve, avec la fidélité de nos lecteurs, que nous sommes sur la bonne voie.

Il n'est pire sourd...

DANS Rome, ville ouverte, l'une des scènes les plus dramatiques se passe au siège de la Gestapo, au cours de « l'interrogatoire » d'un des chefs de la Résistance italienne. Les procédés sont connus : cravaches, tenailles, appareils à arracher les ongles, etc... Cela ne nous apprend rien, hélas ! mais est empreint d'une pathétique sauvagerie.

Le public, d'ailleurs, ne s'y trompe pas et gronde. Entendu pourtant cette réflexion d'une jeune femme élégante :

— C'est affreux ! Heureusement que nous n'avons pas connu cela en France...

Candeur, bêtise ou insultante mauvaise foi ?

Gros succès obtenu dimanche dernier à la matinée organisée par Mme André BAUER-THEROND, par les jeunes artistes du Studio d'art dramatique.

Nous avons remarqué parmi l'assistance de nombreuses personnalités du théâtre et du cinéma, directeurs de théâtres et metteurs en scène.

Studio d'Art dramatique
André BAUER-THEROND
21, rue Henri-Monnier (9^e)

Des « Portes de la Nuit » aux « Vacances de Pâques »

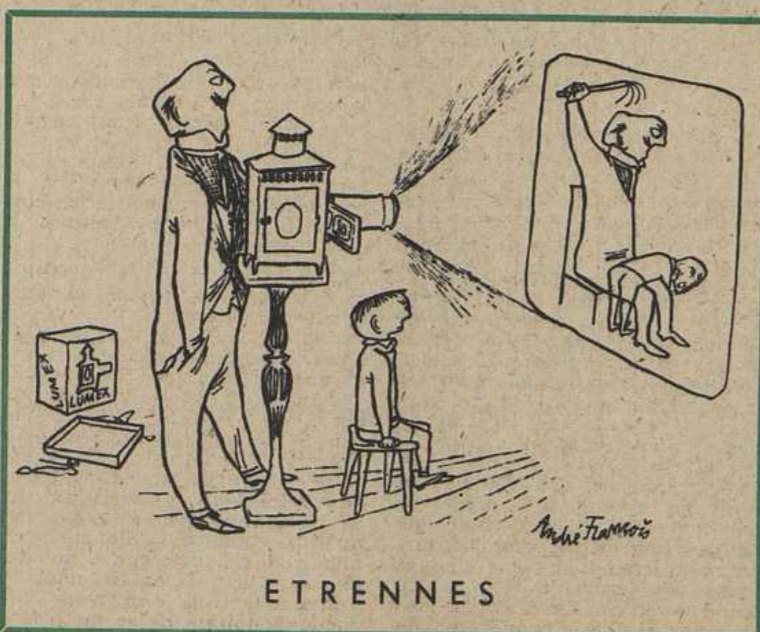
A PEINE *Les Portes de la nuit* sont-elles terminées et présentées au grand public, que Marcel Carné et Jacques Prévert se remettent au travail.

L'équipe n° 1 du cinéma français, c'est-à-dire le quatuor Carné-Prévert-Trauner-Kozma, crée une nouvelle histoire, un nouveau film. Titre provisoire : *Les Vacances de Pâques*. Le sujet : une histoire d'adolescents pourchassés soi-disant criminels, enfermés dans un bagne d'enfants sur une île perdue, au large de la Bretagne. Un sujet nécessaire, puisque le problème de l'enfance se pose actuellement avec une violence accrue, et puisque hypocritement on essaie de l'ignorer. Sujet violent et âpre, que le poète de *Paroles* portait depuis très longtemps dans son cœur.

Les enfants du paradis, les enfants qui s'aiment contre les portes de la nuit, les enfants d'Aubervilliers, sont les frères de ces gosses maudits et battus des *Vacances de Pâques*.

Et ce poète de l'enfance, cet homme tendre qui passe des heures à regarder des gosses jouer dans la rue, a maintenant pour lui, bien à lui, une petite fille : Prévert vient d'être père. Nous

souhaitons à la très jeune Michèle Prévert de garder toute sa vie la miraculeuse gentillesse des enfants, cette gentillesse qui est celle de son père.



ETRENNES

Diplodocus en relief

D'APRES Luis Mariano, récemment de passage à Nice, un ingénieur espagnol, M. Lopez, aurait découvert un nouveau procédé qui permettrait de projeter directement des films en relief et de supprimer les lunettes de couleur que de nombreux autres procédés imposent au spectateur. Des essais du nouveau procédé auraient eu lieu à Paris en présence de Julien Duvivier, et Marcel Pagnol réaliserait prochainement *Premier Amour*, le premier film en couleurs et en relief, d'après le système Lopez.

Dans cette histoire d'idylle à l'âge de pierre, Luis Mariano tiendrait le rôle d'Adam. On ajoute à la distribution Louis Jouvet, Charles Dullin, Alcover... et d'autres monstres préhistoriques.

réunissent les amis de Roumagnac, ou sur les chantiers dont celui-ci dirige les travaux, les personnages qu'il anime sont indiqués avec exactitude. La scène des assises est excellente : Véry a réussi à éviter les poncifs qui s'offraient à lui. Même l'inévitable boîte de nuit a ici sa raison d'être.

Mais si l'histoire est intelligemment construite, si le dialogue — en dépit d'un ton parfois trop littéraire — s'adapte à la réalité psychologique des personnages, le film manque de vigueur et de séduction plastique. Certes, il est agréable, à un moment où beaucoup de réalisateurs se complaisent dans un esthétisme stérile, de rencontrer un metteur en scène qui ne prétend point faire un chef-d'œuvre et se borne à mettre son expérience technique au service d'un ouvrage.

Mais, ici, la simplicité confine à la platitude et le mépris de l'esthétisme à la vulgarité. On chercherait en vain une image poétique, voire un plan qui mette en relief le sens de l'action. (Exception faite, toutefois, pour une scène, où l'on voit Marlène Diétrich se déshabiller dans une chambre d'hôtel et apparaître en combinaison aux yeux de Jean Gabin dont les pensées, à cet instant précis, ne font l'objet d'aucun doute.)

C'est donc sur les interprètes que repose surtout la valeur dramatique du film. Deux grandes vedettes font ici, côte à côte, des espèces de débuts.

Marlène Diétrich parce que

Martin Roumagnac est son premier film français. Pour la première fois, l'interprète de *L'Ange bleu*, qui parle d'ailleurs couramment notre langue, joue un rôle en français. Et c'est peut-être la raison pour laquelle nous ne la retrouvons pas tout à fait. Il y a chez elle quelque chose de gêné, d'engourdi. Elle joue correctement, mais sans éclat : elle n'est jamais ni fautive ni vraiment convaincante. Même sa personnalité physique nous apparaît transformée, plus fade, moins expressive. Il est vrai que son visage garde, en dépit des ans, une photogénie quasi miraculeuse.

La personnalité dominante est, bien entendu, celle de Jean Gabin. Pour lui aussi ce film marque de nouveaux débuts : ses débuts d'homme mûr. Car le Gabin qui nous revient aujourd'hui, la chevelure grisonnante, le visage empâté, n'est plus le « dur de dur » que nous avons connu jadis. C'est un quadragénaire, un homme mûr, un nouveau personnage. Mais c'est toujours un grand acteur. Sa présence à l'écran conserve une densité considérable et son jeu s'est nuancé, humanisé. Il y a dans sa voix, dans ses gestes, une espèce de douceur, de tendresse que nous ne lui connaissions point encore.

Al-je dit l'essentiel ? Non, puisque je n'ai pas encore parlé de Margo Lion, au talent de qui l'on doit la plus émouvante figure du film : celle de la sœur de Martin Roumagnac. Margo Lion vient de nous rappeler qu'elle est une grande actrice.

J. V.

LE RETOUR DE MONSIEUR TOPPER

Si vous aimez rire sans arrière-pensée

« TOPPER RETURNS »
Film américain, v.o. sous-titré. Réalisation : Roy del Ruth. Interprétation : Joan Blondell, Roland Young, Carole Landis, Billie Burke. Production : Hal Roach.



« La dernière enquête de Topper » : Roland Young surpris en déshabillé par le fantôme de Joan Blondell.

Bien entendu, il ne faut pas aller voir « Le Retour de M. Topper » si l'on a mal à l'estomac, si on fait de M. Sartre son auteur de chevet ou si le pourquoi des choses vous est un perpétuel tracassé. Faites le vide dans vos cerveaux trop encombrés des soucis quotidiens, asseyez-vous dans votre fauteuil avec la curiosité amusée et l'ingénuité délabrée du Monsieur qui prend place dans une fusée interplanétaire... et ne vous attendez pas à décrocher la lune.

LES CRITIQUES DE LA

De la série des « Topper » et « Fantômes en croisière », « Topper returns » se situe dans un monde à la limite entre le réel et l'imaginaire, entre le policier et le fantôme, entre le naturaliste et le surnaturel. La maison hantée, le docteur psychiâtre, la gouvernante fidèle, le voisin pusillanime et sa femme à la cervelle d'oiseau, l'héritière naïve et son amie « affranchie », le détective, les agents, les serviteurs : caricatures que tous ces personnages. Mais, des caricatures qui, isolées, pourraient très bien prendre place dans quelque film policier — voire psychologique — de la plus stricte obédience.

Il y a, faut-il le dire ? un meurtre et une enquête. Mais, qui croyez-vous qui mène le jeu, qui sauve les innocents, détourne le bras du meurtrier, démasque le coupable ? Le fantôme de la victime. Ce fait suffit à définir l'ambiance du film, parsemé de verres qui se promènent dans l'espace, de fauteuils qui basculent, de luttes avec un ectoplasme. Le tout conduit à un rythme accéléré et, surtout, sans cette arrière-pensée moralisatrice et lénifiante de tant de films américains d'aujourd'hui. Tout ce qu'on vous demande, c'est d'entrer dans la danse. Et d'acquiescer, avec votre billet, le grain de folie sans lequel toute cette histoire ne serait qu'univraisemblance, ridicule et ennui.

Pour partenaires, on vous propose Joan Blondell, d'une autoritaire fantaisie et d'un plantureux déshabillé ; Roland Young, plaisant bourgeois égaré dans une folle aventure ; Billy Burke, toujours désopilant ; Patay Kelly ; Carole Landis, etc...

En sortant, si vous vous êtes laissé entraîner, rien ne vous empêchera plus de vous prendre pour Jules-César.

Jean NERY.



Lennie (Lon Chaney Jr.) va étonner la femme du propriétaire du ranch (Betty Field).

LE COLLÈGE

Une fantaisie servie par une

Film suédois, v.o. Réalisation : Borje Darsson. Interprétation : Karin Ekelund, Allan Bohlin. Production : Svensk Filmindustri.

Le collège danois est une institution privée pour jeunes filles. Les demoiselles savent y faire la révérence, par quoi nous connaissons que l'établissement recrute dans la bonne société. Une réception, organisée pour le fils du fondateur, va jeter la perturbation dans le corps professoral, troubler les élèves et faire la matière un peu mince de ce scénario. Le professeur d'anglais tombe amoureux, en effet, du fils du fondateur, qui lui retourne ses bons sentiments. C'est le premier défaut de ce film que de laisser entendre le dénouement dès les premières séquences et de ne jeter sur le chemin qui conduit à l'idylle que des circonstances contraires assez dérisoires. Le second défaut de cette œuvre suédoise est de manquer de mouvement et d'animation ainsi que de cette verve, où excellent les Américains, à camper les personnages dans leur vie quotidienne. Peut-être aussi est-elle un peu bien bavarde, mais c'est un point sur lequel, faute d'entendre le suédois, je ne forme qu'une appréciation timide.

Cela dit, la mise en scène, les

S'AMUSE

pusillanime bonne interprétation

éclairages, le découpage sont le fait de gens qui connaissent leur affaire ; la comédie, psychologique ici, musicale ailleurs, garde une ligne constante ; enfin, l'intérêt de cette anecdote lentement nouée s'accroît plutôt vers le dénouement. Mais nous demeurons sur notre faim. Le Collège s'amuse est une honnête, mais pusillanime fantaisie, sans lourdeur assurément, mais sans beaucoup de brio non plus. La fantaisie du pauvre.

Le point fort du film, et la raison pour laquelle personne, je crois, ne s'y ennuyera, c'est la qualité de l'interprétation. Toutes les silhouettes sont excellentes. Il est vrai que nous oublions ces seconds rôles. En revanche, nous nous souviendrons de la principale interprète féminine, Karin Ekelund, qui, tantôt professeur d'anglais, tantôt chanteuse de music-hall tantôt simple, tantôt sophistiquée, soutient à merveille son double rôle en un personnage, assure à cette histoire son minimum de crédibilité féérique et sait sourire dans une illumination du visage entier. Cette jolie fille est fort convenablement incarnée, et pourtant comme transparente. Karin Ekelund, nous espérons bien vous revoir.

Jean QUEVAL.

DES SOURIS ET DES HOMMES

Du théâtre, hélas !

« LENNIE, colosse innocent, ignorant de sa force, et Georges, fils d'une amitié profonde, bourru chez l'un, animal chez l'autre, travaillent dans un ranch comme journaliers agricoles. Ils poursuivent un rêve qui est de posséder un four une petite ferme à eux, où la vie sera douce et paisible, où Lennie — qu'une sensualité trouble conduit à rechercher les contacts soyeux — élèvera des lapins. Mais les plans les mieux conçus des souris et des hommes, souvent, ne se réalisent pas » : Lennie tué, par inadvertance, par maîtresse, la femme du propriétaire du ranch, et — pour lui éviter d'être lynché — Georges l'abat, tout en lui décrivant, une dernière fois, la ferme idéale...

On peut s'étonner qu'ayant choisi — il est à la fois producteur et réalisateur du film — de porter à l'écran l'œuvre fameuse de John Steinbeck, Lewis Milestone se soit inspiré, plutôt que de l'original — le roman — de l'adaptation théâtrale qui en fut tiré. On dira que Steinbeck lui-même considérait son récit comme « une expérience, un effort vers la confection d'un roman qui pourrait être transporté tel quel sur la scène ou d'une pièce qui pourrait être lue comme un roman » (1), qu'il révisa personnellement son texte pour la version théâtrale et que les différences entre le dialogue, qui constitue la plus grande partie du roman, et celui de la scène sont, somme toute, assez peu

nombreuses pour que le traducteur français de la pièce ait dû faire afficher le nom du traducteur du roman en même temps que le sien pour ne pas faire figure de plagiaire.

Il n'en reste pas moins que l'optique du cinéma n'est pas celle de la scène. Et, de même, qu'après un premier essai, Steinbeck s'aperçut que, transporté au théâtre sans modifications, le roman restait un peu trop roman, que « le rythme était faux, les chutes du rideau mal placées et quelques scènes sans raison d'être » (1), la pièce portée à l'écran sans avoir été suffisamment « travaillée », semble-t-il, ne peut que décevoir.

Parlant du « secret impénétrable » dont « disposent certains auteurs de l'Amérique du Nord », J. Kessel écrit dans sa préface à *Des souris et des Hommes* : « Ce que l'auteur ne s'est pas soucié de faire savoir... nous le devinons. Un art singulier nous conduit à combler les vides et les blancs du destin. Nous achevons le travail du romancier. Nous complétons le canevas. Nous remplissons la trame... » C'est à un miracle de cette sorte que l'on aurait aimé que le cinéma nous convie. Ou, du moins, si l'on ne devait pas espérer du spectateur une intuition aussi créatrice que celle du lecteur, on aurait voulu que l'auteur du film manifeste, lui, qu'il avait bien poursuivi cette recherche, qu'au delà du dialogue il avait bien pénétré cette vie si profonde et si forte, bien saisi toute la vérité humaine de

(1) Cité par M. E. Coindreau dans ses utiles — mais irritants par leur parti pris politique — *Aperçus de la Littérature américaine*.

« OF MICE AND MEN »
Film américain, v.o. sous-titré. D'après la nouvelle de Steinbeck. Réalisation : Lewis Milestone. Interprétation : Lon Chaney Jr., Burgess Meredith, Betty Field. Production : Hal Roach.

ces êtres, bien reconnu l'ample décor de ce drame d'une intense sobriété — et qu'il en restitue l'atmosphère, toute la simple grandeur et la beauté.

Au lieu de cela, on nous donne une pièce filmée, au dialogue particulièrement abondant — à tel point que les quelques images d'extérieurs semblent même inutiles, tant elle s'impose peu dans une action strictement verbale (perdant, de ce fait beaucoup de force pour faire place à un morne ennui) qui se déroule, en fait, entièrement entre une écurie et un dortoir. On peut le regretter d'autant plus qu'une très bonne scène, muette — où la femme d'un propriétaire de ranch manifeste le dégoût que lui inspirent, rien qu'à les voir manger, son mari et son père — prouve que Lewis Milestone aurait pu réussir beaucoup mieux.

Malheureusement, l'interprétation accentue encore le caractère théâtral ; si Burgess Meredith se tire honorablement (sans plus) d'un rôle qui n'est pas facile, si Betty Field fait très exactement ce qu'il convient, Lon Chaney Jr et l'interprète du vieux Candy « jouent » terriblement, et leurs effets, qui ont peut-être une justification sur scène, sont ici proprement insupportables.

Jean-Pierre BARROT.



MARLENE DIETRICH, MARCHANDE D'OISEAUX, ET JEAN GABIN : « MARTIN ROUMAGNAC ».



Ce sourire discrètement asymétrique, le coin droit de la bouche et le sourcil gauche qui filent vers la tempe (Gunga Din).

PORTRAIT DE JOAN FONTAINE

par Claude-Edmonde MAGNY

R IEN de plus mystérieux que la photographie, écrit Jean Cocteau, dans son « Journal de la Belle et la Bête ». Je regarde la mienne, sur la couverture du Monde illustré. J'étais en Touraine. Je me croyais guéri. J'allais tomber très malade. Ce que je n'ai pas su voir, le photographe l'a vu. Je me sentais en pleine forme et la photographie est celle d'un malade. »

Il y a dans ces phrases une vérité profonde : contrairement à l'opinion communément répandue, le cinéma, qui dispose de tous les truquages, est sans doute l'art où il est le plus impossible à l'être humain de mentir, de nous aveugler durablement sur ce qu'il est. Ceci explique que tant de pin-up girls aux jambes somptueuses, malgré une publicité habilement orchestrée, n'aient jamais pu devenir vraiment des vedettes. Pour qu'une actrice réussisse à conquérir durablement la faveur du public, il faut qu'elle acquière une personnalité objective, indépendante des rôles divers qu'on lui fait jouer ; que dans l'esprit des masses, il se construise d'elle une sorte d'image permanente, une représentation, le plus souvent inconsciente d'ailleurs, qui fasse qu'on ira voir un film avant tout pour la retrouver, elle, pour ressusciter cette image, bref qu'on ira voir non pas Désir, Notorious ou Soupçons, mais Marlene Dietrich, Ingrid Bergman ou Joan Fontaine.

Les personnages multiples qu'incarne l'ac-

trice tendent perpétuellement à émietter cette image, à annuler cet effort de construction, bref à l'empêcher de devenir un mythe. Aussi l'apparition (spontanée, comme tout ce qui est collectif) autour d'un visage, de cette auréole qui consacre la vedette ne s'opère que dans des cas privilégiés. A cause de ce caractère implacablement radiographique du film que signale si bien Cocteau, une jolie fille ou même une bonne actrice ne deviendront des stars rayonnantes que s'il existe un accord profond, essentiel, entre leur personnalité réelle et les rôles qu'on leur fait jouer. — bref, si elles sont finalement le même être à la ville et à l'écran.

Cendrillon aux multiples visages...

L A vie et la carrière de Joan Fontaine illustreraient admirablement cette loi. Le charme essentiel de ce petit visage aigu réside dans sa plasticité, dans un extraordinaire pouvoir de transformation, appuyé d'ailleurs sur des particularités physiques, objectives. Ces yeux bleus, qui semblent n'avoir pas d'existence propre en dehors de leur expression, ces cheveux blond cendré, qui peuvent se faire à volonté ternes, « couleur de souris » comme on dit en anglais, ou, au contraire, apparaître bourrés de reflets ravissants, ce sourire discrètement asymétrique — le coin

droit de la bouche et le sourcil gauche qui filent vers la tempe — tout cela la prédestinait à jouer les Cendrillons brusquement transfigurés par la venue du Prince Charmant. Son physique la vouait à être successivement la jeune fille à grosses lunettes du début de Soupçons, dissimulée sous un chapeau de sport féroce enfoncé jusqu'aux yeux, et plongée dans un livre de psychologie enfantine, l'amoureuse radieuse du milieu du film ; à incarner, après la seconde Mme de Winter de Rebecca, terrorisée par le fantôme de l'héroïne défunte, après la petite divorcée effrayée de Femmes, Jane Eyre, le petit lutin errant sur la lande, qui fait se cabrer le cheval de Rochester, ou la charmante flirtieuse des Affairs of Susan.

Il était vraiment une fois...

L' HISTOIRE même de Joan Fontaine semble reproduire le mythe de Cendrillon. Certes, les malédictions qui pesaient sur elle étaient plus subtiles que celles qui accablent l'héroïne de Perrault ; au lieu d'une méchante belle-mère, elle avait une sœur, belle, bonne et charmante ; mais cette sœur s'appelait Olivia de Haviland, et, pendant de longues années, sa vitalité physique, l'éclat de sa beauté, son succès rapide à Hollywood semblaient condamner la pauvre Joan Fontaine, torturée de migraines, bourrée de complexes d'infériorité, persuadée de son manque de charme, à n'être jamais dans la vie que ce qu'elle était à Hollywood : « la sœur d'Olivia de Haviland ».

Puis ce furent les premiers succès : un petit rôle dans Quality Street, où Katharine Hepburn prédit à Joan qu'elle serait un jour une star (prédiction qui devait d'ailleurs mettre un certain nombre d'années à se réaliser !), un gros échec avec Une damoiselle en détresse, où Joan était supposée remplacer Ginger Rogers comme partenaire de Fred Astaire, rôle évidemment très peu fait pour elle ; puis la retombée graduelle dans les petits rôles et l'oubli. Ce fut seulement en 1939 que la chance sembla sourire définitivement à Joan Fontaine : elle se trouve, dans un dîner, à côté de David O'Selznick, avec qui elle discute Rebecca, qu'elle venait juste de lire, et... le lendemain, il lui offre un rôle dans le film ! Puis elle rencontre Brian Aherne et l'épouse peu après.

... Mais le prince était jaloux

P ENDANT cinq ans, elle essaiera de tenir à ses côtés cet emploi, le plus difficile de tous, de la femme mariée à un acteur trop séduisant, trop entouré, qui, de plus, voit d'un mauvais œil le succès professionnel croissant de sa femme. Son « Oscar » de 1942 (pour son interprétation de Soupçons) amènera un froid sérieux entre elle et Olivia de Haviland (qui était candidate avec Par la Porte d'Or. Maintenant, après Jane Eyre, après La Nymphé au cœur fidèle, où elle joue aux côtés de Charles Boyer, et que nous verrons, espérons-le, bientôt, après Les Affaires de Susan, qui ont révélé au public ses dons de fantaisie et de gaieté, elle est une star consacrée. Peut-être a-t-elle fini de jouer les Cendrillons, à l'écran comme à la ville ; et pourtant le mythe de Cendrillon est l'un des plus profonds, des plus émouvants qui aient jamais enchanté les hommes. On ne peut se défendre de l'impression qu'elle est seulement au début de sa carrière, et que, sans doute, nous verrons encore bien d'autres Joan Fontaine. Cendrillon n'en a pas fini de se transfigurer devant nos yeux : on ne sait si l'on doit lui souhaiter ou non la rencontre d'un nouveau Prince Charmant.



L'apparition de cette auréole qui consacre la vedette... (Frenchman's creek).



Ces yeux qui semblent n'avoir d'existence que par leur expression... (Soupçons).



Cendrillon n'en a pas fini de se transfigurer... (This Above all).

Ses dons de fantaisie et de gaieté... (The affairs of Susan)

Le charme de ce petit visage aigu... (The affairs of Susan).



A U lendemain de la Libération, j'avais cherché vainement Alexandre Alexeïeff à Paris ; je ne me doutais pas que je le retrouverais près de New-York, dans un atelier de Mount Vernon. C'est là, pourtant, que l'illustrateur des *Poèmes* de Fargue et des *Contes* d'Andersen s'est fixé depuis 1940. Fou de gravure, de même que Hokousai était fou de dessin, il a reconstruit l'écran qu'il avait employé du temps qu'il évoquait *La Nuit sur le mont Chauve* en gravures animées. Un écran par Paul Gilson composé d'un million de tiges qu'il enfonce ou fait ressortir avec un rouleau de pâtissier pour modifier à son gré chaque image. Et la trame en est telle qu'elle permet de rendre un chatolement de fourrure avec plus de réalisme qu'une photographie.

En travaillant pour le « Canadian National Film Board », Alexandre Alexeïeff a pris le temps de faire court. Il a mis six mois pour consacrer un film d'une minute à l'histoire d'un écureuil imaginaire et peureux. Il s'est ainsi promené patiemment dans le merveilleux, si patiemment qu'il mériterait d'être décoré par le père Noël.

En passant — tel est le titre de son film — illustre un refrain populaire en quatre couplets. C'est une chanson qu'accompagnent simplement le bruit du moulin, le chœur des faucheurs, les hymnes de l'église, et qui s'achève au chant du coq. Mais Alexandre Alexeïeff y témoigne, une fois de plus, du souci de perfection qu'il apportait naguère aux illustrations des *Poèmes en prose* de Baudelaire et du *Journal d'un fou* de Gogol.

J'ai reconnu la même maîtrise graphique en feuilletant son anthologie de *Contes russes*, qui vient de paraître et qui se trouve exposée à la « Public Library » de New-York. A considérer ces gravures, qui ne rappellent ni les imageries de la Chauve-Souris ni les peintures d'icônes, mais la sculpture populaire sur bois ou la sculpture sur os, encore plus primitive, on souhaite aussitôt qu'Alexandre Alexeïeff les anime un jour. Demain, lorsqu'il aura fabriqué l'écran pour cinégravure en couleurs auquel il songe aujourd'hui, je serais heureux de revoir des personnages aussi fabuleux que le *Paysan-gros-comme-un-poing*, la *Fille-aux-trois-yeux*, le *Chat-potnier* et *Bébé-fagot*.



Ces gravures animées ? Un écran composé d'un million de tiges qu'Alexeïeff enfonce ou fait ressortir pour modifier à son gré chaque image...



“ En passant ” vieille chanson populaire

I

*En passant près d'un moulin
que le moulin chantait (bis)
Et dans son joli chant disait
que tic que tac que tic que tac (bis)
moi, je croyais qu'il disait
Attrape ! attrape ! attrape ! attrape !
Et moi je m'enfuyais (bis).*

II

*En passant près d'une prairie
que les faucheurs fauchaient (bis)
Et dans leur joli chant disaient
Ah v'là l'faucheur ! Ah v'là l'faucheur ! (bis)
moi, je croyais qu'ils disaient
Ah v'là l'voleux ! Ah v'là l'voleux !
Et moi je m'enfuyais (bis)*

III

*En passant près d'une église
où les chanteurs chantaient (bis)
Et dans leur joli chant disaient
Alleluia ! Alleluia ! (bis)
moi, je croyais qu'ils disaient
Ah ! le voilà ! Ah ! le voilà !
Et moi, je m'enfuyais (bis)*

IV

*En passant près d'un poulailler
Ah ! que le coq chantait (bis)
Et dans son joli chant disait
Koukarikou ! Koukarikou (bis)
Moi, je croyais qu'il disait :
Coupons-y l'cou ! Coupons-y l'cou !
Et moi, je m'enfuyais (bis)*

Pourquoi Alexeïeff mériterait d'être décoré par le Père Noël



En Chinois, cinéma se dit :



OMBRES ÉLECTRIQUES

Il a aidé tout un peuple à reconquérir sa liberté

Il existe deux proverbes chinois qui laissent prévoir l'amour des Chinois pour le cinéma : *Il est meilleur de voir quelque chose que de l'écouter mille fois et une image a plus de valeur que mille mots.* Déjà, en l'an 121 avant J.-C. si l'on en croit les chroniqueurs, les ombres chinoises charmaient les foules : aussi était-il naturel que le cinéma, dont le nom en chinois veut dire *ombres électriques* attirât, dès son apparition, un public nombreux !

En 1900, la première représentation cinématographique a lieu à l'Apollon, à Shanghai et, en 1904, un Espagnol nommé Ramos tourne le premier film chinois à Shanghai. Rapidement, devant le succès du nouveau spectacle, la production chinoise augmente et dès 1900 *La Légende du saule* connaît un succès mondial.

L'arrivée du parlant n'arrête pas l'essor de la production. Entre 1931 et 1936, des films comme *Le Chemin de la vie* ou *Le Chant du pêcheur* remplissent des salles enthousiastes qui admirent les vedettes dans d'excellents mélodrames, quoiqu'un peu lents pour le goût occidental. Les salles de cinéma atteignent le nombre de trois cent soixante-quinze et cinq grosses sociétés se partagent la production.



LA PLUS GRANDE STAR CHINOISE : LILY LEE.

須緊記一宜尺影
先用途正當有如
致命之槍彈
以對抗敵人

Ce qu'on pouvait lire sur les murs des studios de la Chine libre : « Un pied de film utilisé complètement est aussi mortel qu'une balle tirée sur l'ennemi. »

courte, la vie d'une nation dure toujours.

Après la chute de Hankéou, la production cinématographique se dirige plus loin dans l'intérieur à Chungking et le travail recommence. Les bombardements japonais n'arrêtent pas les efforts. Des tunnels creusés dans le roc contiennent les installations de développement et de tirage, les magasins. Dès l'alerte terminée, acteurs et techniciens remontent dans les studios pour tourner. Les deux grandes sociétés *China Motion Pictures Corporation* et *Central Film Studio*, qui dépendent plus ou moins du gouvernement, continuent à produire. *Le Paradis du diable*, scénario et mise en scène de Chusheng Tsai, montre la lutte clandestine à Shanghai contre l'invasisseur. *Hors du feu*, de Sun Yu, glorifie l'effort des travailleurs dans les usines de guerre ; *L'Appel de la patrie*, de Wei Min Szeto, les guerillans dans le Kwontung, et *Les Bons Maris*, de Tuny Shan Shih, les partisans dans les villages. Fei Kuong Ho recrute des prisonniers de guerre japonais et, dans *La Lumière de l'Asie orientale*, stigmatise le rôle néfaste du Japon. Tous les films sont des films de guerre galvanisant la population entière dans la guerre totale : *Les Fils de la Chine*, *Des ailes pour la Chine*. Une troupe n'hésite pas à aller tourner en Mongolie intérieure

Par-dessus les frontières, de Yun Wei Yun, avec la grande star Lily Lee, pour montrer la coopération des Mongols dans la lutte contre l'invasisseur.

Le dessin animé n'est pas laissé de côté, et des bandes amusantes montrent, sous une forme souvent humoristique, les raisons d'espérer et de vaincre.

Malgré le manque de matière première, la difficulté de réparer le matériel, la production continue. La route de Birmanie est fermée ; on économise pellicules et appareils, et on peut lire sur les murs des studios : *Un pied de film utilisé complètement est aussi mortel qu'une balle tirée contre l'ennemi.*

Le ministère de l'Éducation nationale, malgré les difficultés, continue la production de bandes documentaires commencées dès 1937. Les idées générales, les techniques sont exposées en ces courts métrages. En 1943, quatorze films de ce genre sont encore terminés.

Parallèlement à l'effort de production, afin de remédier au manque de salles — cent douze dans toute la Chine libre — des équipes mobiles, en bateaux, en voitures à chevaux, sillonnent le pays. L'une d'elles fit plus de 3.000 milles et se rendit jusqu'en Mongolie, et les habitants de cette lointaine contrée furent si heureux qu'ils composèrent une chanson spéciale en l'honneur de cette visite.

Maintenant que la paix est revenue sur la Chine, les studios se déplacent de nouveau vers Shanghai. Mais ils doivent être rééquipés, comme les salles. De grands projets sont d'ailleurs à l'étude ou en cours de réalisation.

Pour l'instant, les films américains ont pris la première place sur les écrans ; quelques films russes. Le film français reste inconnu, sauf quelques reprises du *Milion*.

Nul doute que la production chinoise, avec son caractère national particulier, ne puisse reprendre bientôt son essor, grâce à l'aide de tous les Chinois ; et il faut espérer que les Français auront prochainement l'occasion de voir quelques-unes de ces productions, si intéressantes à tant d'égards.

Jean KEIM.

LES CRITIQUES DE LA SEMAINE (Suite)



TROIS STARS PARAMOUNT : PAULETTE GODDARD, DOROTHY LAMOUR ET VERONICA LAKE.

AU PAYS DU RYTHME

Un surplus avec de bons restes comiques

« STAR SPANGLED RHYTHM » Film américain, v.o. sous-titrée. Réalisation : George Marshall. Interprétation : Bing Crosby, Bob Hope, Fred Mc Murray, Franchot Tone, Ray Milland, Victor Moore, Dorothy Lamour, Paulette Goddard, Vera Zorina, Mary Martin, Dick Powell, Betty Hutton, Eddie Bracken, Veronika Lake, Alan Ladd, Rochester. Production : Paramount.

LORSQU'ON l'a conçu, Au pays du rythme n'était autre chose qu'une soirée de bienfaisance organisée à l'attention des Américains qui se battaient çà et là dans le monde, soirée rendue permanente par la grâce du cinématographe.

On peut imaginer que M. Paramount, en un de ces jours de guerre, a convoqué les vedettes qui, par contrat, portent son nom, et leur a dit à peu près ceci : « A vos rangs d'étoiles, fixe ! Nous faut filmer une parade pour le moral de l'armée, le salut de la nation avec dénier au culte de la pin-up girl. »

Les vedettes ont répondu : « A vos ordres, mon Paramount. »

Elles ont eu raison. M. Paramount avec elles. Et le gouvernement des États-Unis d'Amérique, qui a donné l'ordre à M. Paramount de donner l'ordre aux vedettes Paramount de parader dans un vaudeville à tirés.

Deux ans après la fin officielle des hostilités, ce meuble burlesque prend place sur nos écrans.

LE RENDEZ-VOUS DU TOUT-PARIS

Le 31 décembre, un Réveillon d'autrefois intitulé « Le Bal de l'Enfance » sera organisé au Palais de Chaillot au bénéfice des œuvres sociales pour enfants de « CULTURE, SANTÉ, CINÉMA ». Le Tout-Paris se donnera rendez-vous pour venir applaudir un programme de choix, d'humour et d'ambiance. Viviane ROMANCE, Clément DUHOUE, Louis SALOU et LAUREY présenteront leur dernier film :

LA COLERE DES DIEUX

Vous danserez et vous souperez avec les Orchestres José GRANADOS et Camille SAUVAGE et vous entendrez vos vedettes préférées : Edith PIAF et les COMPAGNONS DE LA CHANSON Lys GAUTY Jacques MOREL Le Trio des Quatre Roger NICOLAS Marie BIZET Jean MARSAC Etc.

DU THEATRE De la Chorégraphie avec le corps de Ballet de l'Opéra. Une soirée comme avant guerre, tel sera le Réveillon du 31 décembre. RETENEZ VOS PLACES DANS TOUTES LES AGENCES, Palais de Chaillot, Pleyel et 5, rue Clément-Marot.

Pour les étrennes offrez un abonnement

CINE-PERPLEXE Solutions

des jeux parus dans le N° de Noël

Mots croisés

(Les titres de films sont en capitales.)

HORIZONTALEMENT. — 1. RECIF. — 2. Dé ; Un ; DE (on sait que le Gotha est l'annuaire de la noblesse). — 3. Emission. — 4. CORAIL. — 5. Ur ; Peur. — 6. QUAI ; Va. — 7. Août ; Défit (au bon sens). — 8. Ré ; DES. — 9. As ; Astre. — 11. BRUMES. — 12. O. N. U.

VERTICALEMENT. — 1. Dégu ; ORAGE. — 2. REMORQUES. — 3. Ir ; Ut (ut et angine peuvent être de poitrine) ; Ibn. — 4. Cusa (Accusé — à Cusa — levez-vous) ; Da ; Ru (les petits ruisseaux font les grandes rivières). — 5. Insipides. — 6. Ile ; Estime (monter ou descendre dans l'estime de quelqu'un). — 7. Do ; U. V. F. (Union Vélocipédique de France). — 8. ENTRAINEUSE.

Un personnage s'est trompé...

1 : a) Jany Holt ; b) La Belle et la Bête ; c) Le Pays sans étoiles. — 2 : a) Gaby Morlay ; b) Falbalas ; c) Dernier Métro. — 3 : a) Pierre Fresnay ; b) Sylvie et le Fantôme ; c) La Fille du Diable. — 4. Ne cherchez pas : aucun personnage ne s'est introduit en fraude dans cette scène de Monsieur la Souris ; Gilbert Gil, Raimu, Bergeron et Aimé Clariond sont bien dans leur film...

UN IMMENSE SUCCÈS !

Avez-vous acheté le numéro de Noël de l'ÉCRAN français

Pour vous permettre de suivre, dès le début notre grande enquête-reportage :

Comment on fait un film il reste en vente pendant quelques jours encore chez tous les dépositaires

Entomologie de la Pin-up girl. Quand la peinture inspire le cinéma, et les jeux de Ciné-perplexe.

24 PAGES

PRIX HABITUEL

UN FILM CHINOIS RECENT : « LES FILS DE LA CHINE ».

Avec ses appels à l'achat des bons de la Défense nationale, ses appels aux noirs pour l'obtention gratuite d'un uniforme kaki à défaut de bulletin de vote, ses appels aux officiers de marine pour qu'ils supervisent les hyménées de leurs subordonnés, c'est très exactement un « surplus » cinématographique.

Reste valable une suite de sketches comiques de la meilleure eau. En les détachant, on aurait obtenu une série de courts métrages comme nous n'en avons pas vu depuis longtemps. Je pense, par exemple, à la scène qui amène l'acrobatique ingénie Betty Hutton à se faire aider par deux hommes aux mains

gluantes pour escalader un mur. Je pense à Bob Hope, locataire clandestin d'une cabine de douanes. Je pense à Fred Mac Murray, à Franchot Tone, à Ray Muland et à Lynne Overmann dans leur imitation d'une tea-party entre dames. Je pense à ce médecin auquel on demande un rendez-vous, et qui répond : « Ce soir ! impossible : je dois aller examiner Veronica Lake pour savoir si elle a vraiment un second œil. »

Au total : d'excellents moments perdus dans un film qui n'est, en France 1946, ni dans son temps ni dans son lieu.

François TIMMORY.

DESTINS

Business et caramel

Film français. Scénario et dialogues : J.-P. Feydeau. Réalisation : Richard Pottier. Interprétation : Tino Rossi, Milla Parély, Micheline Franczy, Armand Bernard, Azais, Demange, Paul Olivier. Chef-opérateur : Germain. Chef-opérateur du son : Boistelle. Décors : Hubert. Musique : Legendrand, Vincent Scotto, Lopez. Production : C.C.F.C.

Le producteur, fait coup double. Avec Destins, il offre à son public un cadeau de Noël et se ménage pour l'an prochain de confortables étrennes. Cinema is business.



Tout le monde se tait. Tino Rossi, déguisé en Schubert, va chanter la célèbre sérénade « Destins ».

Tino Rossi, lui aussi, fait coup double. Deux rôles dans le même film. Tino pile et Tino face. Pile ou face, le spectateur perd la partie : d'un côté, un chanteur, bedonnant, gominé, tendre papa, un peu innocent, qui a une confidente, et de l'autre, un mauvais garçon à la voix éraillée, à l'œil fermé, qui fume un paquet de cigarettes en deux heures, boit sec et a une maîtresse. Impossible de faire plus conventionnel. Le bandit ne chante pas mais fait chanter le chanteur qui, lui, chante

lui-même et que pour jouer celui d'une crapule, il suffisait de tordre la bouche. Il s'est trompé : regrettable mais pas grave. Ce qui est plus grave c'est que des acteurs connus comme Milla Parély, Azais ou Marcelle Géniat forcent odieusement la note.

Au surplus, on nous inflige Saint Granier dans son numéro de dramadire grimacant.

Drôte de Noël 1

Roger-Marie THEROND.

Pour sauvegarder son indépendance
L'ÉCRAN français
n'accepte aucune publicité cinématographique

RHAPSODIE EN BLEU

ou le Rimbaud du Jazz



C'est Robert Alda qui joue le rôle de Georges Gerschwin.

« RHAPSODY IN BLUE »
Film américain, v.o. sous-titré. Scénario : Sonya Levien. Réalisation : Irvin Rapper. Interprétation : Robert Alda, Alexis Smith, Charles Coburn, Albert Basserman, Moriss Carnowsky, Al Johnson, Oscar Levant, Paul White-man, Georges White, Hazel Scott, Anne Brown. Musique : George Gershwin. Production : Warner Bros.

GEORGES GERSCHWIN est un de ces génies à l'état pur pour qui l'heure n'existe pas. Pas question ici d'années de formation. A vingt ans, ce garçon, comme en se jouant, assis devant son piano, ajoute un chapitre à l'histoire de la musique, donne à l'Amérique son seul compositeur, fait du jazz une matière symphonique. En face de lui, je ne peux m'empêcher de penser au mot admirable de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve. » Gerschwin a du bonheur au bout des phalanges. Un coup de doigt, c'est le déchaînement de toute une harmonie. Ce visage inquiet précisément par son manque d'inquiétude. Un Mozart, un Rimbaud déconcertant. On attend ici un front torturé, des visages tendus, et c'est un enfant qui apparaît derrière la feuille de papier.

Mais cette innocence a une obsession : celle du temps. « J'ai mal à mon temps », disait Valéry, et Evariste Galois, mathématicien tué à vingt-deux ans dans un duel, après avoir donné trois

théorèmes fondamentaux, écrivait en marge de ses études : « Je n'ai pas le temps. Je n'ai pas le temps. » Consumant sa vie comme un secret, Gerschwin emplit en hâte des centaines d'airs de danse qui ont fourni des rêves à toute une génération : un concerto, un opéra, et cette *Rhapsody in blue* où l'Amérique offre son visage.

Cette figure n'offre pour le cinéma aucune prise. Pas de vie sentimentale, pas d'aventure : rien. Son histoire tient tout entière dans une suite de disques. Comment, dès lors, pouvait-on en faire un film autre qu'en mettant bout à bout ses plus célèbres morceaux ?

A ce travail, Irving Rapper apporte de la virtuosité avec une certaine mollesse. Le film musical est, comme le film policier, un excellent exercice de style. Ce metteur en scène connaît son métier ; on ne lui en demande pas plus.

Et pourtant... Devant la mèche noire de Robert Alda, on évoque par instant le film admirable que *Rhapsody in blue* aurait pu être : l'histoire d'un homme affolé par le temps, dévoré de l'angoisse de ne pouvoir, dans l'espace d'une vie, remplir toutes ses possibilités. Peut-être mythologie d'une certaine forme d'Américains...

Alexandre ASTRUC.

ACTUALITÉS

★ LES JOURNAUX SEMBLENT être restés en panne sèche de sujets cette semaine. A peu de choses près, ils nous offrent tous les mêmes images. La présentation du nouveau gouvernement est des plus traditionnelles. M. Léon Blum s'exprime au micro d'une voix tenue. L'équipe socialiste « homogène » pose sagement devant les objectifs. On pense à une photo d'album de famille. Les Actualités Françaises attendent leur caméras sur chaque visage. Elles nous montrent les reporters attendant, sous un ciel lugubre, devant la discrète villa de Jouy-en-Josas. Les photographes, juchés les uns au-dessus des autres, paraissent s'appliquer à réussir un numéro de cirque.

★ QUELQUES DOCUMENTS RICHES de contenu social et humain : la distribution de titres de propriétés à des paysans roumains à la suite de la réforme agraire. Le train qui franchit pour la première fois le viaduc de Nogent exprime bien l'effort de nos ouvriers dont les actualités auraient pu peut-être davantage associer la présence à cette inauguration. Les immenses cubes de coton qui s'accumulent en Ouzbékistan symbolisent la prospérité de ce pays, et cette

jeune cueilleuse coiffée d'une casquette magnifiquement brodée, à un visage plein de santé. Une fraîche oasis, créée artificiellement dans le désert de Karakorum, exalte également les miracles qu'est capable de faire la volonté de l'homme (Pathé, Gaumont).

★ LES ACTUALITÉS FRANÇAISES ont, avec beaucoup de relief, évoqué l'ambiance d'effroi où vit le village de Plessis-Grimoult. Ces habitants qui dorment avec le fusil à portée de la main, ces gendarmes patrouillant dans les ruelles obscures font penser aux récits de Simenon. Quant à cet homme au masque noir, il sort directement de « Fantômas ».

★ LA PÊCHE AU HARENG se pratique aujourd'hui avec l'aide du radar. Ce prodigieux amoncellement de poissons aux écailles scintillantes prouve l'efficacité de cette méthode scientifique. Dans cet autre sujet, la faune aquatique est également en vedette, mais on ne la pêche pas. On la nourrit. En vérité, les contes de notre enfance ne nous paraissent pas à imaginer ce saint Nicolas qui s'est pourvu d'un scaphandre pour donner, dans le creux de sa main, à manger aux requins aussi gentiment qu'il le ferait pour les pigeons du Luxembourg. Raymond BARKAN.

Un film s'écrit sur le papier

II. Le découpage technique

DANS notre précédent numéro, nous avons étudié l'élaboration du scénario proprement dit. Nous avons vu comment LE SUJET, choisi par le producteur, qu'il s'agisse d'une pièce, d'un roman ou d'une histoire originale, est adapté ou développé par le ou les scénaristes. Et nous avons suivi les diverses étapes de cette création « sur le papier ».

Partant d'une SYNOPSIS de quinze ou vingt pages dactylographiées, qui contient l'ébauche du récit, le scénariste établit : UN PREMIER TRAITEMENT de trente à cinquante pages dans lequel il s'efforce de donner au film une structure et une forme cinématographiques.

Puis il construit LA CONTINUÏTÉ dans laquelle le récit se transforme en une succession de SCENES, situées dans un décor déterminé, avec un nombre déterminé de personnages. Un film comprend généralement de QUARANTE A CINQUANTE SCENES, d'une durée moyenne de deux minutes.

Les scènes se groupent elles-mêmes en SEQUENCES, divisions du récit cinématographique qui correspondent aux chapitres des œuvres littéraires. Un film comprend en moyenne de NEUF A TREIZE SEQUENCES. Le traitement et la continuité constituent précisément le travail de l'ADAPTEUR.

Puis intervient le DIALOGUISTE qui, reprenant la continuité, remplace, pour chaque scène, le résumé établi par l'adaptateur par le dialogue des personnages auxquels il insufflé la vie. La continuité, ainsi dialoguée et modifiée, devient le DECOUPAGE ARTISTIQUE ou littéraire : une centaine de pages dactylographiées portant sur la moitié gauche les indications de décor, de jeu et d'action, et sur la moitié droite le dialogue.

A cette phase de son élaboration, le scénario est dramatiquement établi. Mais sa création sur le papier n'est pas encore terminée. Il reste à lui donner une forme plastique, cinématographique : c'est le travail du réalisateur, qui va construire son DECOUPAGE TECHNIQUE.

171 - PLAN AMERICAIN

Karlo, près de la table.

Musique
Epinette

Il a un mouvement de surprise, il voudrait bien poser une question... Puis, lentement, il se dirige vers la fenêtre.

PANORAMIQUE

Il regarde dans la rue, puis soudain se retourne.

KARLOO

Ce n'est pas un piège... Il s'en va.

Fin de la musique

Il se dirige rapidement vers Elisabeth qui se lève.

PANORAMIQUE et TRAVELLING AVANT

ELISABETH

Karlo, il est brulé de jalousie.

Elle continue, lorsque Karlo est près d'elle

... Il sait que j'ai un amant, mais il ignore que c'est toi.

KARLOO

L'Espagnol ?

ELISABETH

L'Espagnol a parlé... Où étais-tu ? Je t'ai cherché tout le matin, Karlo...

Elle a un mouvement vers lui.

172 - PLAN RAPPROCHE

(raccord sur mouvement d'Elisabeth)

Elisabeth et Karlo.

ELISABETH (plus tendre)

Karlo, nous n'avons plus le droit d'hésiter... Il faut que nous partions...

Il lui caresse les cheveux.

KARLOO

Nous partirons, Elisabeth...

Elle lui tend presque ses lèvres.

Il ne peut résister et l'embrasse.

Une page du « découpage technique » de PATRIE, film de Louis Daquin. La colonne de gauche porte les indications relatives à l'image (cadrage, mouvements d'appareil, jeu des acteurs, etc.). La colonne de droite est réservée à la partie sonore (dialogues, bruits de fond, musique). On remarquera les numéros attribués à chaque « plan » successif. Un découpage complet comporte de 300 à 600 plans numérotés et forme un volume de 150 à 200 pages ronéotypées.

CREER UN FILM

par Louis DAQUIN

Ancien assistant de Jean Grémillon, Louis Daquin s'est classé, avec Nous les gosses, parmi les meilleurs metteurs en scène de la jeune génération. Il a réalisé, depuis, Le Voyageur de la Toussaint, Madame et le mort, Premier de cordée, Patrie. C'est un artiste ardent, convaincu, l'un de ceux qui ont foi dans la mission du cinéma.

qui a son prolongement et son aboutissement dans la réalisation proprement dite.

Il importe de bien définir le problème. Nous avons une histoire à raconter, une idée à exprimer, une thèse à développer, des sentiments à communiquer. Comment allons-nous les transcrire visuellement — ou, mieux, cinématographiquement ? Premièrement, sur le



(Photo Damien)

papier, puis sur la pellicule. Tout est là, et l'estime que c'est une erreur de vouloir séparer, comme on le fait généralement, la création strictement littéraire de la création cinématographique. Les deux doivent marcher de pair et se confondre.

AVANT d'aborder l'étude de cette opération — similaire à l'orchestration d'un thème musical — je voudrais formuler quelques observations sur la création cinématographique. Nous appellerons ainsi tous procédés, toutes idées, tous systèmes qui seront propres au langage cinématographique et qui interviendront dans la construction et dans le développement du sujet. Ce serait une erreur de penser que l'exposition d'un film puisse être semblable à celle d'un roman ou d'une pièce de théâtre, ou de croire que les règles pour présenter un personnage ou pour exprimer des sentiments ne diffèrent point de celles généralement admises dans la littérature ou dans l'art dramatique. Il en est de même pour tous les effets — dramatiques ou comiques — que l'on désire obtenir.

Ceci semble être un truisme et cependant l'expérience nous montre combien l'on peut ignorer ou méconnaître des principes qui nous sont imposés par le seul fait que toute œuvre cinématographique atteint le cœur et l'esprit du spectateur par le truchement de l'imagination et par elle seule.

NOUS arrivons maintenant au découpage lui-même et nous le définissons ainsi : transcription sur le papier d'un récit cinématographique et prévisions pour la réalisation technique de ce récit.

Concevoir un découpage, c'est mettre la technique cinématographique au service du sujet, de la psychologie des personnages et de l'atmosphère. Pur travail de technicien, sans doute, mais aussi, dans beaucoup de cas, travail de créateur. Dans cette orchestration préliminaire des sons et des images, qui évoluera fatalement au cours de la réalisation, et que le montage viendra parfaire, le contenu intervient autant que la forme. C'est maintenant que le rythme du film va commencer à se cristalliser, en entendant par rythme, non pas la cadence des images ou des séquences, mais les moyens d'expression visuels et sonores qui permettront d'atteindre l'imagination du spectateur et de l'entraîner durant une heure et demie.

Pratiquement, en fonction de ces considérations, le découpage d'une scène déterminée comportera les opérations suivantes :

1° La description du décor, des meubles et des accessoires, description qui servira de base au chef décorateur pour la création de ses maquettes et la réalisation de ses décors ;

2° L'évolution des personnages, en précisant leur comportement, leurs gestes, leurs réactions, leur habillement, etc. ;

3 La définition de l'éclairage qui permettra au chef opérateur de créer l'atmosphère photographique et de matérialiser sur la pellicule l'ambiance propre à chaque scène ;

4° La délimitation des plans, en précisant les coupes et surtout en fixant le contenu et la nature de ces plans qui se décomposent *grosso modo* en plan éloigné, plan général, plan moyen, plan américain, gros plan et très gros plan ;

5° Le choix de l'emplacement de l'appareil, de sa hauteur et de son inclinaison, l'indication des différents mouvements de cet appareil et, dans de très nombreux cas, la discrimination du foyer de l'objectif ;

6° L'orchestration sonore comprenant aussi bien le dialogue que la musique et les bruits. Je n'ignore pas que cette énumération peut paraître quelque peu primaire. Un tel sujet nécessiterait de plus amples développements en se servant d'exemples précis qui seraient d'ailleurs très souvent en contradiction avec tous les principes et toutes les règles édictés jusqu'à ce jour...

N'oublions pas que le cinéma n'a que cinquante ans !...

L. D.

LE LANGAGE DU CINEMA : PLANS ET CADRAGES

IL faut d'abord distinguer entre la structure dramatique du film et sa structure cinématographique. La structure dramatique se présente, nous l'avons vu, sous la forme d'une succession de scènes à travers l'enchaînement desquelles se dégage une action, une histoire. Cette action, il appartient au réalisateur de la mettre en valeur, de la faire vivre. C'est par la mise en œuvre des moyens cinématographiques dont il dispose qu'il créera l'atmosphère de son film, qu'il lui donnera un rythme, qu'il dégagera, pour chaque scène, toute l'intensité qu'elle comporte. Là réside essentiellement l'art du metteur en scène.

Or la mise en scène ne s'improvise pas sur le plateau. D'abord parce qu'elle est le fruit d'un travail créateur qui exige une réflexion cohérente et prolongée. Ensuite parce que les nécessités techniques, matérielles, économiques exigent que tous les détails de l'exécution aient été fixés avant que le film n'entre dans sa phase de réalisation.

Le découpage technique ou la mise en scène « écrite »

C'EST donc encore sur le papier que le réalisateur va définir sa mise en scène en établissant son découpage technique. Et, de même que le musicien dispose, pour fixer sa pensée, d'un système d'écriture tel qu'un orchestre peut, d'après sa partition, exécuter l'œuvre qu'il a conçue, de même le réalisateur se sert, pour établir son découpage technique, d'un certain nombre d'expressions, d'abréviations, de conventions graphiques qui correspondent aux différents effets visuels et sonores qu'il désire introduire dans sa mise en scène. Grâce à ce système de notation, il va définir le caractère et la longueur de chaque image en fonction de sa signification dramatique, déterminer la dimension et la position des personnages et des objets, les mouvements qu'ils accompliront ou que la camera accomplira elle-même pour les saisir. Il indiquera les objectifs qui seront utilisés, le caractère de la photo et de l'éclairage, les passages qui devront être soulignés par la musique, la façon dont les images s'enchaîneront s'il y a lieu (ouverture et fermeture, « fondu », « volets », etc...)

On ne peut donc comprendre ce qu'est un découpage technique sans connaître l'ABC de ce qu'on appelle — faute d'un terme approprié — le langage du cinéma. Ce langage, qui comporte son vocabulaire et sa grammaire, englobe les différents moyens d'expressions cinématographiques dont le réalisateur dispose aujourd'hui pour traduire sa pensée.

L'image cinématographique et ses différents « cadrages »

NOUS nous bornerons, pour le moment, à vous donner une idée des moyens d'expression qui relèvent directement de la prise de vues, c'est-à-dire de la vision de la camera et des déplacements qu'elle peut accomplir.

La camera ne diffère pas d'un appareil photographique ordinaire. L'image cinématographique (image rectangulaire et de proportions constantes) fait apparaître des objets plus ou moins grands selon que la camera se trouve plus ou moins éloignée du modèle et selon l'objectif dont elle est munie.

Il est donc facile de comprendre ce qu'on entend par cadrage. Le cadrage d'une image, c'est la délimitation du champ de vision embrassé par la camera. Le cadrage est fonction, d'une part, de la position de l'appareil par rapport aux personnages et aux décors ; d'autre part, de l'objectif utilisé.

Pour la pratique, les cinéastes ont codifié les cadrages, dont voici la nomenclature :

- 1° PLAN D'ENSEMBLE (P.E.)
qui comporte la totalité du décor.
- 2° PLAN DEMI-ENSEMBLE
qui embrasse une partie du décor.
- 3° PLAN MOYEN (P.M.)
qui groupe seulement les personnages de l'action.
- 4° PLAN AMERICAIN (P.A.)
personnages cadrés aux genoux ou à mi-corps.
- 5° PLAN RAPPROCHE (P.R.)
personnage cadré à la hauteur du buste.
- 6° GROS PLAN (G.P.)
visage occupant toute la surface de l'image.

Qu'est-ce qu'un plan ?

CONSIDERONS maintenant la fonction du plan dans la structure du film. Le plan tel que nous l'avons défini est une image cadrée d'une certaine manière. Mais c'est aussi, il ne faut pas l'oublier, une image cinématographique, c'est-à-dire une image d'une certaine durée que la camera enregistre d'une seule prise de vues. En termes plus simples, le plan est un de ces nombreux fragments de pellicules impressionnés qui, montés et collés bout à bout, constituent un film. Il y a des plans qui durent une seconde (on les appelle *flashes*). Il y en a qui durent plusieurs minutes. Un film d'une longueur moyenne de 2.500 mètres et d'une durée moyenne de 90 minutes comporte de 300 à 600 plans dont la description détaillée constitue précisément la substance du découpage technique.

L'art de jouer avec les plans ou la vision dirigée

IL nous reste à voir comment cette division de l'action en plans et ces différents modes de cadrages qui leur permettent de diriger la vision du spectateur, d'isoler un interprète, de grossir un détail, vont être employés par le réalisateur pour animer une scène en fonction de son caractère et du jeu psychologique qu'elle comporte.

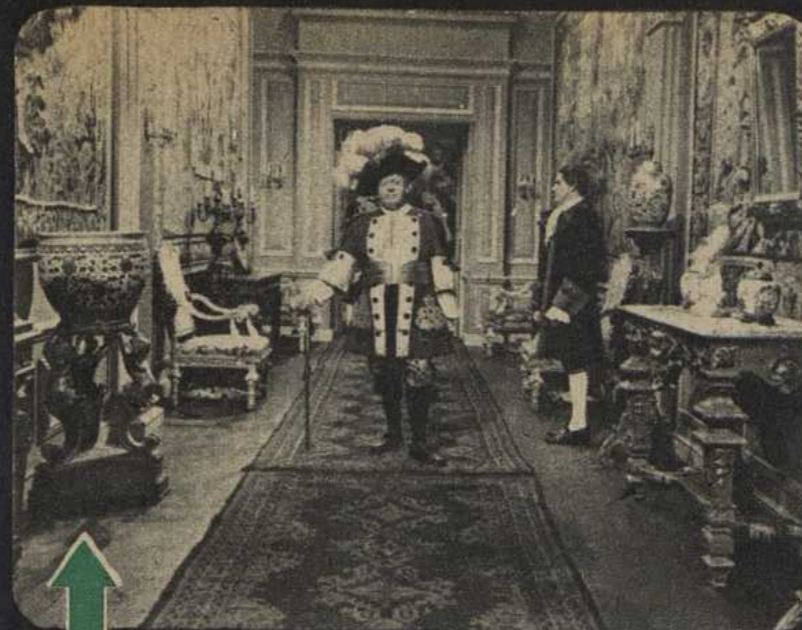
Prenons un exemple : une scène doit nous montrer un homme qui, assis à son bureau, est en train d'écrire une lettre avant de se suicider. La lettre terminée, il ouvre un tiroir, saisit un revolver tandis que sa femme aperçoit son geste par la porte entrouverte. Comment le réalisateur va-t-il traiter cette scène ? Au lieu de se contenter de placer sa camera devant le décor et d'enregistrer purement et simplement la scène écrite par le scénariste, il va la fragmenter en un certain nombre de plans.

Il nous montrera d'abord en plan d'ensemble le personnage assis au milieu du décor, à sa table de travail. Puis il s'approchera lentement du personnage (*travelling* avant), il nous le montrera en plan rapproché, en train d'écrire. Un gros plan de sa main courant sur le papier nous permettra de lire la lettre et d'en connaître le sens. Puis l'appareil panoramiquera, c'est-à-dire qu'il nous fera faire le tour de la pièce pour se fixer sur une porte qui s'ouvre doucement et par l'entrebâillement de laquelle nous apercevrons le visage de la femme. Un autre panoramique nous fera suivre le regard de la femme observant le geste de son mari. Puis un gros plan nous montrera la main saisissant le revolver dans le tiroir.

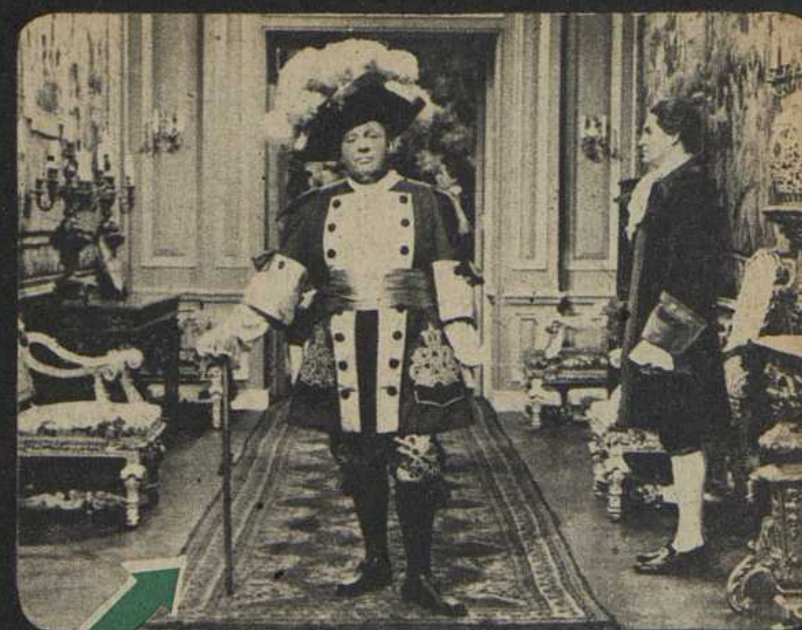
En tout, sept plans successifs dont trois s'accompagnent d'un certain mouvement d'appareil (*travelling* ou panoramique).

Car la camera est douée d'une mobilité qui apporte au langage du cinéma d'autres ressources. Nous en parlerons dans un prochain article.

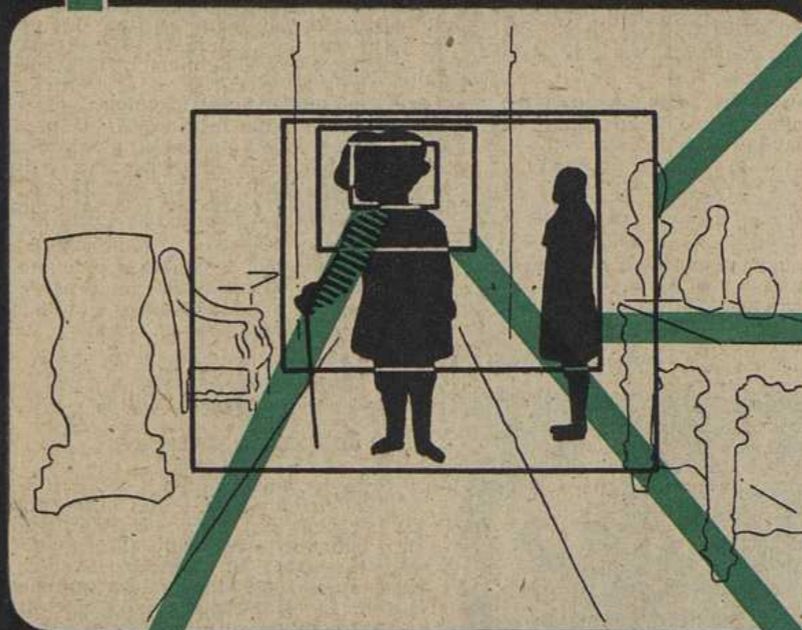
Tous droits de reproduction, même partielle, réservés pour tous pays.



LE PLAN D'ENSEMBLE
comporte la totalité du décor



LE PLAN MOYEN
groupe les personnages de l'action



LES CADRAGES-TYPES



LE PLAN AMERICAIN
personnages cadrés à mi-corps



LE GROS PLAN
visage occupant toute l'image



Le PLAN RAPPROCHE
cadrage à la hauteur du buste



LES DIX COMMANDEMENTS de la censure hollywoodienne

- La Loi point tu ne vaincras
En tuant ses représentants.
- Trop de cuisse ne montreras
En un geste malséant.
- Pas de lingerie-appeal,
Ni dentelle : c'est choquant.
- Nul homme mort ne doit avoir
Pour suaire la toile d'écran.
- Point d'héroïne pour l'héroïne,
Ni, du reste, aucun stupéfiant.
- De boissons fortes point ne boiras,
Ni ne joueras jeux d'argent.
- Comme Tartuffe le recommande,
Ton sein cacheras congrument.
- Ton arme point ne braqueras
Sur un acteur : c'est plus prudent.
- Pas de sang, pas de mitraille,
Ainsi le veut le règlement.

Cette photo enfreint avec conscience les dix commandements de la censure organisée par les producteurs américains : cartes à jouer à terre, seringue de Pravaz sur la table, du sang, de la volupté — peut-être — et de la mort, certainement. « Cependant, direz-vous, dans bien des films *made in U.S.A.*, on voit... » Sans doute : cela prouve simplement qu'il y a des accommodements même avec le ciel puritain d'Hollywood.

(Photo Withey SCHAFER, d'après LIFE.)

L'ECRAN
français