

# CINÉMA

## TOGRAPHIE

ADMINISTR., REDACTION : 15, RUE DE TREVISE

TELEPHONE : PROVENCE 85-96



DIRECTION : HENRI LANCLOIS, GEORGES FRANJU

REVUE PARAISSANT TOUS LES MOIS

DANS CE NUMERO :

**J. B. BRUNIUS**

PASSÉ, PRÉSENT,  
FUTUR  
DU CINÉMA  
EN COULEURS

**LOTTE H. EISNER**

PETER LORRE  
LE MEURTRIER

**G. FRANJU**

EXHIBITIONNISME

**C. A. LARA**

RESTEZ PURS  
AU RISQUE DE RESTER  
IDIOTS

**V. PUDOVKINE**

PROBLÈME DU RYTHME

**H. RICHTER**

ORIGINE  
DE L'AVANT-GARDE  
ALLEMANDE

**GASTON RICO**

LES FILMS DANGEREUX

**JEAN WIENER**

MUSIQUE POUR FILMS

ET TOUJOURS  
BRANLE-BAS DE COMBAT  
par

**JACQUES PREVERT**



DÉPOSITAIRE :

Librairie J. CORTI

6, rue de Clichy - Paris-9<sup>e</sup>



*Le Ku Klux Klan, origine de « La Légion noire ».*

*Revue indépendante*

N° 2 - MAI 1937

**DEUX  
Francs**

# LA FRANCE AUX FRANÇAIS!

Fritz Lang qui subit l'obstruction la plus implacable, Lorre que certains journaux poursuivirent de leur haine jusqu'à l'étranger, Kurt Weill, Brecht, d'autres encore, même Pabst, pourtant l'enfant chéri de la presse française, ont appris ce que voulait dire « La France aux Français ».

Les Siodmak, les Ophuls, les Litvak, on leur a trouvé du travail : *Il ne sont pas dangereux — ils n'ont pas de talent.*

Vous m'accorderez que voilà un nationalisme on ne peut mieux compris que celui qui consiste à chasser ceux qui auraient pu contribuer à l'essor du film français tout en augmentant le nombre des petits concurrents en incapacité.

Mais, demandez-vous, pourquoi ces vieilles histoires ?

Tout simplement parce que l'occasion perdue en 1934 se renouvelle avec des chances encore plus favorables aujourd'hui.

Ce ne sont plus les grands cinéastes germaniques, ce sont tous les metteurs en scène dont nous pouvons nous assurer le concours.

—Ceux d'Hollywood, où le travail déjà difficile par suite de la Bureaucratie et de l'industrialisation, est devenu quasi impossible, sous la pression de la « Ligue of Decency » dont les exigences croissent sans cesse.

Ceux qui ont espéré travailler librement à Londres — en oubliant que le film anglais est aux mains des Compagnies d'Assurances.

Le retour de Pabst, le peu d'empressement de Stroheim à retourner à Hollywood, l'arrivée de Piscator, sont des symptômes significatifs.

Seulement, nos nationaux le voudraient-ils ? eux qui, comme feu M. Signoret, lors de la première réunion de Ciné-



On doit à Sternberg et Perinal ce beau portrait de « Messaline ».

France, éprouvent plus de plaisir à voir un mauvais film, mais interprété par des Français, réalisé par des Français, avec des capitaux français, des accessoires français et des vêtements français, plutôt qu'un bon film étranger.

Grâce à eux, Paris ne sera pas l'anti-Hollywood — le Cerveau du Cinéma — ce que fut Berlin deux ou trois ans avant Hitler.

Jean PAPILLARD.

## LES FILMS DANGEREUX

Il faudrait s'entendre. Le ministère de l'Intérieur a donné récemment des instructions très sévères à la commission de contrôle du Film, plus connue sous le nom de Censure. Les graves messieurs qui composent cette noble assemblée, dont les décisions sont sans appel, devront ouvrir l'œil et leurs ciseaux. Le mot d'ordre est formel : sus aux films comportant des scènes de brigandage ou de lubricité, de vols avec effraction, de meurtres, d'attaques à main armée ! Sus aux films contraires à la morale et aux bonnes mœurs !

Il s'agit ici, n'en doutons pas, de la morale et des bonnes mœurs selon la conception bourgeoise, car, au moment où la Censure, respectueuse des ordres reçus, interdit la projection de la « Légion Noire », un peu partout se réalisent ou sont projetés des films contraires à la morale et aux bonnes mœurs, la morale et les bonnes mœurs selon la simple conception humaine. Que penser, en effet, d'un film comme « La Charge de la brigade légère », digne pendant des « Trois Lanciers du Bengale », sinon qu'il tend à exalter, à glorifier l'esprit de conquête et de colonisation ? Que penser d'un film comme « La grande barrière », sinon qu'il met en valeur et préconise la supériorité du

capital sur le travail ? Que dire de cette autre production, « Gardez-les sous les verrous », que Braunberger a eu le cœur de nous présenter, sinon qu'elle tend à nier l'humaine loi de pardon et à mettre au cœur de l'homme des sentiments de lâcheté et de cruauté ? Pour éviter qu'un homme puisse commettre un vol, un meurtre, gardez vingt-trois mille autres hommes sous les verrous ! Condamnez dix innocents plutôt que de courir le risque d'épargner un coupable. C'est la théorie que Claude Tillier prêtait à son « Oncle Benjamin ». C'est celle aussi que professait un homme que j'ai connu, un brave homme qui, pour mettre ses salades à l'abri des rôdeurs, n'avait pas hésité à installer dans son jardin un dangereux petit canon. Les salades furent protégées, aucun rôdeur ne fut blessé, mais la femme du brave honnête homme reçut, un jour, en plein visage, la décharge du fameux canon. Au nom de la morale et de la propriété, naturellement...

Et que pense la Censure de l'avalanche de films d'espionnage qui, depuis quelques mois, croule sur le bon public : « Code secret », « L'homme à abattre », « 2<sup>e</sup> Bureau », « Boissière », « Mlle Docteur », « Marthe Richard, espionne au service de la France », etc., sans compter ceux qui sont en cours de réalisation : « La danseuse rouge », « Double crime sur la ligne Maginot ».

L'espionnage est-il considéré par ces messieurs de la Censure, comme une occupation conforme à la morale ? Est-il con-

forme à la morale et aux bonnes mœurs d'étaler aux yeux du public les louches combines et la prostitution (en service commandé) d'une Marthe Richard ? Je sais bien que, aux yeux des personnes bien pensantes, la conduite de Marthe Richard, espionne au service de la France, est moins répréhensible — que dis-je ?... elle est plus glorieuse — que la conduite de « Mlle Docteur », espionne au service de l'Allemagne, mais je pense qu'il vaudrait mieux laisser ces personnages dans l'ombre.

Je pense que de tels films ne servent qu'à éveiller, dans le cœur des spectateurs, les sentiments les plus bas : la trahison, la délation, la cupidité, car, enfin, nous savons bien que les espions ne travaillent pas à l'œil. Je sais bien qu'en temps de guerre, tous les moyens sont bons pour obtenir la victoire, car il n'y a que les sots ou les cyniques pour faire le distinguo entre les moyens loyaux et les moyens déloyaux en période de guerre, mais c'est précisément parce que les films sur l'espionnage entretiennent chez les spectateurs l'idée de guerre qu'ils sont contraires à la morale et aux bonnes mœurs.

Qui vante les qualités d'un espion ou d'une espionne n'est pas loin de chercher une justification à la guerre, cette horreur !...

Or, nous sommes encore quelques-uns à penser que la guerre, elle aussi, est contraire aux bonnes mœurs et à la morale.

Gaston RICO.

# Musique pour films

Si l'on veut bien considérer la musique comme la plus puissante, la plus forte des expressions de l'âme ; si l'on veut bien admettre qu'elle peut tout suggérer, tout éclairer, qu'elle peut émouvoir immédiatement, par ses moyens mystérieux, par son langage inexplicable là où les mots et les images, malgré leur clarté, ne pouvaient rien, on comprendra facilement ce que peut avoir de merveilleux, d'unique, pour le musicien, l'occasion de se manifester au Cinéma.

Quelle diversité, en effet, dans cette collaboration ! Il y a, dans un même film, toutes les situations ; c'est donc, sans cesse, qu'il faut trouver la cadence qui correspondra à l'image, à la situation du moment ou bien la ligne mélodique qui semblera sortir d'un regard, qui préparera ou expliquera une attitude puis un sentiment.

Ceci dit, il faut bien reconnaître que, jusqu'ici, à de très rares exceptions près, on continue d'écrire la musique destinée aux films parlants, comme s'il s'agissait toujours de films muets. Quelques jours avant la sonorisation, le musicien reçoit des métrages sans détails, par exemple : « grande scène d'amour, 42 mètres » ou « vues de parc 18 mètres ». Inspiré par ces sujets particulièrement agréables à exprimer, le musicien compose de longues phrases, généralement du genre symphonique : il se laisse aller, il fait, en somme, de la musique comme s'il la destinait au concert. Le jour de l'enregistrement de ce qu'il appelle sa « partition », comme on passe presque toujours l'image sur l'écran sans le son, tout semble aller à merveille.

Dès le lendemain, commence le drame : comme, par économie, on a trop souvent choisi un système de son médiocre, le pauvre auteur reconnaît à peine son œuvre : il avait espéré ici un effet de grande puissance, mais comme il n'a pas assez garni son médium et que, dans l'extrême force, les basses et les aigus ont tendance à disparaître, l'effet est raté. Il se désole. Là, il comptait sur le timbre particulier d'un certain solo, dans la douceur : mais il a tellement recommandé la douceur à l'ingénieur du son que l'enregistrement sera finalement trop faible et qu'on ne distinguera guère plus rien : sa jolie phrase s'est inscrite si légèrement sur la pellicule que personne ne l'entendra plus jamais : le musicien se désespère.

Mais ce n'est que quelques jours, lors des « mélanges », que son calvaire va commencer : il s'agit alors de « mixer » les bruits, la parole et la musique. Tout ce qu'on a omis de lui dire, en temps utile, il va l'apprendre tout d'un coup, par exemple : que, sur sa grande scène d'amour, il y a non seulement un dialogue en pleine force, et presque ininterrompu, mais (la scène se passant au bord de la mer) le bruit furieux des vagues. Il n'y aura pas d'autre moyen de baisser à l'extrême le « bruit musique ». S'il avait su tout cela, le pauvre musicien, il aurait employé, pour ces moments-là, un ou deux instruments, il aurait imaginé une ligne mélodique, prévu un timbre qu'on aurait pu garder en pleine intensité, sans gêner l'ensemble. Mais que peut-on faire de ce vacarme polyphonique, insolent et rigide, si ce n'est le faire disparaître à peu près complètement, ce qui est d'ailleurs la meilleure solution, attendu qu'il faut, avant tout, percevoir distinctement le texte des acteurs ! Sur ses dix-huit mètres de parc, le musicien a écrit une jolie pièce poétique, mais on lui apprend que la veille, on a décidé de réduire ce passage à huit mètres ; sa musique ne doit donc durer que dix-huit secondes au lieu de quarante : cette fois-ci, c'en est trop ! il exprime son mépris à des gens qui mutilent ce qu'il a extrait directement de son cœur : il parle de l'incertitude des « gens de cinéma », il maudit son époque, il est atterré.

Eh bien ! ce musicien a tort, il voit faux : il n'a rien compris à ce travail, et tous les malheurs qui lui arrivent, il les a mérités, exception faite, peut-être, pour la mauvaise qualité du système de son, employé : et encore, s'il avait été énergique, et s'il connaissait le nom de ce système et sa mauvaise réputation, il devait — dans l'intérêt même du producteur — refuser de lui livrer sa musique. Mais il ne savait rien de tout cela, parce qu'il ne connaît pas son métier.

Et c'est vraiment un métier, et qu'il faudrait connaître à fond, que celui de musicien de films. Une fois définitivement monté, le film auquel nous allons avoir à travailler, devra être rapidement pourvu de sa musique, car les délais de fabrication du film sont presque toujours dépassés, et cette opération est la dernière importante. Il est indispensable d'assister aux prises de vue, aux projections de ces prises, aux discussions en cours de travail. Le musicien prépare ainsi sa musique, par la connaissance de l'œuvre, avant qu'il soit question, pour lui, d'écrire une seule note ; il connaît la question, il sait les faiblesses du film : il se crée en lui une notion très exacte, déjà, de la cadence générale de sa musique, du genre de musique qui sera employé à cette occasion.

Alors, muni d'une liasse de papiers, où il lui est rappelé — mètre par mètre — tout ce qui se passe et se dit dans les scènes qu'il doit « musiquer », ayant à côté de lui son chronographe, son métronome et son barème, le musicien de film commence son beau travail. Installé sur des réalités (24 images à la seconde, 53 images par mètre, 27 mètres à la minute), il va composer, en quelques jours, une musique née du film lui-même, et destinée à ce seul film, une musique qui correspondra automatiquement à l'image. Car c'est, au moment de la réalisation, un travail avant tout mathématique, un travail « métrique », où il n'y a place pour aucune fantaisie, pour aucune surprise, pour aucun désir égoïste. Il s'agit de collaborer à un tout, de ne pas gêner ce tout, mais au contraire d'en faciliter l'absorption au public : c'est l'humilité qui est la vertu première indispensable au musicien de films.

A part certains cas, dans les scènes muettes, où on a l'occasion d'effets intra-musicaux, l'auteur peut être fier si l'on n'a pas « entendu » sa musique, si elle est tellement « dans la masse » qu'elle ne peut être détachée du reste. Et c'est cela, vraiment, qui est difficile. A ce métier, bien particulier, il faut ajouter le sens, le don du cinéaste qu'un grand musicien ne peut jamais acquérir.

La musique de films doit être « opportune ». La personnalité d'un acteur, l'esprit d'un personnage, la démarche d'un autre, une situation, la manière du photographe, un mot dans le texte, tout cela peut et doit créer instantanément, chez le musicien, une cadence, une ligne mélodique qui, pour lui, ne peuvent plus être remplacés par autre chose. Là est sa véritable collaboration.

La musique, dans le film, doit, en général, être coupée de silences, de « respirations ». On ne doit jamais l'entendre ni entrer, ni sortir, elle doit naître, par exemple, dans un bruit de porte, dans un sanglot ou dans un rire : mourir dans un regard qu'elle soutient, dans un silence du texte, durant quelques mes-

ures, ou cachée dans quelque chose de réel. Trop souvent, on a l'impression très nette, quand entre la musique, de voir apparaître le chef d'orchestre qui, avec sa baguette, vient faire partir sa phalange d'instrumentistes, et c'est d'une telle absurdité, au milieu d'une émotion dramatique qu'on souhaiterait, franchement, à ces instants-là, que la musique et son train aillent au diable !

On doit instrumenter « pour le micro ». Il faut absolument considérer ses possibilités et même tenir compte de ses préférences. Il faut s'adapter à la machine et non prétendre qu'elle s'adapte à toutes nos fantaisies. Et enfin, le travail de composition terminé, la musique devra être enregistrée avec une précision absolue, par des instrumentistes toujours les mêmes, dirigés par un chef, toujours le même, et qui soit un spécialiste du cinéma. Pour ma part, je n'en ai rencontré de plus remarquable que Roger Desormière.

Enfin, vient le travail de montage des sons et les mélanges, opérations auxquelles le musicien doit, bien entendu, assister.

Au risque de choquer bien des gens, j'avoue tout net que je considère toutes ces disciplines comme un grand bienfait. Entourer de limites métriques tout ce qui existe de plus intime dans le sensible, de plus profond dans le spirituel « La Musique », quelle formule magnifique. Et je ne peux m'empêcher de penser à la conférence que fit, un jour, l'admirable Igor Stravinsky (qui serait, à cause de son immense intelligence, de sa lucidité et de sa précision inouïe, le plus grand musicien du film), devant une assemblée de dames consternées ; il leur avait expliqué que le musicien n'est pas du tout ce qu'on croit, l'inspiration non plus : il leur avait dit que le musicien est un Monsieur qui a à remplir une fonction, et cette fonction est d'écrire chaque jour de la musique.

Le musicien du cinéma, tout particulièrement, doit être prêt, chaque jour, à écrire la musique qu'on attend de lui. Et il doit le faire d'autant plus volontiers que cette musique a son application immédiate, et qu'elle sera proposée fondue dans cet alliage qu'on nomme un film, à des milliers, des millions d'hommes, peut-être.

n'est-ce pas une grande satisfaction, si l'on a le goût des êtres, l'amour du vrai grand public !

Mais tout cela serait trop beau, vraiment, si les conditions matérielles où nous travaillons étaient favorables, possibles même.

En France — si invraisemblable que cela puisse paraître — notre métier ne nourrit pas son homme. Mais c'est une toute autre question qu'il faudra, quelque jour, agiter d'ailleurs.

Jean WIENER.



On the Avenue : Les Ritz Brothers

# « BRANLE-BAS DE COMBAT »

Scénario pour Raymond-Bernard <sup>(1)</sup>

Dans l'ombre, soutenu par Marie-Thérèse, Stanislas reprend peu à peu connaissance... Marie-Thérèse le regarde... et son regard est douloureux et énigmatique en même temps.

**Stanislas** (l'œil hagard). — Où suis-je... qui suis-je... d'où viens-je... où allons-nous... Comment allons-nous... merci beaucoup, et vous-même?...

**Marie-Thérèse** (l'interrompant avec une extrême douceur). — Calmez-vous, mon ami... vous avez la fièvre...

**Stanislas**. — ...La fièvre! (sentant le brouillard se dissiper). Ah! je me rappelle... Marie-Thérèse... On m'a frappé lâchement dans le dos sur la tête...

**Marie-Thérèse**. — Calmez-vous...

**Stanislas** (éclatant en sanglots). — Oh! Je me rappelle... C'était affreux... Mon pauvre fils s'est jeté à la mer...

**Marie-Thérèse** (de plus en plus inquiète). — !!!

**Stanislas**. — ...Il s'est tué, mon pauvre Stanislas, et me voilà orphelin, maintenant; et pourtant, c'est peut-être sans doute lui le véritable père de votre petit enfant!...

**Marie-Thérèse** (le secouant). — ... Oh! mon ami... Ce n'est pas possible; auriez-vous perdu la raison?

**Stanislas** (avec un bon sourire). — La tête de l'amiral est solide... (Il se touche la tête). Une vraie tête de Breton... et pourtant, je suis né à Limoges... le 2 août 1872... Limoges... Chef-lieu Porcelaine... Sous-préfecture Tasse à thé... petite soucoupe... petite cuiller... (Soudain, il recommence à pleurer). Stanislas, Stanislas... mon pauvre petit fiston!

**Marie-Thérèse** (haletante et bouleversée). — Protégez-nous, mon Dieu!

Soudain, on entend plusieurs bruits... Une sirène... Une sonnerie de clairon... Quelques roulements de tambour et trois coups de canon.

**Stanislas**. — Que se passe-t-il?

**Marie-Thérèse**. — Je ne sais pas!

**Stanislas**. — Moi non plus!

**Marie-Thérèse**. — Hélas!

RESUME DES SCENES PRECEDENTES

A la suite d'une douloureuse et pathétique scène et cornélienne et maritime, l'Amiral Grattier du Tendon s'est jeté à la mer en présence de son fils le Lieutenant Stanislas Grattier du Tendon et de Marie-Thérèse X..., une dame du meilleur monde et qui attend un bébé.

...Profitant de l'affolement causé par ce suicide, un mystérieux marin au regard fuyant et qui parle le français avec un drôle d'accent, assomme Stanislas Grattier du Tendon.

...Quelques instants plus tard, le radiotélégraphiste reçoit un message bouleversant. La guerre est déclarée!

A cet instant, l'aumônier du bord traverse le pont... il a un bidon en bandoulière et un bérret au pompon rouge délicatement posé sur l'oreille.

**L'Aumônier** (titubant légèrement). — Quand Madelon Vient nous servir à boire Sous la tonnelle On frôle son jupon...

**Stanislas** (surpris). — Qui est cette dame?

**Marie-Thérèse**. — Mais c'est le père Ratonnet..., l'aumônier du bord, voyons!

**Stanislas**. — Ah oui (il rit). On dirait qu'il a bu.

**Marie-Thérèse** (choquée). — Oh! quelle horreur! (elle se signe).

**Stanislas** (... subitement jaloux et lui tordant le poignet). — Pourquoi lui faites-vous signe?

**Marie-Thérèse**. — ...Mais, je ne lui fais pas signe... Je fais le signe de la croix.

**Stanislas**. — Excusez-moi... L'Aumônier s'approche et s'incline devant Marie-Thérèse.

**L'Aumônier**. — ...Madame...

**Marie-Thérèse**. — Qu'y a-t-il mon père?

**L'Aumônier** (avec un bon sourire). — La guerre... Madame... La guerre... Il s'éloigne en fredonnant.

**L'Aumônier**. — Quand Madelon... (etc.)

**Stanislas** (réalisant peu à peu la situation). — La guerre.

**Marie-Thérèse**. — Hélas!

**Stanislas**. — La guerre... sacré nom de Dieu, la guerre (il hurle). A mon commandement... tout le monde sur le pont... bran-

le-bas de combat naval... nettoyez vos pompons... astiquez les torpilles et graissez les canons... et ran et ran petit patapan; pas plus tard que dans cinq minutes, revue de courroies de bidon!

**Marie-Thérèse**. — Oh! calmez-vous... Vous êtes malade... Très souffrant, et je suis certaine que si l'on prenait votre température...

**Stanislas** (éclatant). Ma température... prendre ma température... qu'ils y viennent, s'ils l'osent...

**Marie-Thérèse** (suppliante). — Mon ami!

**Stanislas**. — ...Oh je sais ce que vous allez me dire, Marie-Thérèse... les Japonais ont pris Port-Arthur... je sais... mais il est une chose que je puis affirmer... c'est que jamais... jamais ils ne prendront la température de l'amiral Grattier du Tendon.

**Marie-Thérèse** (profondément bouleversée). — Vous êtes fou, mon ami... mais vous êtes sublime... (Elle tombe dans ses bras.)

**Stanislas**. — Marie-Thérèse... Puis, avec un petit soupir de regret.

— Excusez-moi, Marie-Thérèse... mais je dois rejoindre ma cabine et revêtir ma tenue de guerre... Casquette plate, guêtres molles et monocle bleu horizon! (Il claque les talons et s'éloigne.)

...Le marin à regard fuyant surgit de derrière la tourelle... s'approche de Marie-Thérèse et, à voix basse et en allemand, ils reprennent leur mystérieuse conversation...

...Au loin, l'escadre ennemie s'avance...

...Au-dessus de l'escadre ennemie, des hydravions...

En dessous, des sous-marins... A bord du « France d'abord à babord et à tribord après vous je vous en prie » règne une grande animation... (atmosphère de saine et joyeuse gravité). Le père Ratonnet (le vénérable aumônier du bord) s'entretient avec le commandant Pont Arrière... vraie figure de loup de mer... esclave du devoir, mais bon vivant comme pas un...

**Le Père Ratonnet**. — Eh oui... la guerre à ses bons et ses mauvais côtés... Mais ce sont ses bons côtés qui sont les meilleurs...

**Le Commandant Pont Arrière**. — Eh oui... à la guerre comme à la guerre, comme on dit (gros rire gaulois et bon enfant).

**Le Père Ratonnet**. — ...Vous l'avez dit; tenez, regardez donc l'amiral du Tendon... il a rajeuni de vingt ans!...

...Le Commandant Pont Arrière regarde dans la direction indiquée par le père Ratonnet...

...En grande tenue, Stanislas (que tout le monde prend pour l'amiral... étant donné les exigences du scénario et la ressemblance entre lui et son père)...

**Stanislas** arpente le pont... **Un officier** (s'approche). — Vous cherchez quelqu'un, amiral...

**L'Amiral** (très triste). — Je cherche mon fils!

A cet instant, un coup de canon...

**L'Amiral**. — Qu'est-ce que c'est!

**L'Officier**. — C'est l'escadre ennemie, sans doute.

**L'Amiral**. — Bien, je vais donner des ordres et le combat naval va commencer... Au drapeau... Hissez les trois couleurs! Tout le monde regarde en l'air... le petit doigt sur la couture du pantalon...

Un marin hisse les trois couleurs... mais, soudain, tout le monde blémit.

**L'Amiral** (alias Stanislas, regardant les trois couleurs). — Il en manque une!

...Nous sommes trahis!

(Fin de la première bobine)

**Jacques PREVERT.**

(A suivre.)

(\*) ...Nous avions d'abord pressenti M. Marcel L'Herbier pour la réalisation de notre film. Depuis, ayant été voir *Marthe Richard*, il nous a semblé que M. Raymond Bernard était momentanément plus qualifié...



## Exhibitionnisme



**C**RÉER un film pour que celui-ci soit montré publiquement, c'est déjà faire acte d'exhibition.

« Mettre son cœur à nu » ou « montrer ce qu'on a dans le ventre », qu'on s'y prenne comme on voudra, est un fait d'exhibitionnisme flagrant.

Il serait inutile de chinoiser sur un terme, exhibitionnisme doit être entendu dans son sens propre et appliqué comme tel; malheureusement, l'exhibition est moins visible chez l'auteur de film, par exemple, que chez l'acteur de premier plan (la vedette), qui, lui, se trouve en contact direct avec le public et s'exhibe, de ce fait, plus librement (au théâtre, le désir d'exhibition gagne encore en puissance, étant donné la présence immédiate de ce public).

On connaît le goût des masses pour l'intrigue sexuelle. C'est sur ce goût qu'il faut s'orienter, c'est ce goût qui consacre la réputation d'un Joseph von Sternberg ou d'un Eric von Stroheim. On sait à quel point ce qu'on a coutume d'appeler la « curiosité populaire » fut mise en éveil — et particulièrement excitée par l'allure exhibitionniste de ces deux maîtres de l'écran.

En principe, Film Désir ou Film de Propagande ou Film Publicitaire sont des titres qui pourraient convenir à toute œuvre sincèrement signée. Dans l'information politique, par exemple, — sans chercher plus loin, — il nous serait facile de trouver des auteurs-acteurs exhibitionnistes. Chacun a vu aux actualités Benito Mussolini, et nous connaissons tous la signification prétentieuse de ces deux productions, de ces deux films désir: *Napoléon* et *Scipion l'Africain*; il y aurait beaucoup de choses à dire là-dessus... mais nous ne sommes pas ici pour rigoler.

Joseph von Sternberg et Eric von Stroheim sont exhibition-

nistes, mais à des titres différents. Sternberg exhibe ce qu'il aime (Marlène). Stroheim, au contraire, découvre tout ce qu'il a en horreur: les bossus, les boîteux, les vérolés sont pour lui les tristes vedettes de l'humanité et toutes les tares et tous les vices il les expose comme les sept péchés capitaux.

Stroheim fait de l'exhibition indirecte. Il montre les choses telle qu'il les voit et c'est le public lui-même qui, devant sa



propre image représentée sur l'écran, devient l'exhibitionniste. D'où la révolte qui saisit certains publics lors de la projection des œuvres de Stroheim, en particulier des *Rapaces*. Révolte logique, normale, obligatoire.

La violence de Stroheim, due à son impitoyable objectivité, a fait de lui un vainqueur. Un certificat de mariage placardé sur le lit nuptial peut être, relativement aux objets qui l'entourent: flacon purgatif, bonnet de nuit, réveil-matin, etc. (voir photo ci-dessus), la plus terrible et la plus objective accusation faite à certaines alliances. Dans ce travail anatomique, l'auteur des *Rapaces* est passé maître, et la simplicité avec laquelle il exhibe sans commenter, l'objectivité avec laquelle il dénonce, sans chercher à punir, sont comme une garantie de sa propre puissance...

Puissance et objectivité chez l'un. Impuissance subjective chez l'autre. Car, tandis que les films de Stroheim sont avant tout des films « de Stroheim », ceux de Sternberg sont aussi, et de plus en plus depuis *L'Ange bleu*, des films « pour Sternberg ». Usant de toute sa science (éclairage) et de tout l'accessoire de parures possibles (fétiches), l'auteur des *Nuits de Chicago*, dans un effort continu, divinise Marlène, dont l'éclairage est devenu pour lui un motif — le motif d'exaltation.

Quand ce ne serait que cela... Cet effort n'est-il pas déjà une preuve d'impuissance prétentieuse — car Sternberg ne saurait que prétendre — mais prétentieuse magnifiquement.

Avec Sternberg, la femme aux bijoux, d'illustre mémoire, devient la femme aux plumes (les plumes d'Evelyn Brent, les boas de Lena X... et, enfin, toutes les plumes de Marlène), elle-même devenue la femme en homme (*Marocco*, *Blonde Vénus*, *L'impératrice rouge*), ce qui est, dans un cas de reniement sexuel, le plus bel indice de l'exhibition indirecte.

GEORGES FRANJU.

# Origine de l'avant-garde allemande

L'avant-garde allemande dérive de la peinture. Le premier réalisateur de films absolus fut le peintre suédois Viking Eggeling, de culture plus française que suédoise.

La peinture en tant que forme plus ou moins improvisée d'une expression artistique ne le satisfaisait pas. Il cherchait à découvrir les lois d'une composition basée sur des principes scientifiques. Des années, il étudia la force expressive des différentes formes simples selon leurs différentes positions, leurs proportions, leur nombre et leurs effets rythmiques.

Il mit au point ainsi un système, sorte de langage, au moyen duquel il commença à s'exprimer en fixant sur une suite de feuilles de papier la variation de certains thèmes.

C'est à ce moment que je fis sa connaissance. Ses théories furent aussitôt saisies par moi et m'influencèrent énormément, car, de mon côté, depuis des années je cherchais une expression picturale plus précise et j'étudiais le contrepoint de Bach dans l'espoir d'y trouver une indication. Ce que Viking Eggeling me montra m'ouvrait les possibilités souhaitées et, de plus, me faisait disposer d'un instrument dont il savait se servir pour dessiner de la musique.

Nous travaillâmes ensemble, dès lors, dans le même sens.

A cette époque, les formes — désignées en général — nous paraissaient susceptibles d'accomplir une fonction et de se mouvoir. Eggeling portait ses recherches sur le principe de l'extension (allongement, tirage, dilatation) et du mouvement autour d'un axe diagonal servant de contrepoint. Moi, m'intéressant plutôt au principe de la cristallisation.

Peu à peu, nos formes cessèrent d'être de simples expressions esthétiques, elles prirent un caractère vivant et, enfin, une signification précise.

Pour saisir la signification des formes abstraites, et les pénétrer, nous nous tournâmes vers les signes chinois. Ils nous intéressaient surtout à cause de leur double caractère : 1° leur forme graphique (qui laisse encore entrevoir la figure de l'image — Hiéroglyphe) ; 2° leur contenu philosophique qui découle de la combinaison de ces formes graphiques.

Plus de doute, nous étions sur le point d'atteindre notre but. But qui consistait à reconnaître, à la forme pure, un sens, un contenu intellectuel.

Mais, un jour, Eggeling « découvrit » la nouvelle forme artistique adéquate à nos expériences.

Depuis longtemps, nous étudions les variations d'un thème sur trente ou quarante feuilles détachées. Eggeling suggéra de suivre leur transformation et leur développement de façon continue en nous servant d'un rouleau.

Il en résulta, en 1919, deux rouleaux blancs et noirs d'Eggeling et deux autres de moi-même sur le principe « orchestration de la ligne » : un peu plus tard, j'en composai un troisième en couleur.

Dans ces rouleaux, nous avions essayé de construire les différentes phases de la transformation, comme s'il s'agissait des phrases d'une symphonie ou d'une fugue, de façon à ce que le rouleau tout entier, suivi d'un développement musical et put être lu comme les rouleaux d'images japonais et chinois.

Ce n'était pas de la peinture, ni de la musique. C'était tout simplement, nous nous en aperçûmes seulement, quand les premiers rouleaux se présentèrent à nos yeux après un travail plein de fièvre, du Cinéma.

Personne ne fut entraîné au cinéma de façon aussi imprévue. Des appareils photographiques, nous ne connaissions que ce qu'on en voit dans les vitrines. La technique mécanique nous effrayait. Mais le développement logique de nos recherches aboutissaient au cinéma.

Un jour la U.F.A. nous laissa profiter de ses laboratoires pour filmer nos rouleaux.

Nous nous aperçûmes alors que les possibilités techniques, permettant de filmer une musique plastique aussi compliquée, n'existaient pas encore. D'autre

part, mon rouleau était composé en général de figures qui s'allongeaient verticalement et, de ce fait, ne pouvaient remplir le tableau horizontal d'un film.

C'est à ce moment que nous entendîmes parler d'un peintre nommé Walter Ruttmann qui, nous dit-on, s'intéressait comme nous au jeu des formes abstraites sur l'écran.

Opus I, II, III, que nous vîmes quelques mois plus tard, nous déplurent profondément. Ils profanaient notre langage filmique. Loin d'être l'expression précise et l'articulation de la forme, conformément aux lois fondamentales, ils n'étaient que de simples improvisations de formes quelconques unies par un rythme accidentel. Par contre, ces films avaient une valeur cinématographique plus grande que les nôtres.

La *Symphonie Diagonale*, le seul film d'Eggeling, fut recommandé trois fois, car il n'était jamais satisfait du résultat. Long de près de 70 mètres, ce film était encore fortement influencé par la tradition des arts graphiques.

Moins opiniâtre qu'Eggeling, je compris, dès 1919, qu'il fallait travailler en tenant compte des besoins de la caméra. J'interrompis la réalisation filmique de mon rouleau *Prélude* et essayais de « filmer de la musique » en me servant de découpages en papier (plus tard, j'utilisais un appareil qui permettait d'entremêler à volonté une surface claire).

En grandissant et en diminuant des formes carrées, en leur donnant une valeur claire ou foncée, en les laissant paraître dans des temps et à des rythmes différents, avec ou sans entraînement, j'essayai d'atteindre sous sa forme la plus simple notre but. J'intitulai ces essais « Rythmes 21, 22, 23, 25 » (le rythme 21 fut, je crois, présenté à Paris, en 1921, au Théâtre Michel, c'était un film de 50 mètres environ).

Ruttmann, de son côté, construisit un petit cheval composé de traverses verticales sur lesquelles il plaçait différentes formes en plastiline. En tournant image par image ces barres, en modelant la plastiline. Il fit mouvoir ces formes et colora ensuite ces films de façon à ce qu'un jeu de petites formes colorées, toujours en mouvement, soit créé.

Mais Ruttmann, cessa de se confiner, comme nous, dans la peinture. Il entra dans l'industrie cinématographique et devint monteur.

En mai 1925, Eggeling mourut à l'âge de 46 ans sans avoir pu trouver la possibilité financière qui lui aurait permis d'éprouver dans un second film sa grande force artistique et l'expérience qu'il avait acquise entre temps.

Hans RICHTER.



Catherine Hepburn dans *Quality Street*.

## LES FILMS HISTORIQUES

Le *Jour* s'indignait dernièrement parce que le bruit avait couru dans les studios qu'une compagnie de production se proposait de porter à l'écran les faits et gestes de feu Landru.

« Il ne manque pourtant pas dans l'Histoire, disait ce journal, de personnages célèbres plus dignes d'intérêt que le seigneur de Gambais. »

Il est évident que, en cherchant bien, les grands « seigneurs » et les grands rôtisseurs ne manquent pas dans l'Histoire. Landru, avec sa malheureuse douzaine de femmes et sa petite cuisinière, n'était, si on le compare à Gilles de Rais ou à Torquemada ou à l'évêque Cauchon, qu'un pâle amateur, un pauvre petit artisan en chambre. Néron travaillait plus vite et mieux, et il avait sur Landru un incontestable supériorité. Il travaillait au grand jour et donnait à ses petits exercices la publicité sans laquelle ces sortes de prouesses demeurent incompréhensibles du grand public.

Des personnages plus intéressants que Landru? Ma foi, en feuilletant au hasard un livre d'Histoire, je découvre :

Philippe le Bel, roi de France et faux-monnaieur. Catherine de Médicis, reine de France et empoisonneuse.

Charles IX, roi de France et grand massacreur de Huguenots.

François I<sup>er</sup>, roi de France et incestueux. Henri III, roi de France, champion du bilboquet et pédéraste assassin.

Louis XIV et Louis XV, rois de France et parangons de vertus théologiques, civiques et familiales.

Monsieur Fourquet-à-la-Houppé-Thiers, ministre, et son associé, le général-marquis de Gallifet, sauveurs de Paris.

J'en passe, et des plus dignes, quand ce ne seraient que les membres de l'intéressante famille, princière et papale, des Borgia. Mais il n'est que de chercher.

Nous avons déjà vu à l'écran quelques tuteurs célèbres : Néron, Henri VIII, Cartouche, Napoléon, protecteur des peuples, en général, et du peuple espagnol en particulier. Nous en voyons chaque jour, dans les actualités, quelques-uns, célèbres déjà, qui sont encore bien vivants. Les producteurs et les metteurs en scène n'ont vraiment que l'embaras du choix.

## LES FILMS COMIQUES

Laurel et Hardy n'ont pas, seuls, le privilège de faire rire les gens. A Berlin, certain dimanche de l'automne dernier, j'étais entré dans un cinéma du populaire quartier de Neukoln. On y donnait un film policier sans grande valeur, et surtout, des actualités. Malheureusement, les actualités, sur les écrans allemands, sont en majeure partie composées de discours prononcés par les personnalités les plus marquantes du Reich.

Ce dimanche-là, il me fut donné de voir et d'entendre le docteur Goebbels, puis le général Goering, et enfin Hitler.

Dans la salle, aucune réaction pendant les deux premiers discours, mais lorsque le « Führer » prit la parole — je certifie l'authenticité de ce que je raconte ici — ce fut, à ma droite et à gauche, une douce rigolade.

Tout le monde a vu Hitler sur un écran : tout le monde sait comment il parle. Il commence d'une voix calme, puis, sans transition, il frappe du poing et il hurle. Les spectateurs-auditeurs de Neukoln, pourtant habitués à ce genre de spectacle, s'amusaient follement, à ma grande surprise. Ils rient encore bien plus et plus librement lorsque, la caméra s'étant déplacée, le général Goering parut dans le champ, assis derrière le « Führer », son grand sabre debout entre les jambes, et scandant chaque phrase du discours d'un coup sec de ce sabre sur le plancher : « Toc et toc... toc et toc. »

Le schupo de service dans la salle paraissait très ennuyé.

G. RICO.

## Eisenstein

### et « le Pré de Béjin »

La direction de la Cinématographie soviétique a fait suspendre, il y a un an, les prises de vue du nouveau film de S. M. Eisenstein : « Le Pré de Béjin ». Nous publions ci-dessous, en nous abstenant de tout commentaire, les passages essentiels d'un article où M. Choumiatzky, chef de la « Direction centrale de la Cinématographie soviétique », justifie cette suspension. ZART.

Le 17 mars, la « Direction centrale de la Cinématographie soviétique » a donné l'ordre de suspendre les prises de vue du film « Le Pré de Béjin » (scénario de Rjchevski, mise en scène de S. M. Eisenstein). La réalisation du film est interdite.

S. M. Eisenstein commença à réaliser « Le Pré de Béjin » il y a deux ans. Dès cette époque, Eisenstein liait cette réalisation à la nécessité d'une reconstruction décisive dans son travail. Il avait promis de tenir compte des nouvelles exigences qui se sont développées durant les années de son silence. La durée de ce silence s'aggravait du fait que « La ligne générale » comportait des erreurs importantes, non seulement dans la méthode, mais aussi dans le contenu de l'œuvre.

Eisenstein ne pouvait négliger le fait que, dans tous les domaines de l'art soviétique, les œuvres apparaissent comme de plus en plus nettes et politiquement mûres. Aussi, à la veille de commencer son nouveau film, déclara-t-il vouloir fermement travailler d'une manière nouvelle, dans l'esprit du réalisme socialiste et abandonner ses graves erreurs du passé...

Bien qu'il se soit passionné pour le scénario de Rjchevski, celui-ci comportait des défauts considérables, tout en partant d'un thème extrêmement intéressant. Le sujet était mal construit, didactique, basé sur des personnages insuffisamment caractérisés. Il était surtout privé du principe directeur qui donne à l'œuvre d'art la tendance idéo-artistique juste.

C'était donc au metteur en scène et au directeur de production à supprimer dans la mise en scène tous ces défauts. Mais Eisenstein n'accorda aucune attention aux indications qui lui furent données...

« Le Pré de Béjin » est consacré à la lutte des classes dans les campagnes pendant la période de reconstruction socialiste de l'agriculture de notre pays. L'action est basée sur le conflit d'un père Koulack et de son fils, jeune pionnier, qui découvre l'action anti-collectiviste de son père.

Le dénouement en est profondément tragique : le père tue son fils qui meurt dans les bras du chef de la section politique.

Or, dès les premiers épisodes tournés, S. M. Eisenstein montra qu'il traitait ces données de façon subjective et arbitraire. Les caractéristiques du chef de la section politique, du pionnier Stepka, de son père, des ennemis du Kolkhoze, étaient empruntées par le metteur en scène, non à la vie réelle, mais à des préoccupations de « raffinement » que rien ne justifiait.

Il aurait dû montrer le monde de nos ennemis comme des ennemis du peuple, des ennemis du socialisme, non comme des êtres empruntés à une mythologie religieuse, abstraite, éloignée des notions de notre époque...

S. M. Eisenstein commença par montrer le processus de la création du village collectiviste comme une passion de destruction. Sans doute, toute œuvre révolutionnaire créatrice comporte-t-elle des éléments de destruction inévitables... Mais dans la mise en scène d'Eisenstein, le thème de « construction d'une vie nouvelle » servait uniquement de prétexte à montrer le soi-disant caractère élémentaire des forces révolutionnaires.

Son attention se porta uniquement sur la métaphore des éléments déchainés. Ce fut ce que le metteur en scène donna à la grande scène de la transformation de l'église en Club Kolkhozien. Il y montrait une véritable bacchanale de destruction et dépeignait les Kolkhoziens comme des vandales...

Peignant le village soviétique, Eisenstein ne pensa pas à la réalité. Des Kolkhoziens se trouvaient côte à côte de personnages de type biblique et mythologique. Il alla jusqu'à figurer le chef de la section politique par un homme au visage impassible, à la barbe énorme, aux traits de juste biblique. Il dota le père de Stepka, non des traits de l'ennemi réel, mais de ceux d'un Pan mythologique descendu des toiles du néo-symbolisme Vrombel. Bien plus, le héros central, le jeune pionnier Stepka, était montré dans des tons pâles et lumineux, avec un visage de « Saint adolescent marqué par le destin ». Ainsi, dans certains cadres, la source de lumière était disposée de telle sorte que cet enfant blond, en chemise blanche, paraissait comme entouré d'une auréole.

Naturellement, ce travail fut rejeté. Cependant, nous crûmes possible de laisser à Eisenstein, reconnaissant ses erreurs, une nouvelle chance.

En automne 1936, le scénario fut modifié. Le travail entra dans une phase nouvelle. Et l'histoire de la première mise en scène se répéta. A nouveau, le metteur en scène donna la première place à la passion de destruction.

Dans la première version, on avait la bacchanale de la destruction de l'église ; dans la seconde, l'épisode de l'incendie de la grange fut tourné comme une bacchanale du feu : les ennemis ont incendié le bâtiment. Le chef de la section politique et les Kolkhoziens cherchent à éteindre le feu. Mais cette peinture de l'élément déchainé est transformé par le metteur en scène en but en soi. L'incendie fait rage. Les Kolkhoziens courent en tout sens et sans raison dans la fumée...

La conception du film est à nouveau basée, non sur des phénomènes de lutte des classes, mais sur la lutte des forces élémentaires de la nature : sur la lutte du « Bien et du Mal ». Le metteur en scène décrit la haine bestiale et insensée des uns, la sainteté des autres. De tels procédés ne font que discréditer le film.

Il ne peut donc y avoir de doute sur ce fait : la réalisation du « Pré de Béjin » n'a intéressé S. M. Eisenstein que comme un prétexte à des exercices formalistes.

Au lieu de créer une œuvre forte, claire, nette, Eisenstein a détaché son travail de la réalité, de ses couleurs, de son héroïsme : il a consciemment appauvri le contenu idéologique de l'œuvre.

Avec la tolérance du Studio Mosfilm, le metteur en scène avait caché les défauts de son travail... Plus d'une fois, S. M. Eisenstein reconnut en parole la justesse des observations qui lui étaient adressées. Il n'en a jamais tiré profit pour son travail.

S. M. Eisenstein a mis entre notre opinion publique et lui la foi en son autorité sans réplique. Se refusant d'étudier la vie, ne la connaissant pas, il comptait sur sa sagesse scholastique et, en fin de compte, il ne s'est pas trouvé à la hauteur.

(« Pravda », mars 1937.)

# SACHA GUITRY

Un véritable conte de fées  
dont les passages imaginés  
sembleront des vérités  
— peut-être !

par  
soi-  
même

Monsieur Sacha Guitry, né à Saint-Petersbourg, qui est-ce? L'homme d'une écriture qui caracole.

Comme pour chacun, les lettres et les mots y sont, dans leurs mouvements, les acteurs impitoyables mais justes du scénario de sa vie intérieure. Ils vont dérouler pour nous le film de leurs attitudes.

Notons la hauteur générale de l'écriture, ses dimensions inusitées (le cliché est diminué), l'épaisseur bien nourrie de ses traits. Elle traduit la forte vitalité du sujet et son sensualisme, sans lesquels il n'eût fait que rêver. Ce qui frappe ensuite, c'est la danse des lettres et leur forme (comme cet « S » de « sembleront » qui s'envole) où s'exprime la fantaisie, qui est sa seconde raison de vivre.

Seconde, car la première, il faut bien le dire, c'est le besoin éfréné de paraître; et c'est la signature qui le dénonce. En effet, elle ne participe pas de la même esthétique que le texte, assez heurté parfois. Ce serait normal (on habille souvent mieux son moi que son action) si elle n'atteignait cette intensité. Décomposons-la :

L'« S » de Sacha se couche sur son nom comme un empereur romain; pas sur le nom entier, mais sur son prénom, le moi intime, le moi enfant. Et voilà affirmé, hurlé, le narcissisme de Sacha Guitry. Quand il joue des rôles de roi, ce n'est pas Sacha Guitry qui les joue, c'est Sacha. Cet « S » déborde sur le « Gui » de Guitry, légèrement, mais impérieusement, comme la griffe de son moi (qui s'est déjà adjugé des droits sur la facture du « G » en l'attachant à lui).

Sur Guitry, la barre du « T » vole dans les airs, et le mouvement y accomplit une trajectoire autoritaire de gros calibre. C'est la méthode autoritaire, totalitaire, et c'est aussi l'homme qui risque pour réussir.

Résumons-nous : c'est Sacha qui est le monarque narcissique; c'est Guitry qui est son pouvoir absolu.

Heureusement pour lui, son « y » se termine en gouvernail de profondeur; son jugement a encore quelque part un talon.

Dans les inégalités de l'écriture, où se traduisent les heurts de son tempérament, il y a à relever les ombres du personnage :

Ouverture des lettres comme « O » de « Conte », « O » de « sembleront », etc., qui dénonce la jouissance par la parole et le mot, la verve, le bavardage, qui peut persuader.

Des corps de lettres écrasées, comme certains « A » et « G » (« passages », « imaginés »), formes qu'on étrangle et qu'on dissimule; ainsi la fraude se glisse dans l'action. La tricherie se révèle.

L'aspect esthétique de l'ensemble situe évidemment le milieu artistique de l'individu : mais de fâcheuses discordances brisent l'harmonie qui ne devrait pas pêcher. De plus, toute l'allure aboutit à la forme. Il ne suggère pas un personnage, il lui ressemble.

Considérant les mots écrits comme des images où le sujet dépeint ses sentiments, notons « Conte de fées », un Conte en Majuscules, où s'affirme à nouveau l'amour de la fantaisie.

Enfin, prenons dans le vocabulaire une expression du caractère. Pourquoi Monsieur Sacha Guitry a-t-il choisi pour seuls adjectifs de son texte « véritable » et « véridique »? Quel souci d'authenticité, quelle vérité voudrait-il faire croire et qui l'inquiète?

LUI.



Exécution de l'espion.  
« Mlle Docteur », —  
Une scène interdite de

## THE PLAINSMAN

un grand film de Cecil B. de Mille

Lorsque M. Cecil B. de Mille s'attaque à des sujets religieux ou historiques, ou lorsque dans « Les Croisades », il essaie de les mêler tous les deux, le résultat n'est qu'une sorte de cavalcade pour riche ville de province. Ses qualités de metteur en scène éprouvées se trouvent noyées par son souci du grand spectacle ; sa technique dramatique se limite alors à quelques touches et ne ressort point au milieu d'une sensiblerie d'assez mauvais goût.

Les ennemis du doublage en français accusent le procédé de tout le ridicule, de toute la pomposité dans les tirades des héros de ces soi-disant « épopées filmées », mais en anglais, leur langue originale, les figures de « Cléopâtre », par exemple, sont restées le modèle du genre... dans un plan burlesque.

Lorsqu'il s'attaque à un sujet du Far West, tel que « The Plainsman », M. Cecil B. de Mille redevient un grand metteur en scène. Non seulement, l'atmosphère de l'ouest se prête à son genre de traitement, mais encore cet héroïsme américain s'adapte à toute une imagerie de veine populaire, qui, soudain, prend du style. Tout cela est montré dans le film avec un mouvement digne des meilleurs traditions du cinéma américain.

Si l'on ajoute à cette maîtrise du metteur en scène une interprétation de premier ordre, on peut avoir une idée de l'intérêt que présente « The Plainsman ».

M. Gary Cooper est le meilleur acteur de l'écran américain ; sa fausse timidité est irrésistible ; son « humour » d'une discrétion inimitable...

Il ne force jamais ses effets dramatiques et lorsque, soudain, on le pend par ses longs bras, sorte de pantin dégingandé, il dépasse l'illustration d'une bonne édition des aventures de Buffalo Bill pour boys-scouts, pour devenir une sorte de Don Quixote qui aurait été peint par Gustave Moreau.

Mme Jean Arthur, jouant l'héroïne, est moins bien. Son visage poupin, ses formes rondouillettes, nous font douter de sa « Calamity », malgré sa technique très sûre. Et puis, elle brandit un peu trop souvent un fouet dont les claquemements rappellent fâcheusement l'aphone Firmin Gémier jouant à la scène Petruccio dans « La Mégère apprivoisée ».

Autour de ces deux protagonistes, il y a les paysages admirablement photographiés, les chevaux, les Indiens, et toute la merveilleuse série d'excellents « types », acteurs jouant les rôles épisodiques, comme l'on ne trouve que dans les films américains.

Et, coordonnant tout cela, à la barre si l'on peut dire, il y a M. Cecil B. de Mille, le vieux metteur en scène qui réalise ce scénario rempli de conventionnel « suspense » et il en fait un bon film.

Oui, un de ces bons films américains, qui sont taxés par les agents de publicité de « super production », mais qu'un aboyeur de foire aurait mieux décrit en disant qu'il « plaira aux petits et aux grands ».

A. CAVALCANTI.

### Marthe Richard, au service de la France.

Mme Richard elle-même a collaboré avec les cinéastes qui ont ainsi, dans une atmosphère de vérité absolue et avec le valeureux témoignage de la grande Française, réalisé sur la propre vie de celle-ci le film le plus marquant de l'année.

En camouflant le « milieu » avec tant de lâcheté, en acceptant ce rôle d'envoyée céleste, de vierge guerrière, d'héroïne méconnue (dernière scène), remplissant une mission merveilleuse et humaine, en allant jusqu'à laisser montrer, sans doute pour des raisons personnelles, Mata Hari (concurrente qui eut tout de même la délicatesse de finir devant un peloton d'exécution) sous les traits d'une femme laide comme les sept péchés capitaux, d'une vulgarité ordurière, stupide et mauvaise comme la gale, professionnellement maladroite, repoussée par Von Ludow qui la délaisse au profit de Marthe Richard, et la fait taire sous les gifles, Mme Marthe Richard se rend encore plus méprisante.

En opposant avec un parti-pris aussi grossier l'état-major teuton (discipline draconienne, bestialité des officiers) à l'état-major français (braves gens et compagnies), en opposant la vénalité des espions allemands à la flamme mystique de leurs concurrents français, le scénariste et le metteur en scène, qui ont utilisé avec un primarisme désespérant les vieux poncifs du patriotisme-maison et épuisés les ficelles les plus élémentaires de la mise en scène, ont droit à toute notre indignation. Un képi d'honneur pour chacun d'eux.

La première scène du film, notamment, depuis le gros plan des *Dernières cartouches*, jusqu'à l'exécution du père vengeur, est impayable.

Edwige Feuillère, qui fut une Lucrèce tendre aimant les petits oiseaux et les poissons rouges, est aujourd'hui Sainte-Marthe d'Alsace vierge et martyre. Elle ne nous pas déçu : toujours aussi mauvaise comédienne. Ce n'est pas un reproche, c'est une constatation.

Délicat Coll (Mata-sic) est à recommander aux amateurs de danse chaloupée. Stroheim promène dans tout ça une mélancolie distinguée et brutale. Il a quelques éclaircis vite réprimés à cause des partenaires.

M. Von Stroheim prostitue son beau talent. Ça c'est un reproche.

Notre excellent compatriote Jean Galland, monoclé et armé d'un rictus diabolique, s'est fait la gueule la plus patibulaire de l'assemblée : on est boche ou on ne l'est pas.

Les autres font ce qu'ils peuvent.

Remercions M. Bernard de nous avoir dévoilé, entre autres coutumes barbares, la bizarre ordonnance appliquée au dîner d'un officier de uhlands : seul à une grande table, M. Von Stroheim, à califourchon sur une selle mobile, avale son beefsteak en galopant sur place, aux accents d'une sonnerie de cavalerie. M. Bernard a dû se dire : ça, c'est un effet à la Stroheim, et il doit être bien fier. Après tout, Mussolini se croit bien un empereur romain.

Jacques FRANJU.

### La Légion Noire.

La censure a interdit *La Légion Noire* sans appel (sic), nous reviendrons sur ce sic en son temps et à son heure.

Ne serait son sujet particulier, *Légion Noire* est un film de série plus médiocre que bon. A ce propos, pourquoi la Warner, qui fait de si gros efforts dans le choix de certains de ses scénarios, n'en confie-t-elle pas l'exécution à des metteurs en scène de valeur ? Est-ce une ruse diabolique pour les émasculer en douce ? Après tout, la Warner aussi produit *La charge de la brigade légère*.

Si ce film ne nous contait l'histoire d'un être veule qui, parce qu'un camarade d'atelier plus méritant au nom à consonnance slave a eu l'avancement qu'il convoitait, se met à écouter avec complaisance les discours patriotards du genre « La France aux Français », finit par s'enrôler dans une organisation du genre de celles qui se réclament de la défense de la culture et de la civilisation naales qui, après l'avoir débarrassé de son adversaire, lui fait donner la situation convoitée. Si le scénariste n'avait pris un soin vraiment déplacé de nous montrer les chefs de ladite organisation nationale supputer les bénéfices que

## CRITIQUES...

vont leur rapporter cotisations et ventes de revolvers et d'uniformes, tout en entretenant le dévouement des adhérents en servant, au mépris des lois, leurs basses vengeances.

Si l'on n'y voyait pas un homme qui vient d'acheter un revolver d'ordonnance, le soupeser timidement, le mettre dans sa poche, le retirer avec plus d'assurance, puis finalement mettre en joue un objet quelconque en prenant un air de plus en plus martial. Si l'on n'y entendait des phrases de ce genre : « Quelle sorte de patriotisme est le vôtre, qui s'insurge contre les lois et les constitutions de votre pays », et... « De tels procédés font reculer la civilisation de plusieurs siècles ». Si l'on ne risquait de s'apercevoir qu'un meurtrier faisant partie de l'association aurait, s'il ne s'était dénoncé lui-même, été acquitté grâce à la quantité de faux témoignages réunis en sa faveur. Ce film n'aurait déplu ni à Mussolini, ni à Hitler, ni à M. Bucart, ni à M. Weygand et, par conséquent, à la censure. Il ne serait pas interdit sans appel (sic). Tout cela est logique — ce qui n'est moins c'est que, tout de même, c'est M. Léon Blum qui commande. Je cherche et ne trouve aucune raison. Il y en a bien une ; mais non, ce n'est pas possible, le gouvernement ne peut être lâche à ce point.

H. LANGLOIS.

### L'étudiant de Prague.

Tous ceux qui aiment « le montreur d'ombres », peuvent aller voir « L'étudiant de Prague ». Du Robison, et du meilleur.

Le film le plus difficile, le plus sage et le mieux foutu de l'année.

Nous en reparlerons.

Jacques FRANJU.

### Mademoiselle Docteur

Le fait est que « Mademoiselle Docteur » est un film signé du nom de Pabst. Par l'utilisation du sujet (espionnage), le choix des situations (auberges louches, commissariats, etc.), le lieu de l'action (Salonique) et le goût de Pabst pour l'époque 1900 et ses environs, on peut s'illusionner au point de confondre ce film avec un « Pabst » authentique.

On peut même, si on considère, sans penser et sans sentir, si l'on considère « objectivement » les éléments du film, depuis l'automobile « Chenard » modèle 1914 (qui est un élément « Pabst » comme la Ford modèle T était un élément Mack-Sennett) jusqu'à la silhouette de Blanchard se laisser rouler en toute conscience — c'est que les apparences sont sauves, mais, malgré cela, ceux qui aiment l'œuvre de Pabst — je parle de l'œuvre antérieure — ont tôt fait de s'apercevoir qu'il manque à « Mademoiselle Docteur » quelque chose.

Ce quelque chose, c'est l'atmosphère, le halo ambiant qui entoure chaque chose, chaque personnage, chaque élément du film : l'atmosphère érotique.

En ça, « Mademoiselle Docteur » est indigne de l'auteur de « Loulou ».

A ça, je ne vois aucune excuse — car, malgré certaines protestations, je ne pense pas que ce soit le moment de mêler la censure à ce genre d'histoire.

Les censeurs — chacun sait ça — n'ont jamais réprimé l'érotisme à l'écran ; ce n'est pas de la mauvaise volonté, mais il n'y ont jamais rien vu...

La censure juge essentiellement les gens sur la mine et n'interdit que les actes « répréhensibles » (actes de banditisme et autres).

La censure ne condamne que les faits « condamnables ». Or, il n'est pas de « faits » érotiques.

Par conséquent...

Georges FRANJU.

### La Baie du Destin

Comme le désert et l'Irlande ne sont pas au monde les seules contrées photogéniques, on peut craindre que, pour nous prouver les progrès (certains, il faut l'avouer) du procédé Technicolor, on nous impose de plus en plus fréquemment, sur les merveilles des quatre coins du

« La légion noire ».



## THE LOST HORIZONS

le nouveau film de Frank Capra

Shangri-la est une sorte de paradis terrestre perdu dans les sommets du Thibet. Un ecclésiastique, le père Perrault, y conserve un trésor : la recette du bonheur humain.

Il faut dire que le père Perrault est parvenu à Shangri-la au début du dix-huitième siècle. On l'y trouve toujours vivant en 1935, car ce « trésor », combiné avec l'atmosphère surnaturelle du lieu, fait office de fontaine de jouvence, ce qui est bien agréable, notamment pour les femmes.

Il ne s'agit pas ici d'une blague... De longs dialogues, d'allure apostolique, nous avertissent que l'allégorie est « sérieuse ».

Les réalisateurs du film, d'ailleurs, ne paraissent pas très bien fixés non plus. On trouve à Shangri-la un drôle de mélange de confort moderne fort luxueux et de vie patriarcale plus ou moins primitive au milieu des petits moutons. Le tout est placé sous le signe d'un idéal de modération. On y est vertueux, mais pas trop... honnête modérément... modérément chaste... etc.

Tout cela, au surplus, nous est raconté et non montré. Et ce qu'on nous montre n'est pas très passionnant. Nous ajouterons donc, pour le film, la modération dans le talent. Notons aussi l'indigence d'imagination qui a présidé à la confection du petit paradis... Temple néo-grec, chants d'église, parc, pigeons musiciens... voilà qui n'est pas bien gai... On aurait pu, en outre, éviter certaines allusions grivoises qui conviendraient mieux à un film français moyen.

Mais ce qui est frappant, c'est ce besoin, devant une réalité difficile, d'aller chercher un Dieu... un prophète... un père Noël... un homme exceptionnel, tout au moins, dont la vertu sauve le monde. Nous ne pensons pas du tout que la question puisse se poser ainsi. Nous ne pensons pas non plus que, devant les turpitudes humaines, l'on puisse négliger le fait qu'il y a des hommes qui oppriment et d'autres qui sont opprimés...

Faut-il imputer cet état d'esprit au metteur en scène, M. Frank Capra ? Nous l'ignorons, mais nous ne pouvons oublier qu'il a déjà réalisé « L'extravagant M. Deeds », dont les tendances étaient du même ordre.

Techniquement, malgré des passages bien faits, « The lost horizons », sont beaucoup moins habiles que « M. Deeds ». Le talent de Capra paraît d'ailleurs évoluer sur un plan assez superficiel et l'on ne sent guère une correspondance entre une conviction ou un goût profond et des formes d'expression qui en seraient nées.

C'est pourquoi, lorsqu'il y a quelque chose de mieux à faire que des gags légers, il demeure dans une sorte de mesure qui s'avère bien insuffisante. Il y a dans « The lost horizons » une femme qui, comme toutes celles qui vivent à Shangri-la, paraît vingt ans, alors qu'elle est en réalité très âgée. Comme elle, elle commet l'imprudence de s'évader du petit paradis, elle s'évanouit dans la montagne et l'on s'aperçoit que son visage est devenu celui d'une vieille femme, tout ridé, tout flétri... On pouvait tirer de cette effroyable aventure quelque chose d'analogue à ce qu'on voyait « Masques de cire » lorsqu'apparaissait le visage innommable du sculpteur brûlé. Mais Capra n'est pas de cette classe et la scène passe comme un autre.

Jean ROUGEUL.



Elephant Boy.

# Problème du rythme

Il est douloureux de constater que, depuis l'avènement du cinéma sonore et le triomphe du film parlant, les metteurs en scène en Europe Occidentale et en U.R.S.S. ont soudainement perdu le sens du rythme dynamique qu'ils avaient acquis au cours des dernières années du cinéma muet. N'est-il pas impossible de rencontrer aujourd'hui un film égalant en force dramatique et en puissance dynamique la célèbre séquence du cuirassé « Potemkine » : « L'Escale d'Odessa », ou même certains épisodes du vieux film de D. W. Griffith « Intolérance », qui appartient à cette première période durant laquelle l'invention mécanique du cinéma se mua en moyen de création artistique ?

Actuellement, la plupart des bandes sonores et parlantes se caractérisent par le développement extraordinairement paresseux d'un dialogue, d'un sujet, et par un débit d'une interminable lenteur. La plupart des metteurs en scène ont développé un style cinématographique sonore qui implique l'utilisation de paroles explicatives, là même où l'on aurait facilement pu se faire entendre sous une forme visuelle et plastique.

Je ne pense pas que ce changement ait été déterminé par une modification du goût des spectateurs. Je serai plutôt porté à croire que ces metteurs en scène hésitent à entreprendre des expériences sonores ou plus exactement à appliquer au film sonore la théorie du montage muet.

A ce propos, un grand nombre d'entre eux estiment qu'à la suite de l'introduction du son, on doit réviser, abandonner même, les méthodes de montage établies au cours de l'évolution du muet.

Le montage par plans visuels divers, source principale de la richesse d'expression du cinéma de jadis, n'était rendu possible que par le bon vouloir de notre œil, qui percevait aisément et instantanément le contenu d'une succession de visions brèves. Notre ouïe, elle, est beaucoup moins agile à saisir la signification des sons. Il en résulte pour eux que le rythme d'un film parlant est obligatoirement plus lent que celui des films muets.

Je suis absolument d'accord avec eux sur ce point. Mais uniquement s'il s'agit de combiner, à la succession des plans visuels, une succession parallèle et simultanée de sons également brefs correspondant à l'image. Ainsi il est, par exemple, impossible de joindre aux visions rapides, qui constituent la séquence de l'escalier d'Odessa, dans le « Cuirassé Potemkine » (soldats qui tirent, femmes qui hurlent, enfants qui pleurent, les sons correspondants, sans allonger la durée des plans et diminuer, de ce fait, la richesse visuelle. Il faudrait remplacer le montage rapide de cette scène par des images beaucoup plus lentes, cadrées par un objectif immobile, car la construction du film dépendrait du langage, et non plus de la succession d'images moulees dynamiquement.

Pour moi, cette théorie est celle du moindre effort. Au lieu de servir le progrès du cinéma, elle le ramène en arrière, elle le contraint à reprendre sa position primitive de pièce photographiée.



# Du muet au parlant

dre une succession de réactions individuelles du public.

Les metteurs en scène n'ont donc pas à craindre de couper la bande sonore, s'ils acceptent le principe qui consiste à composer le son en montage autonome. On peut couper les sons aussi librement que l'image, telle est la formule de la voie à suivre.

Rappelez-vous jadis, aux premiers temps du cinéma, quelle crainte avaient les metteurs en scène d'interrompre le mouvement visuel sur l'écran. Rappelez-vous encore à quel point l'invention du premier plan par Griffith fut mal comprise et considérée comme une anomalie inadmissible. Les spectateurs de l'époque qui criaient : « Voilà les pieds, maintenant. »

Et cependant, c'est le montage qui fit du cinéma, jusqu'alors simple procédé mécanique, un fait artistique. Couper, que le film soit sonore ou non, doit être toujours une nécessité vitale.

Ainsi, pour la fête du 1<sup>er</sup> mai que j'ai réalisée pour « Le Déserteur », je me suis uniquement servi d'une composition musicale assez particulière : cent mille personnes s'entassaient dans les rues, l'air était rempli de ces échos qui poussent les masses dans l'enthousiasme (sons éclatants, chants d'accordéon, vacarme de motocyclettes, rumeurs des radios, cris et le ronronnement puissant des avions) ; j'aurai été bien bête de tourner ces scènes au studio à l'aide d'un orchestre et de comparses, avec l'espoir de donner à mon public une impression fidèle de cette gigantesque perspective de sons, d'échos et de leur complexité. Je me servis donc de matériaux réels. J'enregistrai à Moscou deux fêtes : celle du 1<sup>er</sup> Mai et celle de Novembre. J'enregistrai les sons et les rumeurs de volumes différents, sons, fanfares, hurrahs, bruits de moteurs d'avions, etc... ; tout comme dans un film muet j'aurais pris des plans généraux et des gros plans.

Quant au problème qui consistait à réduire à cent mètres de composition rythmique plus de mille mètres de pellicule, j'y arrivai en utilisant ces divers morceaux comme s'il s'agissait d'instruments séparés d'un orchestre.

Je n'utilise que les sons réels ; je suis, en effet, convaincu que le son, tout comme l'image, doit être riche dans ses associations — et c'est une chose impossible à obtenir avec des sons reconstitués. J'estime que l'on ne peut établir une perspective sonore avec des moyens artificiels. Il est impossible, par exemple, d'obtenir un effet de sirène lointaine au studio relativement près du microphone. Un bruit lointain reconstitué artificiellement est un son faible qui ne peut jamais avoir le timbre ni l'authenticité d'un son qui a parcouru des milliers de kilomètres dans l'espace. C'est pourquoi, pour la symphonie des sirènes qui ouvre « Le Déserteur », je disposai de six bateaux qui, placés à la distance de 1 ou 2 milles, sifflaient sur un plan pré-établi. Ceci en pleine nuit pour éarter tous bruits parasites.

V. PUDOVKINE.

# RESTEZ PURS AU RISQUE DE RESTER IDIOTS

S'il y a dans la production cinématographique des rouges qu'une publicité tapageuse met avec complaisance en évidence, il en est d'autres qui sont maintenant, au contraire, dans une ombre propice... L'un de ces rouges, voués dans tous les pays du monde à une modestie rigoureuse, est la Censure.

Jamais on ne dira assez au public qu'il ne voit que ce que l'on permet qu'il voie, que pas un seul mètre des films qu'on lui projette n'a échappé au contrôle de ceux qui, dans le cabinet noir du film, en ont souvent rogné l'essentiel. Il faudrait également lui dire sans relâche que la crainte de voir leurs réalisations tomber dans quelque « zone interdite » par ces Messieurs de la censure confine à l'avance, « sur le papier » en quelque sorte, les producteurs et les productions aux mièvreries sentimentales, traitées sans force et sans intérêt. Déjà peu enclins naturellement au courage artistique et aux innovations (au « risque », comme ils disent...), les producteurs ont, avec le « respect des capitaux qu'on leur confie », une première excuse pour le mauvais goût et la sottise de leurs entreprises. Le « goût du public », qu'ils prétendent connaître sur le bout du doigt, et qu'ils déplorent avec une fausse désolation, leur fournira un second prétexte. Mais le plus bel argument de leur défense, celui qui justifiera la timidité et la platitude de leurs réalisations, c'est la Censure.

Se réclamant d'elle avec empressement, ils imposent alors aux auteurs et aux metteurs en scène, en dépit d'un entêtement souvent courageux, le renoncement à telle idée nouvelle, à tel traitement vigoureux et vivant d'un sujet donné. Bien instruit de la pré-production, le public discernerait plus clairement les justes raisons d'une insignifiance qu'il déplore sans bien en saisir actuellement les causes profondes : il comprendrait que le véritable « auteur » des films n'est pas tant le metteur en scène... que le producteur.

Il professerait des opinions moins sévères, parfois, sur les réalisateurs « officiellement » responsables des films, qui, le plus souvent, se débattent pour donner au public une meilleure production. Connaissant mieux les causes qui appauvrissent cet art qu'il critique à juste raison, il réaliserait pleinement le rôle destructeur de la censure, de cette censure-institution nationale contre laquelle jamais lui, public, ne songe à s'élever. De cette censure qui, obligée de se manifester et de se démasquer lorsqu'elle interdit, reste dans l'ombre lorsqu'elle contraint certains élan, rogne certaines audaces, mais n'en est pas moins toujours présente, vigilante, et apporte à tous les films la contribution de la médiocrité et d'un obscurantisme rétrograde.

Un jour viendra où il faudra bien demander à ce public de joindre sa grande voix aux nôtres, d'unir ses protestations aux nôtres, pour conquérir au cinéma l'élément essentiel à son élévation : la liberté absolue et totale...

# ENQUÊTE SUR LA CENSURE AMÉRICAINE

## INTRODUCTION

En attendant, penchons-nous un peu sur cette organisation nationale pour ouvrir les yeux de ceux qui ne mesureraient pas suffisamment la puissance abrutissante de la censure.

La censure... Mais qu'est-ce que la censure?... D'où vient-elle?... Quelles sont ses origines?... Par qui ce régime de contrôle et d'asservissement de la pensée fut-il instauré?... Tout cela est intéressant à contrôler de façon à élever une protestation valable : fixer la censure dans le Temps de manière à bien la connaître, pour bien la combattre.

Je ne pense pas que se soit jamais produit, dans l'histoire des moyens d'expressions inventés par l'homme, triomphe plus foudroyant que celui du Cinéma qui, en un trentaine d'années, a conquis le monde entier. Et je ne pense pas non plus qu'un autre moyen d'expression subisse, actuellement, un préjudice plus grave que cette « filature » impitoyable à laquelle le Cinéma a dû se plier dans tous les pays au lendemain même de sa naissance.

Dans les siècles passés, seules, les inventions de l'imprimerie et du livre peuvent offrir un point de comparaison. C'est précisément contre ces outils de l'affranchissement de l'esprit, de la diffusion des idées que s'est manifestée pour la première fois la censure. Si, rétrogradant vers une sorte de barbarie intellectuelle, l'Allemagne et l'Italie ont rétabli de nos jours la censure des livres, on peut dire qu'à de rares exceptions près, la littérature s'est à peu près débarrassée de tous ses gardes-chiourmes dans le reste du monde. Mais le livre aura mis quelque sept siècles à s'affranchir de toute censure et à conquérir sa liberté.

Je crois qu'une étude complète sur la censure doit mentionner toutes les formes que celle-ci a prises au cours des siècles passés, ainsi que les œuvres frappées d'interdit, de faire un « report » utile de ces faits sur le temps présent ; ainsi, la leçon se dégagera clairement.

Les premiers symptômes de censure n'apparaissent pas en France avant le XII<sup>e</sup> siècle, et concernent l'interprétation de la Bible. En Espagne, rien avant 1234, en Aragon. En Angleterre, rien avant 1408, où le Saint Synode de Canterbury, à Oxford, interdit la publication d'une version de la Bible sous autorité privée.



Une scène de banditisme à l'écran dans You only live once, de Fritz Lang.



En Angleterre, la reine Elisabeth se défend aussi contre le livre. Elle a publié depuis longtemps (1564) un édit prescrivant la visite de tous bateaux entrant dans les ports anglais pour proscrire les livres pernicieux (lisez : proclamant l'autorité papale). Une censure royale va être instituée, dit-on. En 1644, le « Long Parlement » a promulgué certain décret : aucun livre, pamphlet ou papier ne peut être imprimé sans l'approbation et l'examen des censeurs appointés. Tout de suite, une grande voix s'élève, Milton, avec « L'Aeropagitica », un admirable et vibrant pamphlet contre la supervision et le contrôle de la littérature et des idées. Mais, là encore pour la première fois, voici la censure. Jusqu'en 1694, l'impression d'une seule page nécessitait une licence.

Excepté pendant une courte période au cours de laquelle Elisabeth leva l'arrêt, et qui fut la période qui poussa à son degré de perfection la littérature anglaise, un auteur devait présenter son manuscrit à un fonctionnaire de la Couronne spécialement appointé, qui porta d'abord le nom charmant de « Lord du Désordre », et plus tard celui de « Maître des Fêtes ».

De son côté, l'Espagne a part, l'Eglise ne ressent pas de prime abord d'anxiété réelle concernant l'influence ou la diffusion de la littérature païenne, note Hegel dans sa « Philosophie de l'Histoire ». C'est que les autorités ecclésiastiques ne prévoyaient pas les nouveaux et puissants éléments de suggestion que présenteraient le nouveau moyen d'expression. Nous retrouverons plus tard la même « imprévoyance » pour le Cinéma. En tout cas, au XVII<sup>e</sup> siècle, le livre, à ses débuts, bénéficia d'un sursis du fait que les papes d'alors étaient assez libéraux (ou plutôt raffinés et amateurs de luxe), Nicolas V, Jules II, Léon X, etc...

Mais les gens d'Eglise, leur clairvoyance méfiante aidant, se repirent vite. Comme elle avait donné, en Espagne, l'élan aux premières pratiques de la censure, l'Eglise allait généraliser sa méthode et l'appliquer à la France. Elle obtint rapidement du roi l'instauration d'une censure d'Etat dont les premiers effets se font sentir en 1521, et dirigée contre les écrits des auteurs de la Réforme. Jusqu'en 1560, elle ne fera interdire que des ouvrages religieux.

Le pouvoir temporel est fonction du pouvoir spirituel : si ce dernier se trouve ébranlé, c'est tout un édifice d'oppression qui est menacé. L'Eglise le sait bien, qui soumet toujours les esprits à une « surveillance » serrée et qui s'inquiète des ravages moraux que provoque l'impression des premiers ouvrages sociaux. Elle prévoit d'ores et déjà que sa complice, la Royauté, encore indifférente, va se trouver menacée à plus ou moins brève échéance. Qu'importe la Pensée humaine pourvu que continue l'œuvre d'asservissement des corps et des âmes qui assure à ces deux complices des privilèges confortables et grossièrement rémunérateurs. L'Eglise, qui n'est pas un sot ennemi, alerte la Royauté, et dorénavant la surveillance s'étendra à tout ce qui s'imprime.

Les Lettres Provinciales de Pascal, amenées jusqu'à l'impression par défaut de vigilance, sont condamnées, en 1676, par l'Index, mais on n'ose confirmer l'arrêt

en France. En 1695, une édition des *Essais* de Montaigne est publiée à Lyon avec des « omissions », notamment le cinquième chapitre du livre III. *Le Tartufe* de Molière fut même attaqué, et les autorités nationales tentèrent même de le supprimer (Charles Dejob).

Mais le théâtre est né... C'est pour un jésuite nommé Ottonelli l'occasion d'un écrit, daté de 1640, qui fit quelque bruit. Il y condamne avec véhémence les « représentations immodestes ». Il ajoute qu'il ne devrait y avoir « aucune scène d'amour sur une scène, entre un homme et une femme laissés seuls... » Et il propose de remplacer cela par une demande en mariage entre le père de la jeune fille et celui du jeune homme, ce qui ainsi suggérerait « l'amour entre deux jeunes gens sans qu'on en ait le spectacle ». Il ne faut point sourire, c'est exactement du même esprit que procède au XX<sup>e</sup> siècle l'obstruction religieuse au développement du Cinéma.

En 1650, en Espagne et en Italie, l'Eglise entreprend le contrôle de la scène pour, soi-disant, en réprimer la licence. Ce contrôle, en Espagne, est complet.

Revenons en France : voici Fénelon, dont les *Maximes des Saints* n'ont point l'heur de plaire à l'un de ces Messieurs qui « en mille ans défirent la France ». Louis XIV, qui vient de se réveiller devant la montée du « péril des idées », demande au Pape Innocent IV, en juillet 1697, la condamnation de ce livre :

Bientôt, Louis XV prend le poste de son aïeul et, très vite, publie son édit défendant sous peine de mort — excusez du peu — la publication et la diffusion « d'écrits contre la religion ». A partir de cette date, on peut dire que presque tout ce qui, aujourd'hui, compte parmi les plus purs chefs-d'œuvre de notre littérature a été condamné : tous les écrits philosophiques parus à partir de 1750, ceux de Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert (*l'Encyclopédie*, imprimée en 1751, condamnée en 1752, autorisée de nouveau en 1754, re-condamnée en 1759), sont condamnés comme anti-religieux. En un mot, eût-on donné à l'Eglise le pouvoir d'anéantir toute œuvre lui déplaisant, qu'on est en droit de se demander quelle sorte de littérature eût été la nôtre, et même s'il y eût une littérature française classique?...

Le directeur de la censure, de 1750 à 1768, fut Malherbe : son action s'exerce, heureusement, avec mollesse. Les idées des grands penseurs français purent être diffusées et eurent leur aboutissant et leur triomphe dans la Révolution.

L'imprimerie, cette invention nouvelle, avait contribué, pour une très grande part, à répandre à profusion les idées nouvelles dans le peuple. Un des premiers actes du gouvernement révolutionnaire fut l'abolition des lois de censure de la vieille monarchie. Certes, la transition ne se fit pas d'un coup : il fallut quelques années pour arriver à une liberté réelle. Dupont, dans son *Histoire de l'Imprimerie*, se plaint encore de la sévérité des nouvelles lois révolutionnaires sur le contrôle de la presse (bien qu'elles ne fussent applicables qu'à Paris et à une ou deux autres villes).

Les Droits de l'Homme, néanmoins, se frayèrent un lent chemin. Ils

vont très bientôt être déclarés « inviolables ». Si la Révolution avait eu besoin de se défendre, elle ne prolongerait pas d'un jour de plus qu'il ne serait nécessaire l'atteinte momentanée à la liberté d'expression. La pensée adverse ne sera pas pourchassée par elle à travers le temps, comme elle venait de l'être, cinq siècles durant, par la religion et l'Eglise catholique. Et la Révolution déclare enfin « qu'aucune intromission avec le droit de pensée et d'expression, écrits ou parlés, ne doit se faire jour. Dans la Constitution de l'An III, cette liberté est déclarée « absolue ». Il faut noter que l'Eglise n'a jamais fait de semblable déclaration et que la Révolution Française eut, si elle avait survécu, mené à bien la libération de la pensée : elle en avait, en tout cas, la ferme intention. La générosité hâtive de la Révolution allait être remerciée : les ci-devants en abusèrent immédiatement et se servirent de la machine à imprimer avec débordement.

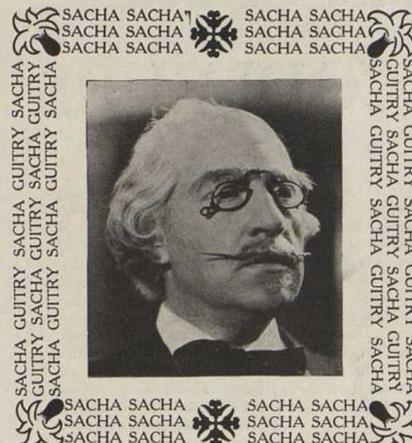
En 1799, l'agitation créée par la presse devint telle qu'une nouvelle loi contre la presse est promulguée rapidement, qui mettait la presse sous le contrôle de la police.

Le système subsiste jusqu'à l'avènement du Premier Consul qui, en bon adjudant, renforcera ces lois et les fera plus sévères.

Avec Napoléon, la France s'est donné un maître des lettres avec lequel on va rire un peu. Fouché exécute avec une sévérité impitoyable les ordres de Napoléon concernant les journalistes et, de nouveau, les auteurs, les imprimeurs et les libraires deviennent placés sous une surveillance étroite : tout édit caviardé, hâché, les travaux ayant un caractère politique ou visant des personnalités. En juin 1806, un ordre impérial est promulgué selon lequel imprimeurs et libraires doivent soumettre au ministre, avant toute vente, un exemplaire de chaque livre imprimé en France... Sous la censure impériale, on coupa aussi des passages de l'*Athalie* de Racine, contenant des allusions à la tyrannie. Dans le *Cyrus* d'André Chénier, on coupa, avant la représentation, ces deux vers :

« Je ne commande point, j'obéis à la loi.  
« Et je suis à l'Etat, l'Etat n'est rien pour moi. »  
La *Corinne* de Mme de Staël fut défendue en 1807 et une critique violente, acerbe, parue dans le *Moniteur*, est dite émaner de Napoléon lui-même. N'est-ce pas pour rien que Napoléon a écrit : « Je ne connais que deux forces au monde : les idées et les baïonnettes et, à la fin, ce sont toujours les idées qui l'emportent. » Seulement, ce fut sur le tard qu'il l'écrivit.

Les *Martyrs* de Chateaubriand fut, avant d'être publié, sévèrement éprouvé par les censeurs impériaux. Après maints caviardages, on en permit l'impression, puis, une fois imprimé, fut jugé inacceptable et, en fin de compte, défendu. Même, une allusion à la cour de Dioclétien fut retenue par la police comme crime de lèse-majesté... En novembre 1809, Napoléon définit ainsi les responsabilités des censeurs : « Le droit d'empêcher la manifestation d'idées qui troublent la paix de l'Etat, ses intérêts et le bon ordre. » La même année, il continue : « Qu'on laisse écrire librement sur la religion (il s'en fichait lui), pourvu qu'on n'abuse



pas de cette liberté pour écrire contre l'Etat. » (Welschinger, *La censure sous le Premier Empire*, page 307, Paris 1882). En 1810, l'Empereur créa le poste de « Directeur général de la Librairie et de l'Imprimerie », avec Portalis à sa tête ; le bureau ne cessa son service pendant tout l'Empire, et fut, en fait, renouvelé sans grand changement après le retour des Bourbons.

En 1812, Etienne Antoine, évêque de Troyes, dans une lettre pastorale, écrit : « Nous renouvelons tous les ordres de censure publiés entre les années 1782 et 1785 par le clergé de France, plus les ordres index de l'archevêque de Paris, dans lequel ces livres sont désignés comme anti-croyants, irréligieux et tendant à corrompre la moralité du pays :

Ch.-Fr. Dupuis, *Origine de tous les cultes*; Volney, *Les ruines*; Benjamin Constant, *De la religion considérée à sa source*; Lamennais, *Œuvres*; Proudhon, *Œuvres*; Charles Fourier, *Le nouveau monde*.

On a conservé un rapport de 1825 apporté au Ministère de l'Intérieur, concernant certains écrits classés irréligieux ou immoraux. Or, la liste comprend encore à cette date certaines œuvres de Molière, les œuvres de Rousseau, Voltaire au complet et le cinquième livre des *Lettres persanes*!... Le rapport déplore que ces livres, vendus peu chers, aient eu une large diffusion : le *Tartufe* de Molière, vendu 5 sous, avait atteint cent mille exemplaires.

Pout en finir, voici, jusqu'à nos jours, une liste des œuvres ayant été interdites :

Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*; Taine, *Histoire de la littérature anglaise*; Chansons de Béranger; Lamartine, *Souvenirs de voyage en Orient*; Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables*; Henri Heine, *De la France*; Mme Stowe, *La case de l'Oncle Tom*; Dante, *L'enfer*.

Arrivé à ce point de notre petite étude, examinons les faits avec la plus grande objectivité. Il ne s'agit point ici de vitupérer ou de calomnier — ce n'est pas là notre manière d'agir — mais de tirer des conclusions logiques de faits patents et irréfutables. Et force est, tout de même, de reconnaître que c'est à l'Eglise catholique qu'incombe la responsabilité — grave — des premières manifestations de l'intolérance. C'est elle qui a, la première, essayé de barrer la route à la pensée, tenté de maintenir dans l'ignorance les masses placées jusque-là sous son contrôle et qu'une poignée de penseurs généreux voulait arracher à sa torpeur. Par la crainte, par la force même, elle a voulu épurer les esprits, elle a voulu paralyser la connaissance, empêcher la révélation de vérités autres que les siennes. Restez purs, au risque de rester idiots : telle fut la devise de l'Eglise. Et si la persuasion ne suffit pas à vous convaincre de l'excellence de son raisonnement, la force y pourvoira. Jolie méthode...

Bornons-nous, ici, à enregistrer ce que l'Eglise qui a appliqué la première des mesures sclérotées destinées à retarder l'évolution de la Pensée. Nous verrons dans un prochain article comment, rééditant son exploit moyenâgeux, elle paralyse le développement du Cinéma.

C. A. LARA.

## Peter Lorre le Meurtrier

Quelques années avant l'avènement d'Hitler, on joua, à Berlin, une pièce brutale et crue qui retraçait l'histoire d'une petite ville de province bouleversée par l'établissement d'un camp de pionniers. Un jeune acteur se fit remarquer. Il tenait le rôle d'un pauvre arriéré, tourmenté par de troubles instincts de puberté. Sa création était hallucinante à force de sobriété : Peter Lorre.

Lorre est né dans un milieu qu'aiment usurper, pour la gloire de leurs vedettes, l'avisés chefs de publicité. Son père était un millionnaire hongrois, que ruina la guerre. Lorre végète à Vienne dans les bureaux, s'amusant à jouer dans une troupe d'amateurs. Il ne songeait pas au théâtre. Mais, un jour qu'il donnait la réplique à un acteur de ses amis, le metteur en scène, Léo Mittler je crois, fit attention à lui et l'engagea à la place de son ami.

Peter prend à toute vitesse des leçons de tragédie chez un vieux acteur qui lui inculque le jeu ancien style. Si bien qu'au cours des répétitions, ce fut le fou-rire. On en fit donc un figurant : le septième légionnaire romain de la quatrième rangée.

Vint la première représentation. Au cours de laquelle, Lorre, oubliant totalement la présence du public, s'amusa en entendant « Vois les aigles romaines planer sur les bois germaniques » à faire le geste de voler. On ne lui confia plus de rôle cette année-là.

Cependant, il parvint à gagner Zurich, puis Berlin, où il se lie avec Brecht et Kurt Weill. Pabst le remarque et songe à lui pour « Trois pages d'un journal », mais les distributeurs s'y opposent. C'est avec son grand ami, Fritz Lang, que Lorre débute au cinéma dans « M. le Maudit ».

D'innombrables femmes lui écrivent des missives énamourées où l'on peut lire des phrases de ce genre : « Vos yeux me poursuivent à jamais », « J'adore vos yeux qui tuent »...

Ayant dû quitter l'Allemagne comme tous les artistes non aryens, il vit difficilement à Paris sans pouvoir trouver d'engagement. Il émigre alors dans les pays anglo-saxons

où il s'aperçoit que « Le Maudit » lui a valu une grande renommée.

A peine arrivé à Hollywood, le chef de publicité le fait appeler. Deux hommes, cigare à la bouche, chapeau sur la tête, lui commandent : « Sit down and smile ». On lui met un petit chien sale et de race douteuse dans les bras. Le magnésium flambe. On le photographie sur toutes les coutures. Peter, suffoqué, se laisse faire.

Le lendemain, on lit dans six cent quatre-vingt journaux, sous de grands titres : « Murderer save little dog » (meurtrier sauve petit chien), que Lorre roulant à toute allure, dans sa Rolls-Royce, préférait écraser sa magnifique auto (qu'il ne possède pas) plutôt que de tuer un petit chien sur sa route. Et voici le pauvre chien dans les bras de Lorre tout ému.

Aussitôt, c'est une avalanche de missives attendries de vieilles dames, de mères, de vieilles demoiselles, de collégiennes. « Nous savions bien, M. Lorre, que vous aviez un cœur d'or, malgré vos rôles d'horreur... »

Il faut connaître Lorre pour apprécier son jugement, son esprit caustique, son humour. Rien n'était plus drôle que de l'entendre parler avec Kortner et quelques amis.

Un jour, à Hollywood, au cours d'un grand dîner, se trouve un metteur en scène français dont on n'apprécie guère les manières à table. Il mange sa soupe avec tant de bruit qu'il dérange tout le monde. Lorre se penche vers lui et poliment : « Ne vous donnez pas tout ce mal, Monsieur, on vous synchronisera plus tard ; pour le moment, on prend la scène en muet. »

Mais Lorre peut être sérieux. Il est parti pour Hollywood en emportant tout ce qu'il put trouver sur l'histoire de Gaspard Hauser. Il me pria de lui envoyer les vers de Verlaine. Il espère évoquer, un jour, la figure de ce pauvre garçon tiré d'une prison mystérieuse et jeté dans le monde « qui ne le trouve pas malin ». Un garçon de l'âge de Gaspard Hauser? Pourquoi pas. Le visage de Lorre exprime tous les âges.

Lotte H. EISNER

# Passé - Présent - Futur du CINÉMA EN COULEURS

(Suite)

## VIVE LA PHOTOGRAPHIE EN COULEURS REELLES

Pourtant, ces perspectives de Foire aux Croûtes animées ne sont pas à proprement parler la fin cherchée. Dans l'esprit de ceux qui s'intéressent au cinéma en couleurs, techniciens, commerçants, artistes, le but est en général le *réalisme*, non pas dans l'acception où on prit ce mot dans la littérature d'il y a quarante ans, avec toutes les préoccupations sociales qui l'accompagnaient encore aujourd'hui, mais dans le sens de l'exacte copie du monde des objets avec leurs couleurs (non *réalisme de contenu*, mais *réalisme de forme*).

En dépit des intentions plus ou moins suspectes, ce réalisme me paraît évidemment souhaitable au film pour deux raisons. Tout d'abord, il est de nature à douer les éléments matériels dont se sert le cinéma : décors, paysages, personnages, objets, d'une réalité vivante infiniment plus forte en valeur affective. Plus les éléments me paraissent vrais, ressemblants, plus je les crois capable de m'émouvoir, sans préjuger naturellement de l'usage dramatique, de toute évidence primordial, qui en est fait, la pure et simple possibilité technique de ce réalisme absolu supprimerait, en la rendant superflue, l'intervention de l'artiste dont nous parlions plus haut, le compositeur de couleurs qui, neuf cent quatre-vingt-dix-neuf fois sur mille, nous infligera un art stupide.

Par cette objectivation totale, la couleur peut devenir une force d'agression réelle sur le spectateur, un moyen d'atteindre l'esprit sans passer à travers le douteux plaisir artistique et récréatif de l'œil. Tout homme doit se défer au plus haut point de son œil, cet instrument d'un sens aristocratique. L'œil ne sent pas l'odeur du purin, ni le remugle des taudis, l'œil n'entend pas les hurlements de souffrance. Il fabrique le *pittoresque* avec ce qui saisit d'horreur les autres sens. Il est ainsi capable, à la faveur d'un divertissement esthétique, d'interposer entre le monde et la pensée un écran mystificateur. L'art des lignes et des couleurs n'est le plus souvent qu'un art de prestidigitation, une fumée illusoire que la réalité photographique intégrale permettrait de dissiper en restituant à l'œil sa fonction humaine de scrutation implacable. (1)

Et quel soulagement de rendre aux artistes les agaçants ciels noirs dont les émulsions soi-disant panchromatiques et leurs filtres oranges nous ont gavés !

Je ne me dissimule certes pas combien les « réalités » qui nous seront ainsi servies pourront revêtir de travestissements accessoires. Là n'est pas la question puisqu'en cela nous sommes déjà fixés.

Des images plus près de la vie, sans pour cela devenir tributaire des mauvais peintres, voilà strictement ce qu'on doit pouvoir attendre des couleurs réelles.

Enfin, la fidélité de reproduction parvenue à la certitude technique, réduirait le problème posé tout d'abord de l'expression non-imitative, sans parier sur le hasard ou l'empirisme. Dans le cas très rare où l'instrument viendrait à tomber aux mains d'un homme auquel la couleur soit nécessaire pour communiquer avec ses semblables, nous verrions éclore une véritable forme cinématographique-picturale.

## MAIS APPREHENDER CE REEL N'EST QU'UN REVE

Or, tout ceci n'est, par malheur, qu'une supposition, mettons une anticipation. Les moyens actuels de reproduction des couleurs n'ont pas cette fidélité théorique. Il est même troublant de remarquer que, si la parole a fait faire un pas au cinéma vers le réel, ni le relief, ni la couleur, n'ont eu jusqu'ici cette conséquence.

(1) Dans un film en couleurs Gaumont 1910, l'opération d'un fibrôme montrait un sang rouge, terrifiant, vivant. Le sang noir du cinéma en noir n'était qu'un ornement graphique poussiéreux.

du carton mince. La couleur, elle, a encore l'éclat trop vif de la carte postale, du jouet neuf, de l'affiche, de la mauvaise peinture, au mieux, lorsqu'elle est réussie, l'éclat trop vif des photos publicitaires en couleurs pour frigidaire ou pour des bonbons chocolat dans les revues américaines, la tonalité des couvertures de magazines légers. Elle a aussi le plus souvent la transparence des verres de lanterne magique.

## POURQUOI ?

Quels sont donc les obstacles, depuis plusieurs dizaines d'années qu'une solution optique permet de reproduire des couleurs imposées à une machine par les couleurs de l'objet photographié, quelles sont donc les erreurs commises par cette machine qui maintiennent un tel écart entre l'objet et son image ?

Il n'est pas question d'exposer ici l'étude scientifique complète, qui, seule, donnerait la réponse. Elle serait fort longue et, de plus, ma compétence se borne à connaître des principes généraux et non tous les dispositifs de détail, dont certains même sont tenus secrets par les industriels qui les utilisent.

Au surplus, la simple considération des méthodes générales employées nous renseigne suffisamment.

## LES COULEURS NATURELLES SONT ARTIFICIELLES

Bichromie ou trichromie, il s'agit toujours de photographier sur deux ou trois images séparées, deux ou trois groupes de radiations lumineuses, sélectionnées au moyen de filtres colorés. La bichromie, dont les moyens trop primitifs ne permettent que peu de nuances, n'a bénéficié jusqu'ici que de sa simplicité et son moindre prix de revient ; elle est abandonnée à mesure que progresse pratiquement la trichromie.

Pour que la reproduction photographique des couleurs soit rigoureuse, le total des radiations admises par les trois filtres devrait contenir intégralement toutes les radiations colorées constituant le spectre visible par l'œil. Inversement, chaque filtre devrait implacablement toutes les radiations admises par les deux autres sous peine de favoriser l'éclat d'une couleur qui serait photographiée sur deux images à la fois.

Inutile de dire que ces conditions théoriques ne sont jamais réalisées. En réalité, la trichromie n'est qu'une synthèse approximative du spectre. Pratiquement, le réglage des filtres est l'objet de nombreux tâtonnements et truquages empiriques. Premier obstacle (1).

## SOUS UNE LUMIERE ROUGE, REGARDEZ LE FOYER DE VOTRE CIGARETTE

La couleur, ou plutôt la composition en couleurs de la lumière qui éclaire l'objet, constitue le deuxième point de divergence. Dans le cas où l'objet est éclairé par la lumière solaire, celle-ci varie de l'aurore au crépuscule et ne comporte jamais la même composition en radiations visibles. Si le film situait les événements aux heures réelles de prise de vue, ceci n'aurait aucune importance, mais, en vérité, le film juxtapose au montage dans une action presque instantanée des plans tournés à des heures éloignées. Il est impossible que le même objet, sous deux lumières différentes, ait la même couleur. Quant à la lumière de studio, elle est assez différente de la lumière solaire et peut convenir à une reconstitution de l'éclairage intérieur artificiel, mais, en ce qui concerne les faux extérieurs en studio, apporte un nouvel élément d'erreur.

## ABERRATIONS

Les objectifs utilisés couramment pour la photographie sont généralement (sauf certains objectifs à portrait destinés à obtenir des flous dits « artistiques ») construits pour réaliser la « correction chromatique ». En effet, les différentes nuances lumineuses du spectre sont caractérisées physiquement par leurs longueurs d'onde différentes et par leurs indices de réfraction différents. En conséquence, la convergence locale des rayons réfractés par une lentille n'est pas uniforme, mais particulière à chaque couleur. La correction chromatique est un artifice qui permet de diminuer, de corriger partiellement l'effet de flou qui en résulte, et de le rendre sans inconvénient pour la photo en noir.

(1) Lorsque cet article a été écrit, j'ignorais l'existence du procédé des frères Roux, qui utilise quatre couleurs. Les essais que j'ai pu voir depuis infirment partiellement mes considérations pessimistes. Il s'agit sans doute, actuellement, des résultats les plus intéressants obtenus en France.



La Partie de Campagne, de Renoir, que nous espérons voir bientôt.

Il est évident que, n'étant pas absolue, cette correction est insuffisante pour la photo des couleurs.

La compensation chromatique devrait être appropriée à chacune des trois prises de vues, dont les sélections colorées portent sur trois gammes différentes.

Les images noires, très voisines d'un même objet, provoquent un défaut de mise au point inappréciable à l'œil. Les images très voisines, mais de couleurs différentes d'un même objet de couleur complexe, provoquent des franges colorées fort désagréables, car immanquablement agrandies.

A ce troisième point, certains physiciens m'ont affirmé qu'il existait un remède dans des corrections de courbure nouvelles à apporter aux lentilles. A ma connaissance, les objectifs utilisés actuellement pour les différents procédés en couleurs ne les ont pas adoptées.

## D'UN CERTAIN DALTONISME DE L'ÉMULSION

Un quatrième point réside dans le comportement des émulsions photographiques. On sait qu'aucune ne réalise le panchromatisme parfait que serait une sensibilité aux diverses lumières colorées rigoureusement en accord avec celle de l'œil humain. A certaines couleurs telle émulsion est plus sensible que l'œil, à une autre couleur moins sensible, et toutes les émulsions sont différentes. D'où avantage pour certaines couleurs auxquelles la photographie donnera plus d'éclat que notre œil ne leur en attribue. C'est encore par des truquages de filtres qu'on cherche à éviter cette disparité.

A ceci s'ajoute le notable écart de sensibilité aux contrastes qui existe entre l'œil et l'émulsion.

L'émulsion impressionnée sera ensuite développée dans des bains qui peuvent modifier la valeur de ces contrastes et, par tâtonnements, les approcher de ceux qui sont valables pour l'œil. Cinquième facteur d'à peu près.

## NOUVEAUX ARTIFICES

Jusqu'ici, quel que soit le procédé, quel que soit le dispositif, cette méthode générale a toujours consisté dans l'obtention de trois images négatives au lieu d'une (1). Seules, la disposition et la dimension des images distinguent les résultats.

(1) A l'exception du procédé Keller Dorian, abandonné en France et uniquement utilisé en U.S.A. pour le cinéma d'amateurs (Kodak). Il est basé sur le *gauffrage* de la pellicule.

Deux grandes classes de procédés sont alors en usage.

Les procédés « additifs », dits aussi « optiques », dérivent du procédé Gaumont de 1910. Le plus connu est « Francita ». Moins connu, le procédé de M. Daponte faillit, vers 1933, être lancé par Pathé Natan.

Dans tous ces systèmes, le positif est une simple reproduction par tirage en noir et blanc des images négatives.

A la projection, chacune des trois images est projetée séparément par un faisceau lumineux. La lumière de projection est colorée par trois filtres analogues aux filtres de prise de vue. Les trois faisceaux colorés se superposent, soit en arrivant sur l'écran, soit à l'intérieur du système optique, de façon à faire coïncider les trois images. Le défaut de coïncidence provoque des franges. C'est pourquoi ces procédés demandent un réglage de projection long et précis.

Les procédés dits « soustractifs » ou parfois « chimiques », sont ceux où le positif est coloré. Ils ne comportent donc pas de dispositif spécial de projection. N'importe quel appareil peut les projeter sans modification.

Technicolor (U.S.A.), Gasparcolor (Allemagne, Angleterre, France), Dascalor (Belgique) en sont les principales illustrations.

Les processus de tirage et de coloration exigent des laboratoires spéciaux et sont assez compliqués. La coloration de plusieurs couches par morçandage ou hydrotypie fait, en tout cas, intervenir des colorants chimiques.

Ici, encore, la coïncidence des images doit être aussi rigoureuse que possible. Dans les deux cas, le phénomène de parallaxe ne permet d'obtenir que des solutions approchées (sixième indulgence).

Dans les deux cas, l'opération du tirage apporte la septième approximation. En effet, selon que le tirage est plus ou moins foncé, plus ou moins contrasté, les couleurs changeront. Dans le deuxième cas où les trois tirages ont lieu séparément, il faut admettre qu'ils sont tous trois de même densité. Pratiquement, il n'en est pas ainsi et, là encore, règnent l'empirisme et le truquage.

Dans les deux cas également, quoique selon deux procédés, les couleurs employées pour la reconstitution du spectre apportent leurs qualités propres. Qu'il s'agisse des couleurs des filtres de projection ou des colorants chimiques, elles ne contiennent jamais toutes les teintes du spectre visible. Les filtres, eux, peuvent à la rigueur être semblables à ceux de la prise de vue. Les teintures ne font que s'en approcher.

Et nous n'avons pas fini. Voici venir un neuvième compromis, avec la lumière de la projection qui, naturellement, n'est jamais semblable à la lumière de prise de vue. Vous pouvez avoir enregistré fidèlement une couleur. Si elle ne se trouve pas dans le faisceau émis par le projecteur, vous la chercherez en vain sur l'écran.

Cet écran, bien entendu, doit être lui-même absolument capable de renvoyer dans votre œil toutes les couleurs qu'il reçoit.

Nous avons énuméré là les principales difficultés qui se posent aux techniciens. Loin de moi l'idée de les railler pour l'imperfection de leur travail. Parmi ces obstacles, quelques-uns sont presque surmontés, mais non dans le sens de la rigueur. Sur tous ces points, le résultat obtenu est fonction du doigté avec lequel l'approximation est obtenue, en fonction de l'adresse avec laquelle on compense partiellement une erreur par une autre inverse.

Qu'on ne nous parle donc pas de couleurs naturelles.

En admettant même que la technique évoluant résolve tous ces problèmes, avec une absolue rigueur, il reste d'autres difficultés que l'imperfection des résultats n'a pas encore permis de distinguer. Par exemple, de la différence fondamentale qui existe entre la couleur des objets opaques et la couleur des objets transparents. Chacun sait qu'un objet opaque est de la couleur des radiations qu'il réfléchit (il absorbe les autres). Un objet transparent donne par transparence la couleur des radiations qu'il laisse passer. Pour ma part, je n'ai jamais vu un vitrail qui ait la couleur de sa table ou de mon veston. Je n'ai jamais rencontré même un objet transparent rouge et un objet opaque rouge qui soient du même rouge. Or, les objets photographiés sont rarement des vitraux et fréquemment des tables ou des vestons. Le film, lui, est toujours un vitrail. La couleur des films nous parvient toujours à travers une pellicule colorée ou à travers des filtres. Là, réside probablement la raison de cette apparence « lanterne magique » à laquelle je faisais plus haut allusion. Quel est le physicien qui s'est attaqué à ce petit problème ?

Ensuite, viennent des obstacles non plus seulement physiques, mais qu'on pourrait qualifier *optico-physiologiques* et *optico-psychologiques*.

Que, par exemple, l'ouverture de l'iris humain ne puisse être la même devant l'objet et devant l'image de l'écran dans une salle obscure, c'est évident. Il est probable que nous n'y pourrions jamais rien changer. Ceci n'a d'ailleurs pas une très notable importance.

L'échelle de l'image sur l'écran nous apporte un sujet de réflexion plus grave. Dans la réalité, un objet nous apparaît situé dans un complexe d'objets voisins ordonnés par la perspective. L'art cinématographique consiste, au contraire, à isoler successivement ces divers objets pour nous les montrer plus ou moins gros, à une échelle toujours changeante et toujours différente de la réalité. De plus, cette multiplication des aspects est obtenue par le changement fréquent des objectifs de prise de vue. Certains de ces objectifs, ceux à foyer très court comme le 25 mm ou à foyer très long comme les téléobjectifs ont des distances focales si différentes entre elles et si différentes de l'œil que la perspective est sans cesse modifiée et toujours irréductible à la perspective humaine. Une pièce cubique paraît très profonde si on la photographie avec un foyer court et très peu profonde avec un foyer long. Un homme qui avance vers l'objectif s'approche très vite pour un foyer court, très lentement pour un foyer long. Enfin, le même objet situé à la même distance de l'objectif sera photographié très gros par un foyer long, très petit par un foyer court. Forme, vitesse, dimensions, distances, sont fonction des distances focales.

Or, dans la nature, la couleur que notre œil attribue à un objet est fonction :  
De sa distance à l'œil. Le coefficient de transparence de l'air efface les teintes des objets à mesure qu'ils s'éloignent ;  
De sa dimension. La même couleur ne provoque pas la même sensation colorée si elle est répartie sur une très petite surface ou sur une très grande ;  
De sa forme. De même que certains peintres ont pu affirmer que la lumière et les couleurs modifiaient la forme, de même la forme modifie l'impression psychologique produite par la couleur ;  
De sa vitesse. La couleur d'un objet en mouvement ne frappe pas l'esprit de la même manière que si cet objet est immobile.

Il y a là un enchevêtrement inévitable de faits psychologiques à partir desquels on peut être certain que le film en couleurs, même techniquement parfait, ne peut être réaliste imitatif qu'en s'écartant résolument des méthodes du cinéma noir.

Pour restituer à l'œil les variations de couleur que nous venons de mentionner, la seule solution sûre consisterait à se servir d'un objectif dont la longueur focale serait semblable à celle de l'œil, et à ne se servir que de lui. Il y a là évidemment une très notable restriction de la souplesse de prise de vue à laquelle nous sommes accoutumés.

Encore, n'avons nous pas tenu compte de la valeur affective attribuée à l'objet. Le rouge du feu, le rouge du sang, le rouge du drapeau, la teinte des prunelles de la femme aimée, sont des valeurs psychologiques qu'on ne peut réduire à de simples considérations optiques. La censure sera-t-elle amenée à interdire certaines couleurs ?

Du fait de sa nature à la fois mécanique et esthétique, le film représente un très particulier état d'équilibre, ou de déséquilibre, entre l'objectif et le subjectif, contradiction où les volontés humaines, agissant toujours collectivement, mais souvent en ennemies, se débattent confusément, d'autant plus confusément que la technique, se compliquant, nécessite de nouvelles interventions.

### LE FLOU, C'EST LE BOUQUET

Un autre écueil est le flou. L'accommodation de notre cristallin, dans la vie, s'opère automatiquement lorsque nous voulons regarder tel objet qui nous intéresse à ce moment précis et qui, par conséquent, accapare notre attention. La vision d'un écran nous impose, au contraire, l'accommodation voulue par l'opérateur lorsqu'il a mis au point. Ce phénomène n'avait rien de gênant lorsqu'il s'agissait de la photographie en noir, où le flou des lointains, convention admise, se traduisait par un résultat esthétiquement et sensoriellement agréable. Il n'en est pas de même du flou coloré qui est toujours atrocement désagréable, presque douloureux parfois. Il s'impose néanmoins à l'œil sur le même plan de l'écran que l'objet net. L'énorme quantité de lumière nécessaire encore à la photo des couleurs, obligeant à ouvrir les objectifs au maximum, accentue cet inconvénient en diminuant la profondeur hyperfocale. Il y aura lieu d'y remédier aussitôt que l'usage d'optiques moins lumineuses sera permis.

Ces remarques, d'ailleurs, seraient dénuées de sens si à travers leur observation nous nous laissions aller à oublier de quelle transposition le réel est, malgré nous, l'objet. Installé dès l'origine sur les positions du réalisme, le cinéma noir et blanc s'y est enraciné plus solidement encore à la faveur d'une telle interprétation.

A priori, rien n'est plus loin du réel visible que l'image noire et plate d'une photo, ou d'une prise de vue éclairée à la lumière du jour. L'accoutumance jouant, notre œil et notre esprit s'y sont pris à considérer un aspect des choses dont la convention n'importe plus. D'autre part, la lumière artificielle est venue pallier aux négligences de l'émulsion, éclairer les ombres, imiter non seulement extérieurement, mais psychologiquement notre vision. Le cinéma noir et blanc parlant est doué actuellement d'une valeur concrète, d'une vérité infiniment puissante. Il faut voir là une source de résistances très grandes au film en couleurs, mais aussi un exemple du champ d'expériences qui lui est ouvert.

### LA CONVENTION OU REPLI SUR DES POSITIONS PREPAREES A L'AVANCE

Dans cet article déjà long, je n'ai pas la prétention d'épuiser le sujet. Ce panorama, pourtant, doit fournir une idée générale de la destinée du cinéma en couleurs. Destinée lourde de présages mauvais, et pourtant rendue passionnante autant par les nuages qu'il faudra chasser que par les possibilités entrevues.

Dans l'impossibilité où la technique actuelle nous met — en dépit des naïves affirmations des techniciens et des vantardises mercantiles des industriels — d'obtenir cette troublante reproduction du monde réel qui, ordonnée selon une dramaturgie déjà perfectionnée, pourrait douer de tant de vie le cinéma, la seule voie qui nous est offerte aujourd'hui est de substituer à la convention du noir et du blanc une convention de couleurs au moins acceptable.

Dussé-je passer pour grincheux, je déclare à nouveau que ce qu'on nous a montré jusqu'ici est presque toujours inacceptable.

Ne parlons même que pour mémoire des films réalisés en France : *Jeunes filles à marier* ou *La terre qui meurt*, par exemple. Je me refuse à discuter avec qui trouve même passables les couleurs de ces films (et au service de quelles histoires!). Nous ne sommes pas construits de même, sans doute, puisque devant ces fariboles je ne peux que rigoler ou grincer de fureur.

Les résultats obtenus par Technicolor en Amérique sont, sans doute, en avance de plusieurs années sur tous les autres. Quant à Gasparcolor, nous n'en connaissons encore ici que les films d'objets ou dessins animés qui sont parfois excellents.

Le dernier et le meilleur état de la question nous est donc donné par *La Cucaracha*, *Becky Sharp*, *La trille du Bois Maudit* et *Dancing Pirate*. Sauf dans ce dernier film, les défauts bien connus persistent : tranges presque disparues, mais parfois encore sensibles, nous qui font des lointains une marmelade assez lamentable, extérieurs et paysages analogues aux cartes postales, mais en moins bien. Les seules images agréables sont les très gros plans où la couleur diffusée sur une très grande surface acquiert une valeur souvent délicate. Le grain de la peau, autrefois entoui sous un plâtras de fards, les rides si touchantes d'un visage de femme, apparaissent désormais capables, si l'on ne trouve moyen de nous en priver par de nouveaux maquillages, de bouleverser de fond en comble la nature de l'émotion cinématographique. Par ci par là, un effet comme l'orage de *Becky Sharp*, avec son canon de Waterloo, montre comment cet art nouveau doit évoluer. Mais l'erreur la plus communément répandue et qui constitue une véritable provocation à l'égard des imperfections de la technique, est l'incontinence avec laquelle les couleurs sont choisies. Il semble que tout l'art des réalisateurs ait été de mettre le plus de couleurs possible, et les plus violentes. En ce qui me concerne, dans *Becky Sharp*, je n'ai à peu près vu, pendant tout le spectacle, que des uniformes rouges dont le vif éclat m'interdisait de reconnaître qui les portait. Je quittai la salle en proie à une forte migraine et les yeux massacrés.

*Dancing Pirate*, au contraire, est le premier film en couleurs où j'aie pris un véritable plaisir. Il y règne, comme dans certains films d'autrefois, une atmosphère de fine naïveté mêlée à un humour aigu. Le jeune premier n'est ni un bellâtre ni un héros, et triomphe malgré sa sympathique lâcheté, par la ruse ou l'ingéniosité. Le personnage du père, Franck Morgan, est fait de tout ce qu'Ubu nous a apporté de cruel et de loufoque, et l'apparition des Indiens déboussolés constitue une très poétique surprise.

Mais ce qui confère à ce film la valeur d'une étape dans l'évolution du cinéma en couleurs, est la rare discrétion avec laquelle les teintes y sont utilisées. A part deux paysages, ni meilleurs ni pires que d'autres, le film se déroule entièrement dans un décor de petite ville aux douces tonalités grises. Dans les scènes nocturnes, la gamme de couleurs visibles est particulièrement proche du gris, avec des trouées de lumière artificielle. Le rouge est presque absolument exclu pendant tout le film et ne surgit qu'à la fin, au cours d'un ballet, avec les doublures rouges des manteaux.

Il y a dans ce choix, cette répartition des couleurs, une indéniable volonté de retenue jusqu'à la violente libération finale des couleurs.

La réussite d'un tel film, dont l'anecdote évolue dans le domaine fantaisiste, était, par là-même, facilitée. On peut se souvenir du cas heureux de « *Masques de Cire* », heureux pour cette même raison, malgré l'état primitif encore de sa technique. A travers de pareilles histoires, peut se créer sans trop de heurts l'optique nouvelle du cinéma en couleurs.

A la lumière du dommage que les couleurs causaient à l'intérêt dramatique de *Becky Sharp*, rien ne permet encore de démêler avec certitude si les teintes ne dégraderaient pas également *La Foule*, *L'Opéra de Quatre Sous*, *New-York-Miami*, *Living on the velvet*, *Fountain*, *Peter Ibbotson*, *Le crime de M. Lange*, etc., films où l'intérêt porte plus encore sur l'esprit que sur l'aspect extérieur des images.

On peut cependant, dès aujourd'hui, augurer qu'un peu de modération, une extrême prudence dans le coloriage, y seraient indispensables. Les premiers pas accomplis, viendront les hardiesses et, avec elles, le bénéfice des couleurs.

Puisque convention il doit y avoir, celle de *Dancing Pirate* représente le premier compromis acceptable, à défaut de l'objectivité, la forme que peut revêtir la vérité pour nous toucher, dans l'état actuel du *Cinéma en couleurs artificielles*.

J.-B. BRUNIUS.

## CE QU'ILS FONT

### A L'ETRANGER

- FRED ASTAIRE-GINGER ROGERS. — Shall we dance (Marck Sandrich).  
 ELISABETH BERGNER. — Dreaming Lips (Czinner), prépare Boy David.  
 BORZAGE. — Three rooms in heaven (Spencer Tracy, Joan Crawford).  
 CAGNEY. — Prépare Playboy.  
 GARY COOPER. — Souls at sea.  
 CUKOR. — Gone with the wind.  
 MARLENE DIETRICH. — Ange (Ernest Lubitsch).  
 DCVJENKO. — Stchors.  
 W. C. FIELDS. — Bags of trick.  
 JOHN FORD. — We Willie Winkle (Mc Laglen, Shirley Temple); The hurricane (Margo).  
 GRETA GARBO. — Marie Walewska (Clarence Brown).  
 TAY GARNETT. — Stand in (Leslie Howard).  
 CATHERINE HEPBURN. — Fight for you Lady.  
 HITCHCOCK. — Shilling for candles.  
 MIRIAM HOPKINS. — The perfect specimen (M. Curtis); Honeymoon in Reno.  
 LESLIE HOWARD. — Stand in (Tay Garnett).  
 RUDOLPH KLEIN ROGGE. — Madame Bovary (Gerard Lamprecht).  
 FRITZ KORTNER. — Midnight menace (Sinclair Hill).  
 ROWLAND V. LEE. — The toast of New York (Jack Oakie).  
 PETER LORRE. — Love under Fire (George Hanhall).  
 LUBITSCH. — Ange (Marlene Dietrich).  
 MARGO. — The hurricane (John Ford).  
 MARX BROTHERS. — A day at the races (Sam Wood).  
 LEWIS MILLESTONE. — The river is blue.  
 WILLIAM POWELL. — The Emperor's Candlestick (G. Fitzmaurice).  
 V. S. PUDOVKIN. — Le plus heureux.  
 BASIL RATHBONE. — One our of romance (Joe May, Robert Riskin (film de Grace Moore)).  
 RITZ BROTHERS. — You can't have every thing Norman Taurog).  
 EDWARD G. ROBINSON. — Kid Galahad (Michel Curtis).  
 ROOM. — Treize.  
 SYLVIA SIDNEY. — You and me.  
 SPENCER TRACY. — They gave him a gun (Borzage).  
 ILLIA TRAUTBERG. — Année 19..

Si vous désirez acheter ou vendre un  
APPARTEMENT

adressez-vous à

U. F. I. C.

15, RUE DE TREVISE. — PARIS-IX<sup>e</sup>  
PROVENCE 85-96

Spécialiste

Listes adressées gratuitement sur demande.  
TOUS QUARTIERS TOUS PRIX

### CINÉMA

TOGRAPHE

15, RUE DE TREVISE. — PARIS-9<sup>e</sup>  
Tél. PROV. 85-96

ABONNEMENTS

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

Changement d'adresse : UN franc.

Les manuscrits et dessins non  
insérés ne sont pas rendus.

Le gérant : Jacques Franju.

IMPRIMERIE FRANÇAISE DE CENTRALISATION  
24, rue d'Alleray, Paris (15<sup>e</sup>). Tél.: Vau. 06-83.