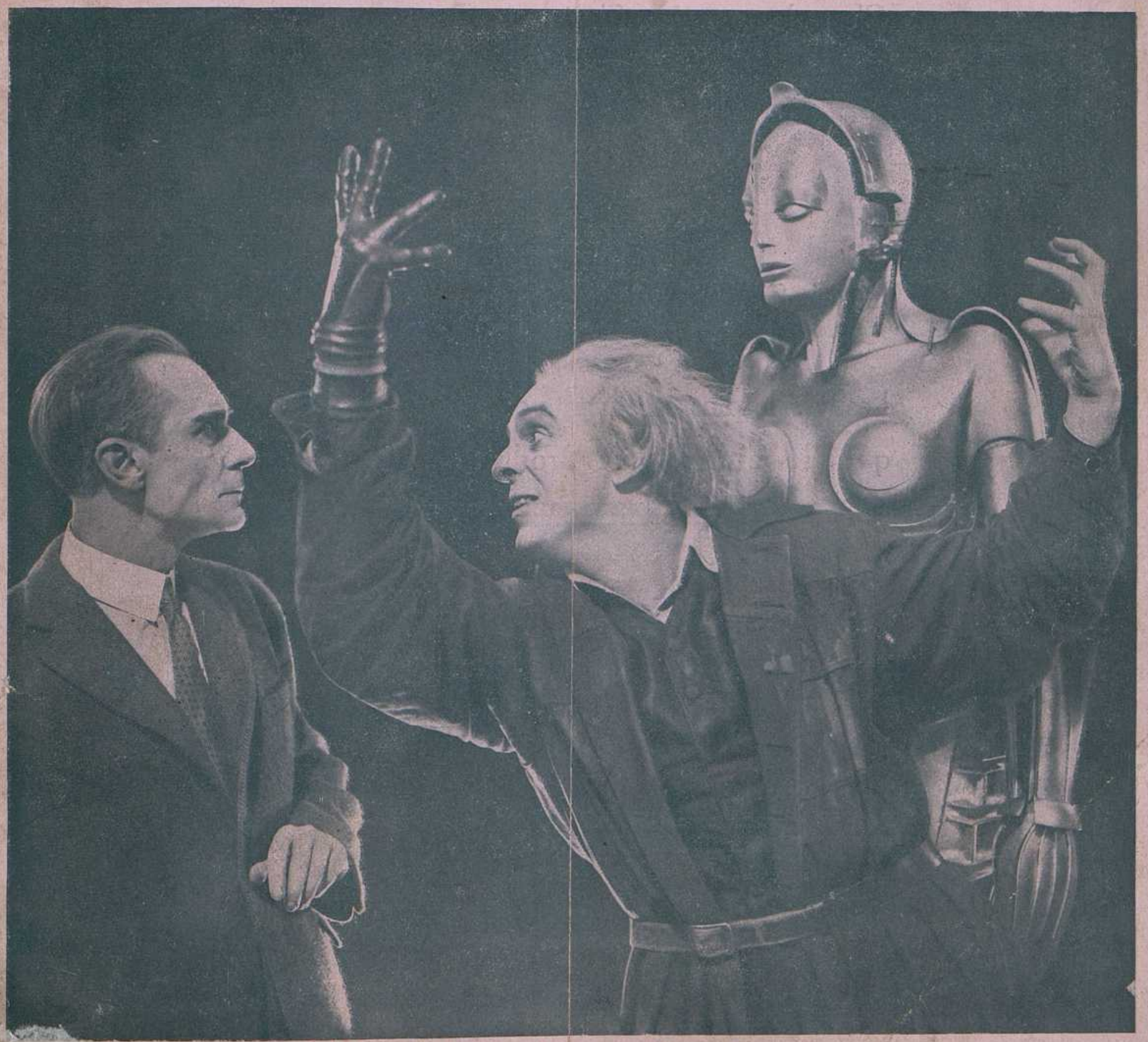
Phot-Ciné

3 FR.
N° 8
SEPTEMBRE - OCTOBRE 1927
revue mensuelle
technique, artistique et littéraire.



Alfred Abel et Rudolph Klein-Rogge dans **Métropolis** de Fritz Lang
(Alliance cinématographique Européenne)

NOUS RETENONS RETENEZ

CE TITRE

Quand la chair succombe...

C'est le premier film pour **Paramount**

de

JANNINGS

Le chef-d'œuvre de cet incomparable artiste

et

l'œuvre la plus émouvante et la plus complète que le cinéma ait produite à ce jour

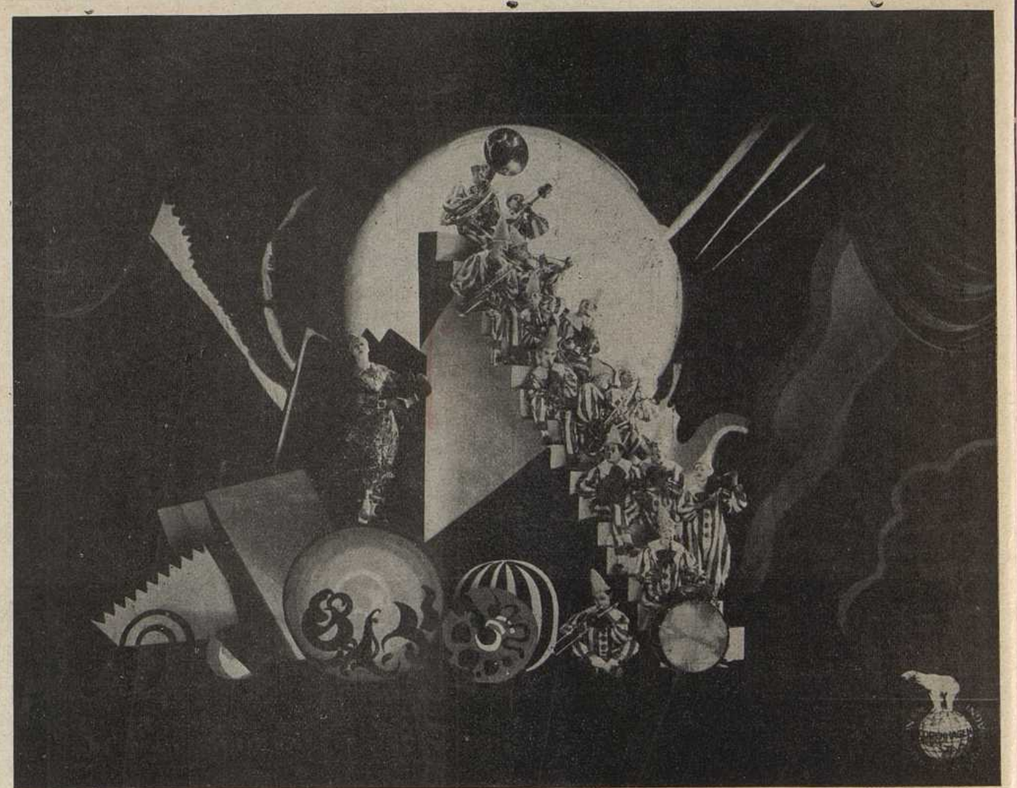
Les prochaines présentations
Paramount auront lieu

A L'ARTISTIC

les Lundi 7, 14, 21 et 28 Novembre

à 14 h 30

Catal. et renseign.ts : Sté des Ets Krauss, 18 r. de Naples, Paris



LA DERNIERE GRIMACE

Superproduction NORDISK réalisée par **A. W. Sandberg**

avec

KARINA BELL | **GOESTA EKMANN**

et

MAURICE DE FÉRAUDY

Société des films artistiques "SOFAR"

3, Rue d'Anjou, 3 -:- PARIS **Téléphone : Elysées 91-26 — 91-27**

chantage...

Chenal

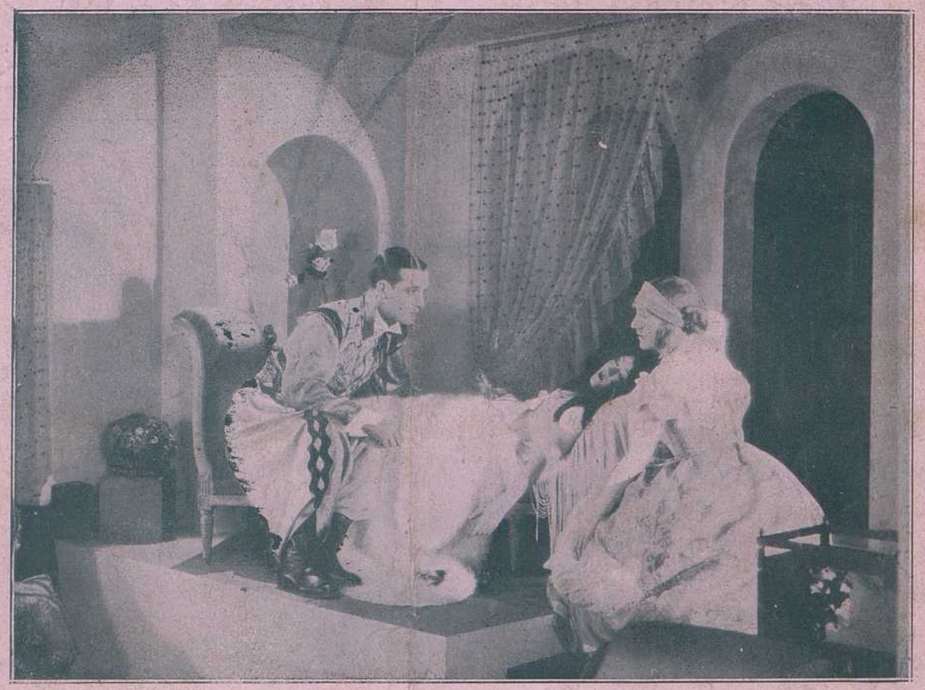
(PRODUCTION ARTISTES RÉUNIS)

Exclusivités JEAN DE MERLY

63, Avenue des Champs-Élysées - PARIS

YVETTE

Tiré du Roman de GUY DE MAUPASSANT



par

A. CAVALCANTI

Interpretée par :

CATHERINE HESSLING, ICA DE LENKEFFY, PAULINE CARTON
WALTER BUTLER, CLIFFORD MAC LAGLEN, THOMY BOURDELLE

Opérateur : J.-E. ROGERS -:- *Décorateur* : Eric AES

Distibué par **Pierre BRAUNBERGER**
53, Rue St-Roch PARIS Gutemberg 35-88

PRODUCTION
NÉO-FILM

Distribué par **Pierre BRAUNBERGER**
53, Rue St-Roch PARIS, Gutemberg 35-88

Imp. AUTOPRESS, 4, rue du Moulin, Puteaux

le gérant Jacques de Layr

PANAME

Le film "Paname", tiré du beau roman de Carco est terminé. Ce film qui met en scène ce que la France contient de plus parisien, la vie montmartroise et la vie intime des apaches, a été, comme on le sait, accidentellement brûlé. Grâce aux efforts infatigables du directeur de la production de l'A. C. E., M. Schiffrin, et du metteur en scène, M. Malikoff, l'A. C. E. présentera bientôt ce film aux invités et aux représentants de la presse. Nous reproduirons une superbe héliogravure de cette splendide production dans notre prochain numéro.

Souhaitons au metteur en scène, M. Malikoff et aux interprètes des principaux rôles, le succès que leur performance et leur courage ont si bien mérité.

Jaque CATELAIN dans une scène très réussie de **"Paname"**

L'Alliance Cinématographique Européenne

11bis Rue Volney -:- PARIS

PAX-FILM

S'ASSURER

la

production

PAX=FILM

c'est

garantir

ses

RECETTES

PARIS
34, Rue de la Victoire.

LYON

LILLE
12, Rue Saint-Génois.

NANTES

MARSEILLE
81, Rue Sénac.

STRASBOURG

BRUXELLES

BORDEAUX

ALGER-TUNIS

Téléphone : TRUDAINE 81-91 & 81-92

La Présentation pour la Presse
du grand film de guerre

VERDUN

fut un SUCCÈS

La Soirée de Gala
Mercredi 12 OCTOBRE 1927
au **TROCADÉRO**

sera un TRIOMPHE

Exploitation mondiale au profit de la Caisse de Secours
de l'Association Nationale des Camarades de Combat.

En location pour :

PARIS, NANCY, NANTES, BORDEAUX, TOULOUSE
Mr. Fernand WEILL, 9, *Bd des Filles du Calvaire - PARIS.*

Le NORD et PAS-DE-CALAIS
Mr. M. BRUITTE *12, rue St-Genois - LILLE.*

MARSEILLE
Mr. GUY MAIA 32, *rue St-Thomas - MARSEILLE.*

ALSACE-LORRAINE, LUXEMBOURG
DONON-FILM 9, *rue de Rosheim - STRASBOURG*

Pour LYON et L'AFRIQUE DU NORD, s'adresser à
HIMALAYA-FILM C° 17, *rue de Choiseul - PARIS*

Pour l'Étranger :

HIMALAYA FILM C° - *17, rue de Choiseul, PARIS*

Tél. Louvre : 39-45.

Adr. Télégr. : YMALLAMY

DEUX PRODUCTIONS

"OMBRE ET LUMIERE"

Le TOMBEAU SOUS L'ARC-de-TRIOMPHE

de Paul Raynal

Le Soldat :
PIERRE BLANCHAR

La Fiancée :
EDITH JEHANNE

Metteur en scène :
ROBERT WIENE

Le ROYAUME dans la MANSARDE

d'ALFRED MACHARD

avec

SUZY VERNON

Distribution pour le monde entier :

G. PASCAL, 20, AVENUE-VICTOR-EMMANUEL III
PARIS

Tél. Elysées 57-06 — Adresse Télégr. Pascalgab-Paris

DOLORÈS COSTELLO

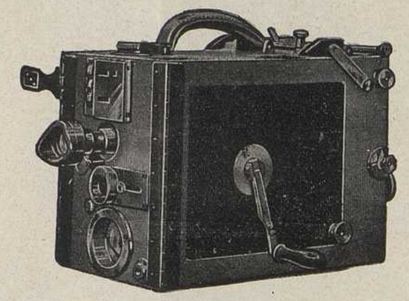
la plus grande Star de **Warner Bros**

dont le plus gros succès est **Le roman d'une Manon**

distribué par Cie VITAGRAPH DE FRANCE

Le "PARVO", modèle seul, répond aux besoins de la technique cinématographique moderne

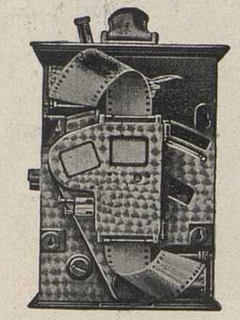
une seule loupe



un seul bouton

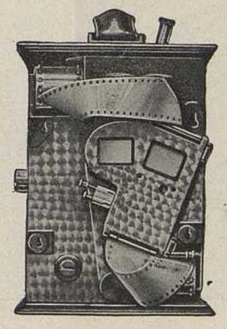
trois mises au point directes

sur pellicule
pendant la prise de vues



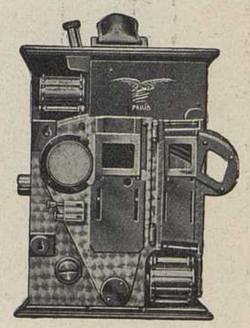
Position pendant la prise de vues

sur dépoli
pour la mise en place



Position pendant la mise au point sur depoli

sur barrette
graduée



Canal ouvert

Verre dépoli de la grandeur exacte du cadre. — Presseur de fenêtre à écartement automatique. — Contre-griffes assurant une fixité inégalée et les repérages minutieux. — Repérages directs sur pellicule développée. — Emploi de tous les objectifs quels qu'en soient le foyer et l'ouverture. — Caches nets, flous et artistiques visibles pendant toutes les opérations.

MATÉRIEL CINÉMATOGRAPHIQUE

ANDRÉ DEBRIE

111-113, Rue Saint-Maur — PARIS

STARS.

(Studio G. L. Manuel frères)

1 — Dolly Davis. 2. — Régine Bouet. 3. — Madge Bellamy. 4. — Lily Damita.

(Films Alex Nalpas)

VALENCIA.

(Himalaya-Film)

VERDUN.

1re année. — No 8 Septembre Octobre 1927

photo-ciné

Rédaction et Administration : 3, Rue Mogador — Paris (IXe)

TÉLÉPHONE : CENTRAL 22-91 & 83-39 / LOUVRE 34-66

ABONNEMENT 12 NOS — FRANCE ET COLONIES : 30 FR. ETRANGER 60 FR.

A NOS LECTEURS

Le succès remporté par nos premiers numéros et l'intention d'exaucer un vœu formulé par beaucoup de lecteurs, nous obligent aujourd'hui à rendre la parution de PHOTO-CINÉ plus fréquente.

A partir du prochain numéro notre revue sera donc bi-mensuelle et hebdomadaire à partir du mois de décembre.

Nous continuerons comme par le passé, à soutenir l'effort des producteurs de classe, à faire connaître et apprécier les vrais films d'art aux exploitants comme au grand public, à lutter contre l'envahissement de la production inférieure de réalisateurs médiocres ou incapables.

Notre plan d'action est simple. Nous savons aussi qu'il est ambitieux. mais notre volonté est grande, et nous nous efforcerons de rester toujours à la hauteur de la tâche que nous nous sommes imposée.

Ceux qui ont lu attentivement nos premiers numéros ont pu remarquer la qualité de notre effort et sa progression constante. Il n'est pas un numéro de PHOTO-CINÉ qui ne marque un progrès sur le précédent.

Nous nous efforcerons de persévérer dans cette voie et de faire de PHOTO-CINÉ la revue la plus représentative de l'art cinématographique mondial.

On trouvera dans nos prochains numéros nos rubriques habituelles :

Les cinéastes - Films - Mises en accusation - Interviews - Les cinéastes écrivains, Scénarios et découpages - Premiers plans - Le langage des visages - Rubrique professionnelle - Ciné-palais - Critique des livres - (examen de leurs possibilités cinégraphiques - Les présentations,... et nos HORS-TEXTES en héliogravure

Nous créerons aussi toutes les nouvelles rubriques qui s'imposeront par leur utilité et leur originalité.

Nous espérons que tous les vrais cinéphiles sauront apprécier la persévérance et le désintéressement de notre effort, et continueront à l'encourager en vous accordant leur confiance et le crédit de leur curiosité et de leur sympathie.

LA DIRECTION

RETENEZ CHEZ VOTRE MARCHAND DE JOURNAUX HABITUEL LE PROCHAIN NUMÉRO DE " *PHOTO-CINÉ* " QUI SERA MIS EN VENTE AU PRIX DE 2 *FRANCS*.

Voix d'outre-tombe

Le théâtre du silence

par Sèverin Mars

L'apparition, sur un fragile écran de toile, de tout le tumulte de la vie dans son cadre naturel, est une chose mystérieuse, si pleine de force et de beauté non encore réalisées, qu'on ne peut en parler que comme une sorte de science et d'art, dont les principes nous sont connus, mais dont le développement peut dérouter l'imagination la plus désordonnée.

Il ne faut donc s'aventurer dans ce domaine féerique, peut-être décevant, peut-être peuplé des plus étincelants fantômes de nos rêves, qu'avec la prudence d'une foi sincère qui ne veut pas se laisser éblouir sur les possibilités merveilleuses d'une des manifestations les plus étonnantes du génie.

Severin Mars

Au point de vue scientifique, cette fixation dans l'éternité des gestes humains, avec la prolongation de notre existence et toutes les émouvantes, jolies et terribles confrontations qu'elle suppose du passé et de l'avenir, est une chose miraculeuse. Quelle valeur au point de vue de l'histoire morale des individus à travers le temps, quelle valeur de documentation, d'analyse psychologique de leçon, quelles beautés et quelles laideurs peut-elle affirmer ou révéler, c'est là le point de vue artistique. S'il égale le point de vue scientifique, cela peut-être une chose énorme.

S'il ne l'égale point, si le concours du verbe — qui est aussi un miracle d'intelligence et de volonté — est indispensable, ce que jusqu'à présent on peut croire, à révéler peu à peu toutes les obscurités, toutes les nuances, toutes les divagations d'une conscience qui se débat et se cherche, obscurités, nuances et divagations dont sont si riches les êtres en apparence les plus simples, le cinématographe doit tout de même être d'ores et déjà considéré comme une manifestation nouvelle du plus haut intérêt.

Cette manifestation, où passaient pourtant tous nos visages, nous l'avons négligée. Avec cet esprit de légèreté, de fronde, de blague, dont on veut faire un des plus charmants aspects du tempérament français et qui en est le plus bête et le plus sinistre, avec le sûr instinct de sabotage qui est en nous et qui fait que nous gâchons presque toutes nos richesses, que nous nous affaiblissons constamment jusqu'au jour où un effrayant péril met en jeu toutes les puissances de notre souple et magnifique énergie, avec ce manque de sérieux dont nous rions mais qui nous ridiculise et nous diminue, nous avons laissé partir, encore tout tremblant et clignotant, ce nouveau né de notre génie. Il tomba en des volontés robustes, graves, qui ignorent et cette légèreté et cette fronde et ce sabotage, qui par cela même, si moins instructives, sont plus puissantes, plus productives, plus organisées. Quelques années plus tard, l'enfant débile nous revenait et nous étonnait, tant il était éclatant de force, de rayonnement, d'espoir. Nous regardâmes, nous comprîmes, il était un peu tard. Nous étions dépassés. Nous le sommes encore. Mais la leçon a servi. Les ouvriers indignes et les saboteurs de la première heure ont disparu. Les travailleurs et les intelligents sont restés, quelques précurseurs, qui s'étaient éloignés écœurés, sont revenus, à eux, maintenant se joignent les vrais et sensibles artistes nouveaux. Voilà de l'air pur. On peut parler sans honte de l'art cinématographique.

D'aucuns disent que ce n'est pas un art. Je crois qu'ils se trompent. Ce peut être un art. Ce peut même être un très grand art, car il met en œuvre deux forces, dont l'une est une des plus puissantes parmi celles qui agissent directement sur l'imagination : l'image; et l'autre, la plus subjective de toutes, peut-être, la plus troublante : le silence. Le cinématographe, c'est le théâtre du silence. C'est la mise en action de toutes ses forces et de tout son mystère. C'est son langage. Toute la foule des images représentatives de nos passions se meut en lui, souffre, vit, pleure et pense en lui. Elle y est embellie et agrandie de tout son inconnu, de toute sa terreur, de toute son impuissance momentanée qui l'incitent à trouver pour s'exprimer un langage nouveau lequel privé de voix, se forme de toute la lumière des yeux, de toute l'intensité de la pensée emprisonnée, de tous les frémissements et de toutes les ardentes attentes du corps et du visage. Or, de tous les états de nous mêmes les plus graves, les plus beaux, ceux que la parole est impuissante à commenter, à analyser, sont justement ceux que nous enveloppons de silence. Le silence peut être considéré comme la limite extrême de nos sensations les plus complexes, les plus inexprimables. C'est en lui que se forme, aux heures les plus troubles, et souvent les plus exaltées de notre vie, la concentration de toutes nos forces de réflexion, d'analyse qui atteignent, pour un temps plus ou moins long, leur tension extrême et qui, de ce sommet, cherchent au plus profond de nous, dans l'obscurité et le désordre, la solution idéale vers l'ordre et la clarté. Et c'est dans la beauté de l'inconnu de cette nuit illuminée des éclairs les plus fulgurants de notre réflexion et de notre intelligence, traversée de musiques qui seraient comme son souffle et sa palpitation même, que vont se mouvoir passionnément, à la recherche des problèmes de notre âme, nos images les plus radieuses et les plus désespérées ! Quel art eut un rêve plus hautain, plus poétique à la fois et plus réel ! Mais, c'est-à-dire que considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel et que dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que les personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur courbe.

Nous n'en sommes pas là. Ce sublime maniement de nos reflets n'a pas encore trouvé son groupement de grands poètes, de grands musiciens, de grands acteurs. Donc, descendons de ces hauteurs spéculatives, peut-être un peu hasardeuses, et voyons les qualités premières dont doivent être armés les artistes qui s'aventurent sur ce champ si petit et si vaste de l'image et du silence, dans la beauté de la nature. Elles sont d'abord la vérité et la simplicité. Et voilà des mots dont le sens est bien trompeur, car la simplicité et la vérité ne sont point aussi simples qu'elles en ont l'air.

Les artistes simples ne sont pas ceux qui ne font rien. La simplicité est une suite de complexités laissées dans l'ombre et dont le résultat s'affirme sobre, mais éclatant, mais puissant, mais dépourvu. Pour arriver à ce résultat, à ce relief, il faut passer par beaucoup de sentiments et de pensées qui ne seront pas exprimées, dont le brusque ramassement sur un instant deviné fera se découvrir toute la complication d'un caractère. Quant à sa sœur la Vérité, bien peu de nous la connaissent. Nous croyons la voir passer constamment devant nous dans tout ce qui nous est donné de constater dans la vie, ce n'est pas toujours elle. Ce sont ses apparences. Ce n'est pas suffisant, le véritable artiste ne s'en contente pas. Car, Elle reste cache au plus inconnu de nous, derrière les masques de nos visages, de nos conventions, de l'attitude que nous avons adoptée. Il faut la surprendre à des moments bien rares où elle se découvre affreuse et belle. Et quand nous la ramenons toute frémissante des profondeurs où elle se dissimulait, elle est parfois si extraordinaire, si bouleversante que nous ne la reconnaissons pas.

Eh! bien, ce sont elles, les deux sœurs merveilleuses que nous devons chercher. Nous les chercherons dans le plus beau, dans le plus inexploré de nous-même, dans notre sensibilité latine, dans ce goût et cette force, cette réserve et cette frénésie qui sont en nous. Nous les chercherons avec tant de ténacité, de violence, de méthodique patience que nous les trouverons. Et lorsque nous les ferons se dresser dans la lumière de notre théâtre du silence, elles apparaîtront — il faut qu'elles apparaissent — comme les plus belles, car elles seront le double visage de notre vieille race où tant de faiblesse s'allie à tant de force qu'elles semblent, vraiment, l'image la plus exacte de la vie fragile et prodigieuse des hommes.

Lumière de France !

Je suis resté longtemps sans comprendre le cinématographe, donc sans l'aimer. Puis, un jour, un homme me le fit comprendre, cet homme s'appelle Abel Gance.

●

Maintenant, je suis convaincu, profondément convaincu, que nous ouvrons les Portes d'or d'une cité féerique. Je suis convaincu que le cinématographe est un trait de lumière et de génie qui, jailli de la terre et de la Pensée de France, illuminera le monde.

Cette lumière, cette puissance, cette venue, cette ruée, sur une pauvre toile de tous les visages de l'humanité, ce triple faisceau de rêve, de réalité, de beauté, tomba, d'abord, comme toutes les choses qui dépassent un peu la raison et la compréhension humaines, entre des mains malhabiles, mercantiles et méprisables. On le rapetissa, on l'humilia, on en fit une toute pauvre petite chose, une pauvre petite honte, à côté, à l'ombre du théâtre, et on dit : c'est bien assez bon pour le peuple !

Eh bien non, ce n'était pas assez bon pour le peuple. Rien n'est assez beau, assez bon pour le peuple. C'est en méprisant toutes les intelligences que nous ignorons, que nous restons dans une navrante médiocrité d'expression et que nous atteignons rarement la vraie beauté, et la sensibilité secrète et merveilleuse des foules.

●

Nos amis les Américains, forts, pratiques, jeunes, sérieux, travailleurs, virent passer cette lumière car elle touchait le ciel et se voyait de partout, excepté de France. Ils la virent. Ils la comprirent. Ils la captèrent comme une source nouvelle qui roulait de la gloire... et des dollars. Ils la traitèrent comme elle voulait être traitée, c'est-à-dire en Puissance, presque en miracle de l'Intelligence humaine. Ils la vêtirent de lumière, de prestige, de magnificence, — ils le pouvaient car ils sont très riches — et un jour, nous eumes ce spectacle inouï : Nous vîmes une invention partie de chez nous, de France, en pauvresse, humiliée, rebutée, vêtue de haillons, nous revenir, si belle, si parée de séduction, de curiosités, de mystère que nous ne la reconnûmes pas... cette Fran;aise ! et supéfaits, nous nous regardâmes en disant :

— Comment, on peut faire ça !

Oui, on peut faire ça ! et on peut faire mieux ! Et ce mieux, c'est nous qui le ferons malgré les gens qui nous disent : Laissez donc le ciné, ce n'est bon que pour les histoires bien bêtes ou les mélos bien grossiers. Nous le ferons malgré le manque d'argent, de cohésion, de matériel, de discipline. Nous le ferons en sabots ! Nous le ferons dans l'effort, nous le ferons dans l'erreur. Nous le ferons malgré les gens qui nous disent : Laissez donc. Il n'y a pas d'acteur de Ciné en France ! Et c'est une erreur : Il y a tout en France !... Pourquoi pas ?

●

Je mets en fait qu'un pays qui a pu réunir une des troupes les plus admirables du monde sous la direction d'un Antoine, peut trouver tout ce qu'il veut, tout ce qui est utile à sa gloire, à sa dignité, à son renom, et ceci dans n'importe quelle manifestation artistique. Il n'a qu'à frapper des pieds et des mains. Mais nous sommes un vieux peuple. Pour que nous retrouvions notre magnifique jeunesse, il faut que nous soyons galvanisés par quelque grande idée de justice, ou de beauté. Cette idée est dans l'air. Elle vit, elle vibre, elle crie. Il y a un grand effort à faire, nous le ferons, nous le ferons parce que c'est un grand art qui s'ébauche, c'est un grand art populaire, et que rien n'est assez grand, assez bon, assez beau pour le peuple.

Séveria-Mars

LES CINÉASTES.

Abel Gance

Par JEAN EIPSTEIN

Le soir où nous jouions, cette personne qui a l'air d'une mouette, Gance et moi, à nous chercher des correspondances amicales, je n'en trouvai pas qui allât exactement à Gance. Aujourd'hui que nous sommes vous à Nice, moi à Biarritz, je vous vois mieux, Gance. Vous avez toujours la figure d'un ange, et comme votre métier est de ravir à Dieu sa lumière et à l'homme son visage le plus souffrant, vous êtes donc un démon. Aux anges j'ai toujours préféré les démons, qui sont des anges volontaires, désabusés et pensifs.

Aucune des mille déceptions ne pouvant plus m'en empêcher, je persiste à croire qu'il y a des poètes. Mais cinq ou six seulement, qu'ils sont peu ! Et non que le soient précisément ceux qui écrivent en strophes. Cette poésie contemporaine qu'ingénuement les papiers étalent paraît, à y bien réfléchir, comme une sorte de vice, de faiblesse et d'inaptitude.

Abel Gance

Nous regarder est notre besoin, jolis narcisses. Comme la fille se regarde dans un miroir, quand elle n'ose dans l'œil des hommes, ainsi tracent à l'encre des figures en forme de leur cœur, ceux-là dont le cœur est trop faible pour inscrire plus réellement leurs désirs. Ecrivent ceux qui ne veulent, ne peuvent, ne savent agir. D'autres ont cessé d'écrire. Félix Fénéon me disait : « Si Rimbaud à vingt ans cessa de produire, c'est qu'après une étonnante, brusque et précoce floraison d'intelligence, un non moins étonnant, brusque et précoce abrutissement lui est venu. » Je ne crois pas à cette explication, elle me paraît née de cette surestime où on tient couramment les lettres. Ayant écrit *Une Saison en Enfer*, Rimbaud eut ensuite le génie plus grand de la vivre.

D'autres, et peut-être des plus grands, n'ont jamais écrit. Citroën peignit son nom aux déserts du ciel et de l'Afrique. De beaucoup je préfère à l'autre son Atlantide automobile. J'admire plus d'Annunzio d'avoir régné sur Fiume. Et d'avoir fait presque mondiale votre « Sirène », vous êtes plus poète, Paul Laffitte, que le plus doué de nous que vous éditiez.

Comme ces véritables lyriques, Abel Gance est un poète militant. Son portrait est celui de la race panique du romantisme qui est éternel comme la physique et bien moins davantage qu'une école littéraire.

Gance conçoit l'amour pour l'amour seul, et la passion pour la passion même. Ce sentiment des sentiments, enthousiasme des enthousiasmes, tristesse des tristesses lui constituent la conscience entière qu'un homme peut avoir de la poésie, ce qu'il conviendrait d'appeler la poésie elle-même.

Il a joué de terribles parties contre lui-même et comme d'autres l'y perdent, il y a gagné la foi. Non pas la foi dans le bonheur, fallacieux simulacre baptisé par le désir, reposoir des illusions ; non pas la foi dans le paradis des peuples, mardi-gras métaphysique, nourriture affligée des foules. La foi de Gance est la poésie. La poésie existe réellement. Elle est une délicieuse maladie. Elle s'assied à côté de lui, doucement, comme le plus grand malheur, l'envahit comme une migraine, un alcool ou l'amour, s'attache à lui comme son hérédité indélébile. Pour Gance la poésie est la vie même.

A gagner cette foi qui est une foi sans espoir, Gance gagna aussi la souffrance qui est seule mélodieuse. La gaieté n'est qu'une pauvresse mendiant pieusemcnt les prédilections d'un univers vieilli. On peut bien lui faire quelque aumône, non l'enlacer. Le rire semble toujours le bruit mal élevé d'un sentiment élémetaire. Gance ne rit jamais, il fait semblant.

Ce que je cherche avant tout dans une œuvre, c'est l'homme. Je suis loin de ceux qui exigent des œuvres parfaites. Une œuvre parfaite est inhumaine et incapable de provoquer cette sympathie qui fait la naissance d'une admiration. Un calcul exact est parfait. Encore n'est-il parfait que provisoirement, jusqu'au jour où on verra que cette perfection même des chiffres comporte une fantaisie mystérieuse, où on verra aux calculs faussement exacts échapper les éclipses justement inexactes, le temps quittant l'engrenage des horloges. C'est le caractère propre de la perfection d'être aberrante. L'art ne commence, comme l'amour, qu'où la perfection cesse.

L'œuvre de Gance est magnifiquement imparfaite, elle est entière, partiale, bouillante, instable, précipitée, excessive et vivante enfin. Certains excès sont l'autre mesure et la mesure n'est que le beau ratissé pour les cœurs médiocres. Ce qui paraît trop aux uns, ne paraît pas encore assez à quelques autres animés d'un plus fort élan. Cruelle et douce, extrême parfois et parfois insuffisante, rauque plus souvent qu'harmonieuse, immodérée et immodeste, loyale et dévouée ou menteuse et mentie, double et triple, fausse selon les jours, honnête et malhonnête, telle est la passion. Un art pauvre, comme par exemple l'art décoratif, art domestique, a à se soucier des frontières du goût et des limites moyennes de la sensibilité. Un art tel que le cinéma de Gance déborde, ou déchoit.

Si minutieuse que puisse être la réalisation d'un film, une chose échappe à toutes les prévisions : la conviction qui, du film, rayonne. Celle-là est élément humain, élément très subtil qu'aucune technique ne capte sûrement. Elle dépend uniquement de l'homme que filtrent les objectifs. Il y a longtemps, j'étais entré dans une salle : le film me souffla aux yeux une atmosphère

PREMIERS PLANS.

La Chanson du Rail, dans "LA ROUE" d'**Abel Gance**.

d'âme que j'ai retenue : c'était la deuxième partie de *J'Accuse...* Je connaissais à peine le nom de Gance. La conviction qui tombe de *La Roue* est écrasante.

De ce film naît le premier symbole cinématographique. Roue. Les martyrs qui confessent notre dogme de mensonges durs, la portent au front, couronne d'acier, lourde comme un amour intelligent. Roue. Sur les rails prédestinés de la chance, bonne et surtout mauvaise, elle roule tant qu'un cœur bat. Le cycle de vie à mort est devenu si blessant qu'il fallut le forger pour qu'on ne le rompe. L'espoir rayonne au centre, prisonnier. Roue. Ceinture liant le corps à la volonté, les désirs s'y poursuivent en rond comme des renards inquiets et fébriles dans une cage. Né, plus personne n'en sort, et seul dans sa roue on reste, car personne ne connaît le mot flagrant qui fondrait dans la barrière une brèche de sympathie. Roue. Chacun, scellé par elle au cœur de l'autre, demeure muet et sourd. Tandis qu'elle tourne son horaire de mort et d'oubli, effaçant les visages dans les cœurs, imprimant par-dessus les saisons et les années, vitrines de souvenirs, toujours autre chose que ce qu'on guette, mûrit. Roue. Roues mugissantes des rapides, que d'adieux frôlent les gares, sténogrammes et stores tirés déhanchent leur triste trot de nuit. Les bielles hâtent un drame irrévocable plus sombre que toute la tragédie grecque. Les départs sont échus. La croix qui tourne très vite prend une forme de roue. C'est pourquoi, au sommet de votre calvaire, Gance, il y a *La Roue*. A force de nous dépêcher vers la mort, nous avons fait fleurir à la croix sa fleur, la roue, rose de croix. Plus qu'un symbole, c'est une cicatrice, signe enflammé, fatal, comme celui que sous le sein gauche portent les incendiaires. Un cœur humain prend feu aux quatre coins. L'incendie se communique d'homme en homme porté par le seul éclat des yeux. Quel saphir de Néron vaut l'objectif qui regarde brûler ces torches de larmes ? C'est, quand à force de vie l'art n'est plus valable, qu'éclate comme un orage la poésie.

La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil. La poésie qu'on aurait pu croire n'être qu'artifice de parole ou de pensée, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. Tout est visible. Gance, à l'aise, déplie et étale ses imaginations. Des roues glissent dans les ciels, rament dans le coton des nuages, s'attellent aux souffrantes séparations des cœurs, portent l'amour ou la mort, poursuivent, rondes comme les bouches ouvertes pour les cris, fuient des mille pattes de leurs rayons, tournant comme un pouls bat. Un homme mourant, six mille spectateurs ont vu l'âme misérable le quitter, telle qu'une fumée et sur les neiges glisser en ombre qu'emmenait le vol des anges. La peine amincit, étire, aiguise les visages. Le monde s'éteint dans l'œil d'un aveugle : l'image la plus familière se dissout dans les soirs de la cécité.

Et voici que Gance aborde la terre promise, le pays de la grande merveille. La matière ici se modèle aux creux et aux reliefs d'une personnalité, toute la nature, tous les objets apparaissent comme un homme les songe; le monde se fait comme vous croyiez qu'il était : doux si vous le croyiez, dur si vous le pensiez. Le temps avance ou recule, ou s'arrête et vous attend. Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour pour les certitudes de la poésie. La face du monde peut paraître changée puisque nous, trois cent soixante millions qui la peuplons, pouvons voir à travers les yeux ivres en même temps d'alcool, de joie, d'amour et de malheur, à travers les yeux d'un Gance, à travers les lentilles de toutes les folies, haine et tendresse, dans les rétines que noient d'ombre et d'aveuglantes passions; puisque nous pouvons voir la chair claire des pensées et des rêves, ce qui aurait pu ou du être, ce qui sera, ce qui était, ce qui jamais ne fut ni ne pourra être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin.

Je serais désolé s'il ne se trouvait au moins quelques personnes qui se sentissent éclaboussées, *La Roue* de Gance les frôlant. Je suis heureusement sûr qu'il existe pas mal de petits Messieurs Croquant que fâchent cruellement les plus étonnantes *roses du rail* de Gance, et ces *violons taillés dans chaque arbre de la montagne*, et ces *ailes de Norma qui palpitent trop dans la montagne bleue*. Pas seulement depuis Verlaine, c'est depuis toujours qu'on maudit les poètes, comme on maudit d'autres et si rares aspects divins de l'homme : royauté, fortune, chance. Jamais le lustre des poètes ne fut sans horreur. De fait, eux presque seuls échappent au sens commun, c'est-à-dire à ce sens que les moyens, ordinaires et médiocres, appellent : bon, car il est le leur. Je crois au contraire qu'aucune action grande n'a pu être commise, aucune pensée belle n'a pu être conçue, puis réalisée, qu'en dépit de ce sens-là et à son corps défendant. La plus courte réflexion m'en donne mille preuves à l'appui.

Je vois donc Gance comme l'aéronaute qu'une sorte d'astuce physique va mettre en marge de la gravitation universelle, en dehors de la commune loi de la pesanteur. Il n'emporte rien dans sa nacelle, ni ancre, ni lest. Il n'a que la confiance dans sa passion. Il dit : « Lâchez tout ! » et s'envole vers les plus beaux orages.

JEAN EPSTEIN.

Nos hors-textes en héliogravure qui font suite à cette page représentent une scène de *l'arrestation de Violine*, dans "**Napoléon, vu par Abel Gance**. La décomposition du mouvement obtenue par la succession des photographies permet d'en étudier toutes les phases et prouve une fois encore de quelle maitrise fait preuve le grand animateur dans le maniement de ses acteurs.

LIRE dans nos prochains numéros...

"mise en accusation"

de : NAPOLÉON vu par ABEL GANCE
MÉTROPOLIS de FRITZ LANG
KNIAZ POTEMKINE de S. M. EISENSTEIN
JEAN EPSTEIN
MARCEL L'HERBIER
du : FILM FRANÇAIS (par Jean Arroy)
... et de PAUL SOUDAY (par Jean Arroy)

(S. G. F.)

NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE.

(S. G. F.)

NAPOLEON VU PAR ABEL GANCE.

Mise en accusation de D. W. Griffith

réquisitoire :

GRIFFITH, LYS BRISÉ

par JEAN ARROY

Chapeau melon, mégaphone, petite chaise et bains glacés... restaurants à trois pennies, hypnotisme en chambre, poursuites précipitées, grands chambardements comme on en a lu dans la bible... usine à sanglots, Babylone et Jésus-Christ, tourner tout Rostand et mourir... les tics de ce primaire prétentieux, bigot et sadique sont entrés dans la légende depuis longtemps. En Amérique l'auréole ne coûte pas cher. Elle se fabrique en série comme le corned-beef, les Fords et le sen-sen-gum. Le saint est marqué pour la postérité, — alors tant pis si, depuis, il lui a pris la fantaisie de se faire soigner.

On lui a dit qu'on attendait un nouveau Messie. Il a cru que c'était lui et il s'est mis à prêcher... Et à croire en ses paraboles. On lui a trop souvent répété qu'il était un grand artiste, alors qu'il n'était qu'un technicien virtuose. Le compliment lui a tourné la tête et il n'a plus rien fait. Quant à la technique, dans la période de formation que traverse le cinéma, période de recherches, de tâtonnements, de découvertes et d'erreurs, c'est ce qui vieillit le plus vite. Celle de D. W. Griffith sera bientôt périmée. Et le titan du cinéma-1910 n'est plus, en 1927, que le « director » de la « star » Carol Dempster.

Ce socialisateur feuilletonesque, cet évangéliste sans évangile, ce moralisant qui se croit un moraliste, ce Sardou de la manivelle que hante l'obsession d'en être le Dickens, le Balzac ou le Victor Hugo est né juif. A force de la vouloir trop mentir, il nous clame plus fort sa mentalité. Toutes les passions, toutes les fièvres, tous les vices-vertus, tous les miasmes du sous-sol, — « podpolié » dotoïewskien — de la race sémite, sanglés dans une belle redingote toute neuve de puritain. La redingote est un peu juste, les boutons sautent, les coutures craquent, et puis le fils d'Israël n'a pas toujours les doigts propres quand il ajuste son faux-col...

Rien ne ressemble plus à un diable qu'un faune puéril : ils ont tous les deux les pieds fourchus... Le grand homme n'est qu'un grand enfant — mais un enfant qui aurait vu *Faust* à l'insu de ses parents, et n'en aurait retenu que l'extérieur, juste assez pour apparaître entortillé dans un drap, à l'instant où les vieilles filles pieuses et un peu myopes disent leur prière du soir. Parodie des Sainte-Vehme, le jeu du *Ku-Klux-Klan* est une bonne blague. La fessée est toujours la rançon des bonnes blagues. Il faudrait fesser le grand homme, jusqu'à guérison des enfantillages...

Réussite technique heureuse en soi, mais dangereuse quant à ses influences, *Le Lys Brisé* n'en reste pas moins remarquablement raté. « Essai de simplicité technique poussé un peu loin », dit Abel Gance — et voilà le chef-d'œuvre par terre. Car, hors de ce jugement il n'y a véritablement rien autre. Les intentions de *Broken Blossoms* accusent un tempérament singulier et relèvent de la pathologie. A jouer trop souvent avec les puissances infernales, le diablotin de confessionnal accouche d'un enfant monstrueux. Il est tellement peu commun qu'il enchante tout le monde et secoue jusqu'aux sensibilités les plus émoussées. On le trouve extraordinaire, mais personne n'ose avouer que c'est en raison même de cette monstruosité qu'on l'aime. Plus qu'un amour, c'est un vice. Et comme le vice n'est pas tellement compromettant, ni tellement dangereux, tout le monde s'y jette à corps perdu.

Le Lys Brisé est une pièce de musée ou une exhibition de cirque, c'est-à-dire, l'une ou l'autre, la même chose. Toutes les valeurs sont faussées, tous les caractères outrancièrement déformés. Boursouflures... Le centre de gravité est nulle part, ou partout, peu ou trop, la même chose. La femme est une usine à sanglots, le père, un marteau-pilon ou une machine à battre, le

défense :

L'ŒUVRE CINÉGRAPHIQUE DE GRIFFITH

(1908-1927)

The Adventures of Dolly. — The stage Rustler. — The Redman and the Child. — The Bandit's Waterloo. — A Calamitous Elopement. — The Greaser's Gauntlet. — The Man and the Woman. — The Ingrate. — A Woman's way. — The Clubman and the Tramp. — The Feud and the Turkey. — Money Mad. — The Valet's Wife. — The Fatal Hour. — The Love of Gold. — Balked at the Altar. — For a Wife's Honor. — Betrayed by a Handprint. — The Girl and the outlaw. — Behind the scenes. — The Red Girl. —The Heart of O Yama. — Where the Breakers Roar. — Father Gets in the Game. — The Zulu's Heart. — The Devil. — The Stolen Jewels. — A Smoked Husband. — The Song of the Shirt. — The Guerilla. — The Taming of the Shrew. — The Pirate's Gold. — After many Years. — Concealing à Burglar. — The Call of the Wild, *de Jack London*. — Romance of a Jewess. — The Planter's Wife. — The Vaquero's Wow. — The Barbarian. — A Fool's Revenge. — His Wife's Mother. — The Prussian Spy. — At the Altar. — The Hindoo Dagger. — The Joneses Have Amateur Theatricals. — The Curtain Pole. — His Ward's Love. — Tragic Love. — Edgar Allan Poë (sa vie). — A Wreath in Time. — The Brahma Diamond. — The Girls and Daddy. — The Cord of Line. — The Welcome Burglar. — Those Awful Hats. — Mr Jones has a card party. — The Fascinating Mrs. Francis. — The Criminal Hypnotist. — Those Boys. — A Rural Elopement. — The Sacrifice. — The Honor of Thieves. — Love Finds a Way. — Mr. Jones Entertains. — The Maniac Cook. — One Touch of Nature. — The Helping Hand. — Mr. Jones at the Ball. — My Christmas Burglars. — An Awful Moment. — The Test of Friendship. — The Reckoning. — The Battle. — Man's Genesis. — Brute Force. — The Battle of Eldeberry Gulch. — Oil and Water. — An Unseen Enemy. — When Pippa Passes. — The Blot on the Scutcheon. — Enoch Arden, *de Tennyson*. — Fighting Blood. — Friends. — A Mender of Nets. — The Sealed Room. — Silent Paths. — The Sands of Dee. —A Drunkard's Reformation. — Lines of White on a Sullen Sea. — That Boy from the Poorhouse. — For the sake of the Son of the House. — The Fatal Wedding. — Classmates. — Lena and the Geese. — All on account of the milk. — With the Ennemy's Help. — A Pueblo Legend. — Ramona. — The Great Day. — Judith of Bethulia. — The Battle of Sexes. — The Escape, *de Paul Armstrong*. — Out of Luck. — Home sweet Home. — The Avenging Conscience, *d'Edgar Poë*. — Hoodo Ann. — The Prodigal. — **The Birth of a Nation,** *de Thomas Dixon*. — Boots. — Souls Triumphant. — The Hope Chest. — **INTOLERANCE,** *de D. W. Griffith* — **Hearts' of the World,** *de D. W. Griffith*. — The Great Love. — The Greatest Thing in Life. — The Girl who stayed at home, *de D. W. Griffith*. — **A Romance of Happy Valley,** *de Mary Castelman* — **True Heart Suzie.** — Scarlet Days. — **Broken Blossoms,** *de Thomas Burke*. — The Idol Dancer. — The Love Flower. — The Greatest Question. — **Way Down East,** *de Lottie Blair Parker*. — **Dream Street,** *de Thomas Burke*. — **Orphans of the Storm,** *de Charles d'Ennery*. — One Exciting Night, *l'Irène Sinclair*. — The White Rose. — America, de *R. W. Chambers*. — **Isn't Life wonderful,** *de Geoffroy Moss*. — Sally of the Sawdust. — That Royle Girl. — The Sorrows of Satan, *de Marie Corelli*.

réquisitoire (suite)

Chinois, un fleuve de sérénité, l'Orient, le paradis des sept cent mille béatitudes, l'Occident, une géhenne épouvantable, un cloaque immonde. *A priori*, c'est presque « du Victor Hugo »... Symbolisme de concierges, dirait Maëterlinck.

Sensibilités de névropathes, le trio s'ingénie à vibrer à froid par tous les moyens imaginables. Y mettre un peu de cœur suffirait, ils y emploient tous leurs nerfs. Et le compère qui tire les ficelles, ostentatoire, les tire trop bien pour qu'on ne se croit à Guignol. La sécheresse mathématique tue le sentiment, la science étouffe l'âme, les élans lyriques qui jaillissaient de par leur propre force sont rigoureusement disciplinés à la gymnastique mentale du conteur visuel, qui les brise maladroitement, et, plus maladroitement encore, essaye mais en vain, de leur donner une impulsion artificielle. Pas de parade des sentiments pleurnichards. Simulacre stratégique des paroxysmes émotionnels. Pathétique de Grand-Guignol cinégraphique. Et le marteau-pilon fait de la surproduction. Et l'usine à sanglots ne tarit pas. Et le fleuve de sérénité s'abîme dans une mer de béatitude...

Le cinéma est mystique ou n'est pas. Il est révélation, miracle, lumière de vitrail, l'art de suggérer l'invisible par le visible, d'amener le dedans au dehors, d'extérioriser le mystère à la lumière profane du jour. Tout film qui ne vise qu'au réalisme absolu est de la photgraphie animée — la négation même du cinéma. Où *Le Lys Brisé* réalise-t-il la transmutation des valeurs internes et externes, où accouche-t-il la vérité enfouie sous les apparences?... Tout y est extérieur, artificiel, brutalité, sentiments à fleur de peau. « Morbide », est bien au-dessous de la réalité. Il manque ici la part d'infini et de lumière qui estomperait les limites trop nettes du drame et ses lignes trop brutales — celle qui palpite autour de *La Roue*, cette projection unique et inégalable sur le plan lyrique et mystique du cœur — paroxysme d'Abel Gance; qui palpite aussi autour de *Kean* et des *Trois Lumières*, d'*El Dorado* et du *Trésor d'Arne*, du *Miracle* et de *Pour sauver sa Race*, du *Chrétien* et de *La Chanson des Ames*, des images mystiques de Jean Epstein. Avec autant de parti-pris que pour *Forfaiture* et *Caligari*, pour *La Rue*, *La Saint-Sylvestre* et *Le Dernier des Hommes*, on a surestimé le *Lys Brisé* — on en a fait une école pour metteurs en scènes. Tous ces films, pourtant, ne nous ont rien apporté, à côté de la révélation du film allemand et des œuvres maîtresses de Fritz Lang — cinéma avec orgues, plaint-chant de la lumière, premières grandes fresques des vitraux vivants.

Je souris donc à Griffith-prédicant qui est moins étonnant que Delluc ne l'a dit, mais j'admire sans réserves Griffith-technicien qui est de la race des poètes, et je vante les brumes de Limehouse qui sont murmures, fantômes, visions, chuchotements du mystère, tout un monde fantastique, et la vision spectrale du port chinois comme perdue dans un songe d'opium, et les pénombres et les clairs-obscurs de la fumerie qui étaient tout de même un peu plus étonnants que ceux de *Forfaiture*. C'est pourquoi l'éditeur français les supprima. La peur de la casse?... Il n'y avait vraiment pas de quoi.

Les éditeurs français aiment les visions nettes, sans équivoque possible. Ils ne tolèrent ni les ombres de la lumière, ni les voyants de l'ombre. Eux, au moins, ne risquent pas d'être incompris. Mais, parfois ils facilitent bien involontairement la tâche du critique en soumettant — sans le savoir — à son optique personnelle, l'œuvre qu'ils lui proposent. Une réédition récente du *Lys Brisé* fut faite en majeure partie sur contretype, le négatif étant vraisemblablement détruit. Le positif original ayant passablement roulé, la reproduction fut désastreuse. Au troisième passage, dans la tireuse, il ne subsistait pas grand'chose des virtuosités d'éclairage et des subtilités de vision. Les flous enveloppants s'étaient dissipés et seules ne persistaient que les oppositions les plus dures des valeurs actiniques. Un ciseau magnifiquement insensible aux vraies beautés de l'œuvre, sous prétexte de longueurs avait coupé un peu partout, au hasard de sa fantaisie capricieuse. Longueurs,

défense (suite)

LE CŒUR DE GRIFFITH

par Edmond Greville.

Me voici désigné pour répondre au réquisitoire de Jean Arroy contre l'auteur du *Lys Brisé*. Cette réponse me paraît d'autant plus facile à faire que l'avocat général de ce procès, avec la vigueur de style qui lui est habituelle, ayant commencé par accabler Griffith, se fait, vers la fin, plus conciliant, avoue presque qu'il l'admire, et, pour terminer, le sacre « premier opérateur du monde ».

Ce titre, nul ne saurait songer à le contester à celui qui a réalisé les brouillards du *Lys Brisé*, les crépuscules de *Way Down East* et les intérieurs de *La Nuit Mystérieuse*. Je n'ai d'ailleurs plus à faire le panégyrique de Griffith-opérateur, puisque Arroy l'a fait lui-même et certainement beaucoup mieux que moi. Mais cette virtuosité technique que l'on admire tant chez « D. W. », cette maestria photogénique, ce fait qu'il est dans les éclairages à l'aise comme un thon au large des îles Bambara, c'est justement, à mon avis, ce qui compte le moins chez lui. Cette suprématie n'est qu'un à-côté de son génie. Ce qui importe chez Griffith, c'est la sensibilité, la sensitivité, la sensoriellité, la sensualité : c'est le cœur.

Le cœur de Griffith étudie comme un microscope les petits microbes de l'existence. Il découvre les germes impalpables de la mélancolie, les paillettes infinitésimales de bonheur, qui gîtent dans nos veines. Inoculé de ces bacilles, le cœur de Griffith invente pour l'objectif des réactions profondément émouvantes, profondément humaines. Avec Chaplin et Gance, Griffith est un des êtres les plus chargés d'humanité. Cette compréhension des moindres fibres de l'âme, ce grand amour des rouages intimes, Griffith le prouve à chaque instant dans ses films. Mais quand je parle des films de Griffith, je parle, il n'est pas inutile de le dire, de ces œuvres qui précédèrent les revers financiers qui contraignirent D. W. à faire du film commercial, où il met encore toute sa science, mais où il ne laisse plus librement frémir son cœur de poète. Depuis *Way Down East*, il n'a rien pu faire selon ses goûts véritables si ce n'est *Isn't life wonderful*, une œuvre remarquable que j'ai eu le bonheur de voir en Angleterre, et qui n'a jamais été éditée en France parce qu'on y voit des Allemands sympathiques, ce qui est, naturellement, immoral...

Je jette donc un rapide coup d'œil rétrospectif sur les productions de Griffith, et je les vois si grandes, si chargées d'humble vérité quotidienne, si véritablement émotives, que je m'étonne encore de trouver un détracteur pour blâmer leur auteur. J'aime moins *Intolérance* et la *Naissance d'une Nation* que le *Pauvre Amour* et le *Lys brisé*. C'est dans ces petits drames circonscrits à une si faible portion du monde, tragédies d'une âme fruste de fillette, que Griffith a atteint le sommet de son art. Dès les premières images nous sommes entrés dans l'émotion, et nous avons souffert et ri avec Lilian Gish, dans cette atmosphère de brumes matinales ,de barrières blanches, de seuils feuillus, dont la seule vue — mystère du génie griffithien — nous tirait des larmes.

Je me rappelle cette scène du « Pauvre Amour » où Susy (*Lilian Gish*) va vendre sa vache afin de payer les études de William (*Bobby Harron*) qui ne saura jamais son sacrifice. La jeune fille est dans un pré, avec le sceau empli pour la dernière fois par la bête docile. A l'horizon une brume douce s'accroche aux peupliers; et Suzy appuie sa joue contre la grosse tête maflue; et il s'engage entre l'animal et la femme, victimes du drame secret d'un amour ignoré par l'Homme, un dialogue d'angles, de plans, qui vous prend aux entrailles. Je n'ai retrouvé une émotion du même genre que dans l' « adieu Norma » des pots de fleurs de *La Roue*.

Et dans le *Lys Brisé* — mais que choisir dans un film où *tout est à choisir* ? — ce simple geste de la main que fait la fillette pour s'obliger à sourire. Avec ses doigts elle relève les coins de sa bouche afin que de la gaîté factice vienne se greffer de force sur son visage tragique. L'Homme qui a trouvé ce geste, ce petit geste qui vaut mille poèmes, est grand, très grand.

réquisitoire (suite)

les temps de repos; longueurs, les développements ralentis, dans un film exacerbant, dont la qualité même de lenteur rythmique est un sûr moyen d'exacerbation!... Le résultat dépassa toutes les espérances. Le prétendu sauvetage fut une catastrophe. *Le Lys Brisé* en est mort.

Pour faire de ce film une grande chose, il aurait fallu être Dickens ou Dostoïewsky, ou Villiers de l'Isle-Adam, ou avoir du génie, — ce qui n'est pas tellement différent, en vérité. Mais Griffith qui est prodigue de tous les talents cinégraphiques à leur degré paroxiste, est très pauvre de génie. C'est une lacune à combler. Il est un peu tard maintenant.

Et comment consentir plus d'indulgence à ce faux maître, à cette idole creuse. *Les Deux Orphelines*-1922, débitées en quatre ou cinq tranches hebdomadaires et digestives, fourniraient encore un bon ciné-roman, supérieur il est vrai à *Surcouf-la-Perruque* -- c'est un excès de coquetterie que je ne peux pas pardonner à M. Angelo -- à *Fan-Fan-la-Tulipe* de l'imaginatif Pierre Gilles, et aux *Misérables* de Fescourt (et Victor Hugo) -- Fescourt qui tient absolument et je ne sais pas pourquoi, à passer pour l'Amateur aux prud-hommesques conceptions, dans les dialogues savoureux du tryptique de petits fascicules, dont il inonde la corporation, avec une prodigalité qui n'a d'égale que la prodigalité de son imagination; -- mais pas plus qu'un ciné-roman.

D. W. Griffith

La Fleur d'Amour commence à s'effeuiller, *la Rose Blanche* est un peu fanée et *la Rue des Rêves*, ruelle qui n'a jamais fait rêver, ne fait même plus sourire, *Way Down East*, numéro de cirque sentimental -- triple attraction de la débâcle des glaces, assez adroitement rattaché au thème mélodramatique de la fille-mère, style « Ambigu » à son âge d'or ne nous fait pas oublier quelques-uns d'entre les six cent films de la « Triangle-Ince », manifestation autrement certaine du génie cinégraphique.

Enfin *La Naissance d'une Nation* est « la seule chanson de geste que nous ayons à l'écran », dit encore Abel Gance. Autrement dit, nous n'en avons pas du tout, la seule qui nous est proposée étant réduite aux proportions lyriques d'un monologue patriotique à dire en fin de banquet à la Ligue des Vétérans. Toute une épopée synthétisée par cette image de deux tranchées adverses où les généraux ennemis se toisent, drapeau en main, sabre de l'autre, c'est un peu moins que ridicule. Allégorie de Quatorze Juillet? Epopée satirique, peut-être?... Alors j'aime mieux *Charlot Soldat!*...

Griffith souffre de ne plus pouvoir nous épater. Comment étonnerait-il par de l'inattendu, ses anciens admirateurs qui s'attendent au pire et sont assurés de n'être pas déçus. Depuis *Way Down East* et *les Deux Orphelines* il s'efforce en vain d'être au-dessous de lui-même et de tout ce qu'il a fait. En vain, car voici longtemps qu'il a touché le fond et depuis *Le Pauvre Amour*, il n'a plus rien fait. Maintenant il s'enfle, se travaille, invoque le

défense (suite)

Et je songe à Claude Farrère, qui, dernièrement encore se permettait, répondant à une enquête de *Paris-Midi*, de traiter le *Lys Brisé* de niaiserie. Croit-il que le fait d'avoir écrit quelques opuscules pour fille-de-concierge-ayant-mal-tourné lui confère le droit de juger le cinéma? Il clame l'importance du scénario et il a laissé filmer *La Bataille*, historiette dérisoire, banalité visqueuse, ineptie blafarde. J'admets que des gens comme Arroy, auteur de découpages enflammés, esprit vraiment cinégraphique et puissant, malgré quelques partis-pris fâcheux, s'attaquent à Griffith. Mais qu'un claudicant Farrère aie l'audace de proférer des sentences sur le *Lys Brisé* en particulier et le cinéma en général, cela me paraît monstrueux.

Un mot caractérise Griffith. Mieux que de longues dissertations sur lui, disons qu'il est *poète*. Griffith est un poète, un des seuls poètes de l'écran (d'autres, je ne connais que Gance et Chaplin); Griffith est un des grands poètes de ce temps. Qu'il ait des ennemis, cela ne peut que mieux servir à prouver sa grandeur. Seuls les faibles n'ont pas d'adversaires. C'est au nom de sa poésie que j'ai cru comprendre, bien qu'elle ne soit pas la mienne et celle d'autres que j'admire que je suis venu ici défendre D. W. et servir d'avocat dans ce procès que *Photo-Ciné*, toujours à l'affût d'idées neuves, lui intente et duquel, j'en suis sûr, les lecteurs le feront sortir triomphant.

DE GRIFFITH

par Louis Delluc

Il n'a pas de génie pour un sou. Qui a eu l'idée saugrenue de chanter son génie? Et pourquoi lui en réserver les inconvénients à lui qui n'en a pas les avantages, c'est-à-dire le tourment intérieur et la joie provisoire de se sentir bien seul au monde?

Griffith est un audacieux artisan. On dirait d'un contremaître qui s'est mis patron. Vous dites et ne l'ai-je pas dit, en somme? — que le compositeur d'*Intolérance* a quelque chose dans le ventre. Oui, dans le ventre, ou si vous préférez, dans les reins.

Il est ingénieux. Il a le sens de la dose. Il a le sens de beaucoup de choses. Il ne cherche que de la mesure. Vous qui avez admiré (moins que moi) *Intolérance*, vous avez voulu y admirer un désordre sublime ! Non, non. Admirons ce goût de la mesure, du théorème bien résolu, du paradoxe précis à la manière d'Inaudi, poussé évidemment si loin que le vertige paraît, trouble le calculateur et nous trouble un peu aussi. Là, il s'est laissé déborder par les images qu'il inventa. Il l'a peut-être regretté. En tous cas, il a beaucoup appris. Et nous donc!

Voici la *Rue des Rêves*. C'est peut-être mieux que *Broken Blossoms*. Mais cela veut se croire au-dessus de soi-même. Que ne pardonnerions-nous pas à un bon cocktail? Tout, sauf de s'étiqueter : « Châteauneuf-du-Pape ». L'apostolat artistique et méthodiste auréolant un petit fait divers claudicant, rien à faire. Le public français a eu, pour une fois, raison.

réquisitoire (fin)

démon des élucubrations et l'enfer des potaches émoustillés, mais il continue à être irrémédiablement anodin. *Les Chagrins de Satan* sont un enfantillage désarmant et seul l'ennui qui se dégage d'un tel spectacle nous défend de le juger inoffensif.

Pourtant, quand le pasteur aux grâces de rabbin consent à taire sa grande trompette tonitruante, qui n'effondrera jamais les tours d'aucune Jéricho moderne — quand, descendant de sa chaire-estrade d'où il harangue les foules bariolées, l'envoyé de Dieu s'humanise jusqu'à balbutier de silences pathétiques, combien il est plus émouvant, plus réellement musicien et plus profondément poète.

Le Mariage de Lilian, Diane l'Etoile des « Folies », Les parents fautent... les enfants paient, Le Lys et la Rose, Les Corsaires, réalisés sous sa directin par Allan Dwan, *Le Roman de la Vallée Heureuse, Le Pauvre Amour* — son meilleur film — sont des récits visuels simples et nus, dépouillés de toutes complications et péripéties, où les larmes sont plus touchantes de ne pas sourdre et la vérité que porte le drame plus convaincante de ne pas tourner au sermon. Et ce sont justement ses seuls films où la technique ne joue pour ainsi dire aucun rôle, se fait transparente pour que le potentiel interne d'émotion éclate avec plus de chaleur pathétique. Ni virtuosités, ni acrobaties avec l'appareil, ni tours de passe-passe avec les caches, les fondus, les enchaînés et autres gentillesses techniques — pas de grands effets. Des notations fugaces, quasi-impalpables, dont la synthèse transparente compose les plus poignantes atmosphères morales, coupes de caractères, peintures d'âmes — c'est tout. Des gens qui vivent, qui aiment, qui souffrent, comme on vit, aime et souffre dans la réalité — qui meurent quelquefois... mais pas plus souvent qu'on ne meurt dans la vie. Comprenez que c'est tout simplement merveilleux, et tellement plus près de la vérité cinégraphique que le jazz-band visuel des trucs, à la portée de tout photographe forain qui a de l'imagination, que la copie approximative des flous sublimes de Whistler, que les mystères rocambolesques du Ku-Klux-Klan, la prise de la Bastille, ou les pérégrinations d'Annie Moore, qui emprunte les glaçons bien dociles du fleuve Connecticut comme moyen de locomotion...

Du puissant manieur de foules d'*Intolérance*, toutes les pseudos vertus s'effondrent. Dépouillé de ses oripeaux criards, l'homme grandit dans sa nudité. Griffith technicien a posé des jalons qui restent. Cela seul suffit à lui assurer une plus réelle gloire. Pionnier des premiers âges, il a créé la première avant-garde, et, à lui seul, presque tous les signes de l'alphabet visuel — grâce auquel d'autres ont pu venir et imaginer la grammaire, inventer la syntaxe. Grammaire et syntaxe balbutiantes, bredouillantes, incomplètes, en voie de devenir, mais qui préludent généreusement aux grandes compositions futures.

Chercheur infatigable, il a souvent et heureusement trouvé : ainsi le *close-up* (gros plan), le *long-shot* (vue à grand recul), le flou, le *flash-back* (rappel de souvenirs), et le *traveling-camera* (vision en mouvement) aux possibilités illimitées. Tout de suite, et avec maîtrise, il a su pousser à un degré quasi imperfectible sa science des angles de prise de vues, des différents champs et du véritable rythme photogénique, par l'alternance des gros plans et des plans lointains, des intérieurs et des extérieurs, des vues fixes et des vues en mouvement. Voilà ce que n'acquèreront jamais tous nos filmeurs de ciné-romans, dont plus d'un se persuade — mais ne persuade que lui heureusement : « Tout ce que fait Griffith, je sais le faire... » — Qui les en dépersuadera!.:.

Antoine a beau dire à André Lang : « Enfin, on commence à savoir photographier!... » Jugement prématuré. Peu savent D'autres, et des plus grands, ne sauront jamais. Ince, qui à mon sens, fut le plus puissant animateur d'Amérique, et Holubar, le savaient quelquefois, Lang, Murnau, Viertel, Stiller, L'Herbier également. Epstein et, surtout Gance, le savent toujours. Mais je suis persuadé qu'en 1913, l'auteur d'*Intolérance* en savait autant qu'eux aujourd'hui.

Et David Wark Griffith reste ce qu'il a toujours été, « le premier opérateur du monde ».

défense (fin)

Je n'ignore pas le prix des qualités qui fleurissent *Dream Street*. Les brouillards insistants, l'ibsénisme germanisé du détail artiste, la stylisation sans style fâcheux des personnages (le petit frère au long nez a tant de grâce, et Carol Dempster avec ses esquisses de danses, notées comme au ralenti séduit jusqu'à mordre de son empreinte notre souvenir), c'est bien joli, ce serait beau, si cela ne *voulait* être beau. Comme si l'on voulait être beau *exprès!* Comme si l'on avait du génie *exprès!*

Pauvre spectateur naïf, j'en suis resté aux synthèses quasi-eschyliennes de *Pour sauver sa Race*. Ami de la ligne, du rythme et de peinture animée, j'ai mis toute ma joie cette année au *Signe de Zorro*, fresque folle et badine, Velasquez 40 HP, feu d'artifice sans trop d'artifices! La candeur large et sûre me plaît. Griffith m'inquiète. J'ai peur qu'il ne se donne des airs de masquer par la brutalité une délicatesse qu'il n'a pas. Ce qu'il y a de joli dans la sensibilité, c'est la pudeur à s'avouer. Exemple : Jean Cocteau et Marcel L'Herbier (ils seront bien étonnés de se voir ainsi associés), mais ils sont Français comme peu, et l'un dans ses poèmes aigus, l'autre dans ses films souples, cachent leur tendresse profonde par un masque léger, léger, si charmant... Ainsi firent Villon, Charles d'Orléans, Ronsard et Racine, notre prince à tous. D. W. Griffith masque sa sensibilité. En a-t-il donc? Il *affecte* d'avoir, pour plaire, de la *sensiblerie?* N'en a-t-il donc pas réellement?

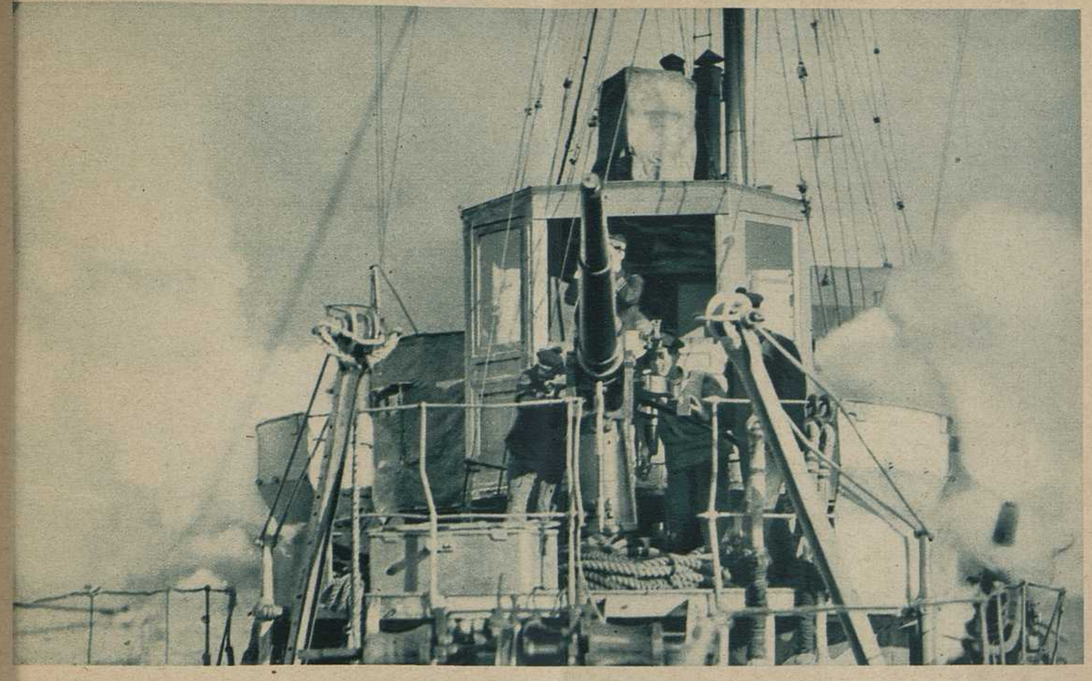
J'avais bien aimé un de ses premiers grands films : *Le Lys et la Rose* où Lilian Gish était humaine tout bêtement. J'ai aimé *Le Lys brisé* comme chef-d'œuvre du cocktail, comme parfait amalgame — gin et curaçao — de la science savoureuse du cinéma. Je discute *La Rue des Rêves*, qui n'est qu'une ruelle. Pour se cantonner dans le boyau boueux de Whitechapel dont les murs pourris encadrent si bien l'étoile du soir, il est imprudent de n'être pas Rops, Verlaine ou Wilde, il est fâcheux de n'avoir pas l'œil terrible de Bernard Shaw. Et la puissance, officiellement attribuée à Griffith (on me disait naguère quand je parlais des premiers films signés Ince : « *Griffith* est le seul *animateur*. » Et je répondis : « Non. C'est, ce doit être un étonnant *organisateur* ») n'empêche pas les plus dévots spectateurs de *Dream Street* d'évoquer l'harmonium convaincant d'Edna Purviance qui envoie Charlot-Chaplin, héros, sergot et martyr, au purgatoire de la rue des Mauvais-Garçons.

Animateur, organisateur, découpeur, cameraman, monteur, sont de choix. Où est l'âme large et forte? Les interprètes sont subjugués, certes, mais seulement quand ils s'appellent Lilian Gish, Donald Crisp et Richard Barthelmess. Le rythme doit achever leur talent. Où est le rythme du *Lys et la Rose ?* et d'*Intolérance? Dream Street* en rêve vaguement, mais ne s'en souvient pas, et nos chefs d'orchestre n'y pourvoient point en exécutant à perdre haleine *La Princesse jaune* ou *Les millions d'Arlequin*. Les spectateurs d'Europe (j'excepte Londres) admettent mal ces textes biblisants qui mentent un peu en démarquant évangéliquement le Cantique des Cantiques et nous poussent, ou veulent nous pousser à mentir à nous-mêmes.

Que le génie éclate sur l'écran, je m'y attends, sur l'écran mieux qu'ailleurs peut-être, mais nous en reparlerons! Du moins quand l'écran devient tribune, nous y craignons la prédication, non en soi, mais parce qu'elle nous fait penser à la parole, à La Parole. L'image a tant de force quand elle suggère! N'est-ce pas mieux que de *tout dire?* Et QUI peut *tout dire?* Suggérez, incitez, aidez, entraînez. Le rythme et la lumière ne sont pas facilement la pensée, mais la suscitent tellement mieux que ceux qui ont l'honneur momentané d'être les grands muezzins de l'art muet qu'ils se contentent d'appeler la foule à la prière et de laisser prier. Les fidèles prient mieux que les prêtres...

(*Extrait de* " **Les Cinéastes** " *par Louis Dellac*)

à paraître



FEU ! — FEUER ! de Jacques de Baroncelli.

DUEL. — DUELL, de Jacques de Baroncelli.

Jean Epstein

par JEAN ARROY

Jean Epstein est, à vingt-huit ans, une des plus intéressantes personnalités de l'écran mondial, une des plus volontaires et des plus libres, une de celles, très rares, qui résistent encore aux coalitions commerciales, dont la conséquence la plus immédiate est une entrave sérieuse à l'essor du nouvel art.

Affirmé violemment par les uns, nié stupidement par les autres, il n'en reste pas moins avec Abel Gance et Marcel L'Herbier une des seules vraies forces créatrices de l'écran français, une de celles qui savent ce qu'elles veulent et le veulent réellement.

Théoricien clairvoyant et précis, il apparaît à une époque où le cinématographe se traîne encore lamentablement à la remorque d'une littérature de la plus détestable espèce, et formule quelques-unes des lois dont les expériences de ces cinq dernières années viennent de prouver la certitude. Puis il passe à l'action.

A cette époque il écrit : « Au cinéma, il n'y a pas de scénario, il n'y a que des situations ». De cette conviction provisoire est né *Cœur Fidèle*, le film le plus riche de matière photogénique originale et de rythmes où il ne se passe pour ainsi dire rien. Mais il évolue déjà.

Et résolument il opte pour une « nouvelle arrière-garde », parce qu'il vient de faire la preuve d'une théorie, de démontrer un système et qu'une cause gagnée ne l'intéresse plus. Il sera toujours en perpétuel devenir et pour lui la pensée de Joseph Conrad sera fondée que « la sincérité d'un artiste n'est qu'une suite des sincérités successives qui se contredisent souvent les unes les autres ». Aussi chacun de ses films sera essentiellement différent des précédents, et si *L'Auberge Rouge* nous apparaîtra comme insuffisamment dégagé de l'influence de Marcel L'Herbier, *Cœur Fidèle* de celle de Gance, *L'Affiche* et *Le Double Amour* de celle du cinéma spécifiquement allemand, *Six et demi Onze* et *La Glace à trois Faces* nous le révèleront enfin tout à fait lui-même.

Je crois qu'on ne s'est pas essayé sérieusement à définir les différentes étapes de son évolution, ses tendances successives. Quant à moi, j'en verrai trois. Trois tendances essentielles, fondamentales de toute sa production, trois manières, trois styles, trois procédés cinégraphiques enfin.

Le premier concept engendre une œuvre : *Cœur Fidèle* et se résume à mon sens par cette phrase : « Il n'y a pas de scénario, il n'y a que des situations ». Libéré de la préoccupation de *raconter* une histoire, le cinéaste cherchera toutes ses possibilités d'expression dans le jeu de l'objectif exclusivement. Mais on ne peut pas épeler l'alphabet toute sa vie et il l'avouera plus tard : « Nous avons dû nous arrêter un temps pour étudier, c'est-à-dire aimer, certains éléments nus du langage que nous apprenions, mais il est étrange qu'on songe à nous reprocher de passer à d'autres exercices de grammaire plus complexes. Pour moi je crois que l'âge du cinéma-kaléidoscope est passé. » C'est, d'ailleurs, ce que ne lui pardonnèrent jamais certains snobs tapageurs et bornés qui en sont restés à *Cœur Fidèle*. On peut évidemment en 1927 s'enthousiasmer de ce film conçu en 1921 et réalisé en 1922, mais Jean Epstein, lui, n'en a plus le droit. Il doit défricher d'autres routes et nous y entraîner à sa suite. Ce genre d'admirateurs n'a que cinq ans de retard.

Je trouve l'abrégé de la conception de sa seconde manière dans ces lignes de *L'Objectif lui-même :*

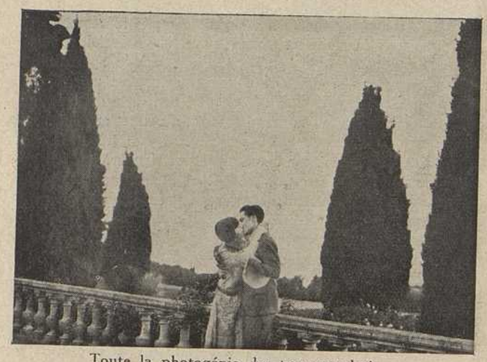
« La reproduction cinématographique surprend une étonnante géométrie descriptive des gestes. Ceux-ci, happés sous tous les angles, projetés sur n'importe lequel des plans de l'espace ou sur plusieurs d'entre eux, cotés par rapport à des axes continuellement variables et inhabituels, apparaissent à volonté grandis ou diminués, multipliés ou divisés, déformés, expressifs. Car, chacune de ces interprétations angulaires d'un geste a son sens profond et qui est intrinsèque puisque l'œil qui le révèle est un œil inhumain, sans mémoire, sans pensée. C'est de ce sens profond de la géométrie cinématographique que maintenant le drame peut se servir. Chaque image peut avoir sa propre fausse verticale par rapport à laquelle elle sera moralement ordonnée. Surtout je ne veux pas dire, comme c'était la mode aussi de le proclamer il y a quelque temps, que chaque image de film doive être conçue comme vue par l'un des personnages de l'une ou l'autre image précédente. Ce subjectivisme est outré. Pourquoi se priver de profiter de l'une des plus rares qualités de l'œil cinématographique, celle d'être un œil en dehors de l'œil, celle d'échapper à l'égocentrisme tyrannique de notre vision personnelle. Pourquoi obliger l'émulsion sensible à seulement répéter les fonctions de notre rétine ? Pourquoi ne pas saisir avec empressement une occasion presque unique d'ordonner un spectacle par rapport à l'autre centre que celui de notre propre rayon visuel. L'objectif est lui-même.

« Et il l'est au point que déjà l'individualité il ne la perçoit pas comme nous. Pour nous, c'est le tout qui est l'individu et la partie n'a pas de vie propre. L'homme est l'individu, sa main est une fraction sans personnalité. Le cinématographe représente les êtres autrement : la main est souvent pour lui un individu plus caractérisé que l'homme à qui nous disons qu'elle appartient, et lequel n'apparaît volontiers à l'écran que comme une république de petites individualités très actives, une sorte de colonie morale. Déjà ceci, on le comprend sans plus, permet au cinématographe une dramaturgie spécifique n'ayant que très peu de rapports avec la dramaturgie actuellement en vigueur. Mais il y a plus. Non seulement des parties du tout humain sont élevées par le cinéma au rang d'individus ; encore, il en arrive de même pour des parties ou entiers d'animaux, de végétaux, d'objets quelconques à la seule condition que ces individus créés aient une signification morale. C'est-à-dire que plus le rôle, apparent ou latent, qu'ils jouent dans le drame vrai ou faux est important, plus leur personnalité s'accuse. Ce n'est pas là qu'une vue théorique. Ses conséquences sont immédiates. Le cinéma supprime la notion de « décor ». Le paysage, la fête populaire sont d'immenses personnages collectifs qui doivent vivre, bouger, grandir, diminuer, vieillir. Il n'y a pas d'accessoires au cinéma ; chacun d'eux est un gnôme plein de génie ou de malice. Dans un homme l'écran peut ne voir que deux mains, deux oreilles, le front : c'est un musicien ; il n'a pas d'yeux car il n'a jamais rien regardé de sa vie. »

On m'excusera de cette longue citation, car elle représente toute la seconde manière d'Epstein. Ainsi les personnages centraux de deux de ses films seront une affiche et un kodak. Autour d'eux graviteront d'autres personnages dont les réactions ne seront que résultantes du drame que portent en eux ces personnages-choses, personnages-moteurs. Vrais personnages de tragédie, fatidiques, impassibles, inconscients, inéluctables. Etant donné le temps et le lieu et l'enchaînement de faits qui a introduit leur présence dans l'action, cette affiche et ce kodak, sans valeur significative ailleurs, apparaissent ici chargés d'un pouvoir redoutable. Sans vie, sans conscience, sans pensée, sans mémoire, sans personnalité dans la réalité, ils acquièrent tout à coup une puissance de signification, propice ou fatale, qu'on ne leur soupçonnait pas. Par un renversement fou de toutes les valeurs morales, comme seul peut en opérer le cinéma, d'accessoires ils se trouvent promus au rang de personnage de premier plan, reléguant plus d'un acteur de premier plan au rang d'accessoire. Et le pouvoir de la volonté humaine, la liberté humaine nous semblent maintenant bien diminués au milieu de toutes ces manifestations de la pensée, de la vie, de la volonté humaines. L'homme devient le jouet de terribles forces occultes et toutes les superstí-

SIX ET DEMIE ONZE

Jeu d'angles et de reflets



Toute la photogénie des terrasses latines

Un clair-obscur d'une belle virtuosité technique

confère au cinéma une vertu analogue à celle de la tragédie antique : cette terreur sourde, latente, qui la domine, l'écrase, ce pouvoir d'envoûtement religieux.

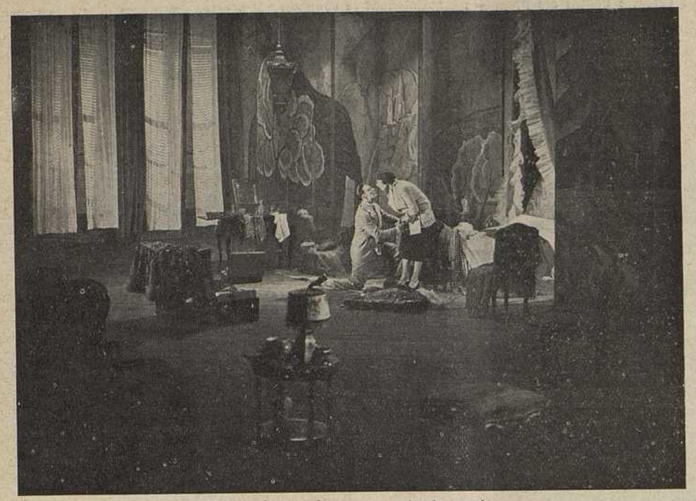
L'auteur du *Cinématographe vu de l'Etna* dira : « L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière. Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer. L'herbe de la prairie est un génie souriant et féminin. Des anémones pleines de rythme et de personnalité évoluent avec la majesté des planètes. La main se sépare de l'homme, vit seule, seule souffre et se réjouit. Et le doigt se sépare de la main. Toute une vie se concentre soudain et trouve son expression la plus aiguë dans cet ongle qui tourmente machinalement un stylographe chargé d'orage. Il fut un temps, encore peu éloigné, où il n'y avait pas de drames américains sans la scène du revolver qu'on sortait lentement d'un tiroir à moitié ouvert. J'aimais ce revolver. Il apparaissait comme le symbole de mille possibilités. Les désirs et les désespoirs qu'il représentait; la foule de combinaisons dont il était une clé; toutes les fins, tous les commencements qu'il permettait d'imaginer, tout cela lui assurait une espèce de liberté et de personne morale. Une telle liberté, une telle âme, sont-elles plus épiphénoménales que les prétendues nôtres ? »

Sunt lacrimae rerum, les choses mêmes pleurent, dit Virgile et François d'Assise nomme les moindres créatures ses frères et ses sœurs. Jean Epstein en fait les personnages les plus expressifs et les plus significatifs de ses drames, et cette valeur morale, cette signification dramatique qu'il leur prête, marque le côté le plus caractéristique de son procédé cinégraphique. C'est peut-être dans un des moins bons films d'Epstein, dans *Robert Macaire*, que j'ai remarqué les images les plus représentatives de cette tendance. Entre les pellicules de remplissage, entre les clowneries épileptiques de Mr. Alex. Allin habillé en femme et les poses de Mr. Angelo pour vitrines de tailleurs militaires, éclatait tout à coup une image neuve, précise, savante, qui heurtait notre rétine et nous imposait l'optique toute sensibilisée d'intelligence de ce mystique de la photogénie.

Un bouton de porte, un téléphone, un revolver, les taches de vin sur le zinc d'un cabaret de port, les cornues de Pasteur, les cartes sur le tapis, le manège giroyant, la chanson du fleuve, l'affiche et son obsédante répétition, les petites croix blanches des cimetières d'enfants, le cabaret vertigineux, le cyclone aspirant de la route, la mémoire de l'émulsion sensible et son témoignage irrécusable, tout vit, tout parle, tout signifie dans la lumière, le silence et l'harmonie. Ici des mains tâtonnent dans un rayon ardent, se cherchent, s'effleurent, se joignent, pression douce, contact prolongé, sympathie sensuelle. Là des étoiles ressemblent à des yeux qui sourient, clignent, disparaissent, comme effacées par une main invisible qui effleurerait un visage soucieux. Tout frémissants, les arbres échangent des paroles mystérieuses, chuchottent mélodieusement dans la ferveur lunaire, ou baignant dans une lumière blafarde de prélude d'Apocalypse se hérissent de peur et viennent désespérément frapper la vitre comme pour appeler au secours. Les puissances occultes se déchaînent. La peur des forces obscures souffle en vent de tempête. L'hirondelle boucle la boucle de l'Eternel Retour. Les portes des cimetières grincent sur leurs gonds rouillés. Le vieux sapin mort imprime des croix sur le ciel qui attend son dieu. La mer s'enfle et se déchire dans un tumulte de fin du monde. La terre crie sous les pas. Le vent souffle sous les portes. Les rafales grondent dans l'âtre. La nature toute entière accompagne les humains de ses plaintes fraternelles. Symphonie panthéiste de la pensée universelle, cri de la conscience du monde, chœur unanime, chœur titanesque dont les échos se répercutent d'abîme en abîme et auprès duquel les plaintes terrifiantes de Prométhée, d'Œdipe et d'Antigone ne sont que des murmures atones.

Qu'ajouterai-je sur *Six et demi Onze* que je n'aie pas dit à propos des autres films de Jean Epstein. On l'y retrouve avec toute sa maîtrise de réalisateur, son sens des champs, des angles et des plans, de la mise en page des masses blanches et noires, du découpage des scènes, du découpage d'idées surtout et du véritable rythme photogénique par l'alternance des plans rapprochés et des plans lointains, des plans fixes et des plans en mouvement, par tout ce jeu subtil de l'objectif qui créé la vraie musique de la lumière.

Première manière, première tendance : « Il n'y a pas de scénario, il n'y a que des situations. » (*Cœur Fidèle*). — Deuxième manière : « L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. » (*L'Affiche, Le Double Amour, Robert Macaire, Six et demi Onze*). — Troisième manière de Jean Epstein, sa manière actuelle, qui tend déjà à se manifester dans ce dernier film et qui éclate enfin dans *La Glace à trois Faces*, consistera dans une forme plus concise et en quelque sorte elliptique de l'écriture visuelle, procédé de style qui fut employé, inconsciemment je pense, — esquissé plutôt, — par Griffith dans ses anciens films. Passionnante recherche d'une synthèse de l'expression par l'image, qui lui donne une fermeté plus sûre et crée dans les sensibilités réceptrices un état de tension continuel maintenant et le drame et l'attention des spectateurs sur un plan cérébral supérieur, et qui équivaut en style littéraire à la manière d'écrire de notre époque. Style qui participe du sténogramme et de la T.S.F. et qui substitue le « *Raccord d'idées* » au « *Raccord visuel* ».



Une ambiance lumineuse très évocatrice

SIX ET DEMI ONZE.

Scénario de Mlle Marie EPSTEIN, interprété par :

Ed. Van Daële

Nino Costantini

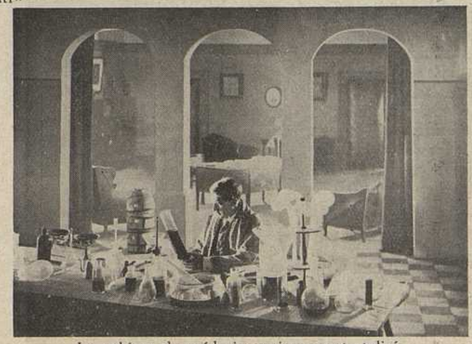
René Ferté

et

Suzy Pierson

Décors de P. KEFER

Photographie de PERINAL



Le cabinet du médecin curieusement stylisé

Belle mise en page des lignes et des masses photogéniques

Voilà l'évolution suivie par ce cinéaste depuis ses premières tentatives pour la constitution d'une grammaire visuelle, jusqu'à ses recherches les plus élevées de syntaxe et de style. Ce labeur confère à Jean Epstein une des premières places parmi ceux qui ont été les plus réels créateurs d'une poétique de l'écran.

Au cours d'un prochain article et à propos de *La Glace à trois Faces*, je reviendrai sur l'état actuel de perfectionnement du procédé dit du « *Raccord d'idées* » et sur ses infinies possibilités.

Le personnage humain : **René Ferté**
et le personnage-chose : le phonographe.

Six et demi onze ! Ce titre original fait attendre un scénario qui le soit au moins autant.

Nous ne sommes pas déçus. La base autour de laquelle Jean Epstein a construit son film est d'une si curieuse texture et d'un si étrange développement, que je ne peux me tenir de vous conter le scénario, œuvre remarquable et de la plus haute classe de Mlle Marie-Antonine Epstein.

Un jeune homme sensible et romanesque quitte son frère, médecin célèbre, qui l'aime d'un amour fraternel exclusif, pour vivre un roman d'amour avec une femme, belle et mystérieuse inconnue : Marie, chanteuse célèbre, laquelle quitte le théâtre pour accomplir son caprice...

Et dans un véritable palais qui dresse sa masse harmonieuse de pierres, dans l'admirable parc aux arbres taillés, aux allées dont les cyprès piquent leurs noires colonnes vers un ciel éternellement bleu..., le jeune homme vit son rêve magique. La femme est heureuse, chante, joue, aime... Et ce sont des promenades à deux, promenades palpitantes d'émoi, promenades sous le soleil, promenades sous la lune et sous les étoiles... sur la mer...

Quelquefois, le jeune homme photographie sa maîtresse... Et malgré elle, Marie s'émeut... Il lui semble que cet appareil est un ennemi... que ce témoin de son bonheur va le saccager... Et le Kodak fidèle enregistre les images radieuses...

Plus tard, Marie, tentée par la rencontre d'un camarade de théâtre, au rappel de ses anciens triomphes, et apprenant qu'on la réclame, part...

Dans la grande maison vide, désespéré, le jeune homme se révolvérise.

Le frère aîné a cherché vainement... Puis un jour, dans un théâtre, il donne ses soins à la belle divette, Marie, dont il s'éprend. Marie, autant par réelle passion que par une sorte de perverse curiosité, devient sa maîtresse.

Mais le médecin apprend que dans une propriété provinciale, on a trouvé des lettres, des objets ayant appartenu à son frère. Il décide d'y partir... et Marie s'effraye, craignant elle ne sait quoi...

Elle suit cet homme qu'elle aime sincèrement... Elle le suit jusque dans le Midi... jusque dans la propriété où s'écoula toute une courte vie éblouissante et que vint ternir la mort, et où maintenant le soupçon rôde. Dans les pièces désertées par une présence, l'homme s'essaye à rebâtir de la vie... à déceler de la présence. Et voilà que, dans la malle, il trouve le kodak... six et demi onze... avec des plaques... Une plaque qu'il révèle... dans l'angoisse, et qui lui montre l'image de Marie, dans le soleil. Ainsi, la femme que le petit accusait avant de se tuer, celle qu'il appelait dans son agonie, celle qui fut tout pour lui... puisque de ne plus l'avoir le tua... c'est Marie... Celle-ci, écrasée de honte, de douleur, tombe sans connaissance sur la grève frappée par le soleil, et l'homme s'écroule, sanglotant, dans la chambre où mourut son frère.

Suzy Pierson incarna l'héroïne de cette hystoire mystérieuse et captivante. Brune, chaude, élégante, tapageuse, parfumée comme une fleur, elle fut la chanteuse provocante pour qui un très jeune homme peut se tuer et un homme souffrir... Elle a joué son personnage si complexe avec une sensibilité véritable, composant avec virtuosité ce qu'un tel rôle comporte de volontairement artificiel, vivant avec une émotion profonde tout son lourd drame dont elle nous convainct. Elle a su décrire le caractère entier du personnage. Femme à peine fatale, femme surtout légère, croyait-on au début du récit; elle développe ensuite progressivement, au cours de l'action, toute une gamme de sentiments dévoués et douloureux qui se dégagent peu à peu de son premier égoïsme, le dominent même. Elle parvient enfin à des accents véritablement tragiques lorsqu'elle sent découvert le dernier, le plus nuisible et le moins coupable des mensonges de sa vie. Ainsi Mlle Suzy Pierson a réussi la chose la plus rare : un entier caractère féminin.

Van Daële marque avec autorité et subtilité le rôle du frère aîné. Il sait faire deviner le puissant amour qui l'unit à son frère. Il extériorise, sans gestes, sa passion pour Marie et sa sobriété dans l'écrasement final, où l'on ne voit que son pauvre dos d'homme courbé sous la fatalité, porte l'émotion du spectateur à un point où peu d'acteurs savent atteindre. Dès le début, chacun de ses gestes exprime l'affection, l'étude réfléchie, la droiture : une noblesse. Ensuite, tout au long de son rôle, il porte le deuil. Il le porte noblement, profondément, presque en cachette, pour ne pas imposer sa tristesse à ses collaborateurs, à ses malades. Et quand il se sent attiré vers Marie par un sentiment de sympathie très profonde, d'amour bientôt, Van Daële a su composer l'expression de cet amour avec cette gravité, ce regret, ce souvenir du frère disparu, cette impuissance d'abandon à la gaieté, ce désespoir qui font de cette attitude de l'acteur l'un des plus forts éléments du drame.

Nino Costantini interprète le jeune amant idolâtre, pieux, enthousiaste, naïf, énergique soudain, puis déçu à mort. Il joue un coup de tête fatal. Le personnage était tout simple de caractère, sans arrière-pensée. Pour tant de simplicité il ne fallait à l'acteur que de la sincérité, mais un véritable tempérament d'artiste. Le personnage était aussi très mobile et de réactions très vives; tout ce qu'il pensait, il l'extériorisait ou le réalisait tout de suite. C'est ainsi qu'il s'est tué. Costantini a réussi à nous donner cette impression qui est prenante : il a joué tout ce qui lui passait par la tête.

René Ferté interpréta dans ce drame le rôle du tentateur. Harry Gold est indirectement la cause de toute l'action. Un autre que René Ferté en aurait pu être mal récompensé en jouant ce personnage... qui va contre la sympathie des spectateurs. Mais Ferté sut donner à son personnage un naturel entier, une sincérité sans aucune mauvaise intention. La vie est la vie, joue-t-il. A cette innocence profonde, il joint un calme posé, de l'élégance, une allure droite et des danses qui rythment merveilleusement plusieurs passages du film.

Six et demi onze possède une très étonnante lumière... lumière photographique presque sourde tant elle est délicate et fine... lumière tamisée dans la chambre d'amour, dans la chambre de mort... lumière sourde sous l'éclat du ciel, dans le parc aux beaux arbres... Cela aussi est un élément original de ce film original.

Enfin, je ne peux terminer l'étude ce film sans parler des très somptueux et très modernes décors, où, pourtant, le décorateur, Pierre Kéfer, s'est abstenu de tout effet cubiste. Il a traité les intérieurs avec noblesse, et sa chambre de Marie aux grandes fenêtres liliaques, sa pièce sévère où le frère aîné songe mélancoliquement, la loge de Marie, tout décèle le décorateur plein de recherches et de goût affiné.

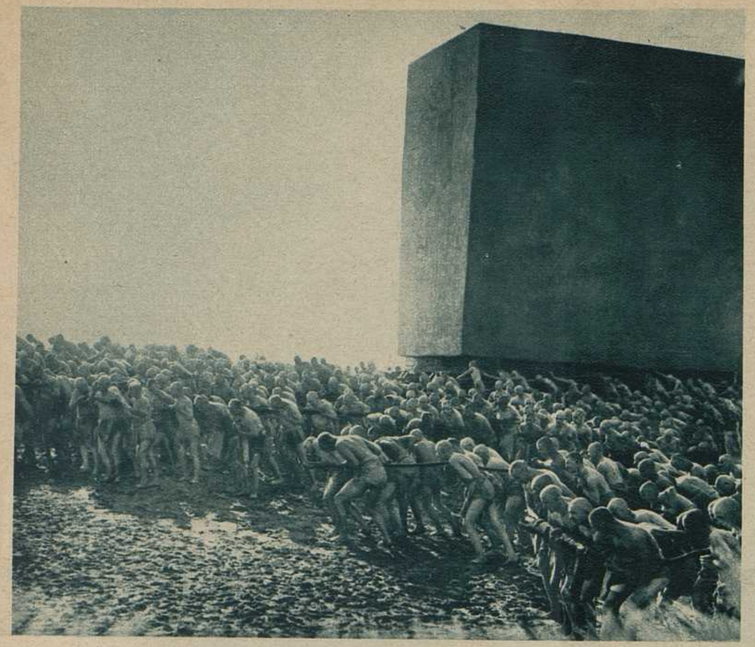
Six et demi onze et par son scénario, et par ses interprètes, et par sa photo et ses décors, est une des œuvres maîtresses du cinéma français.

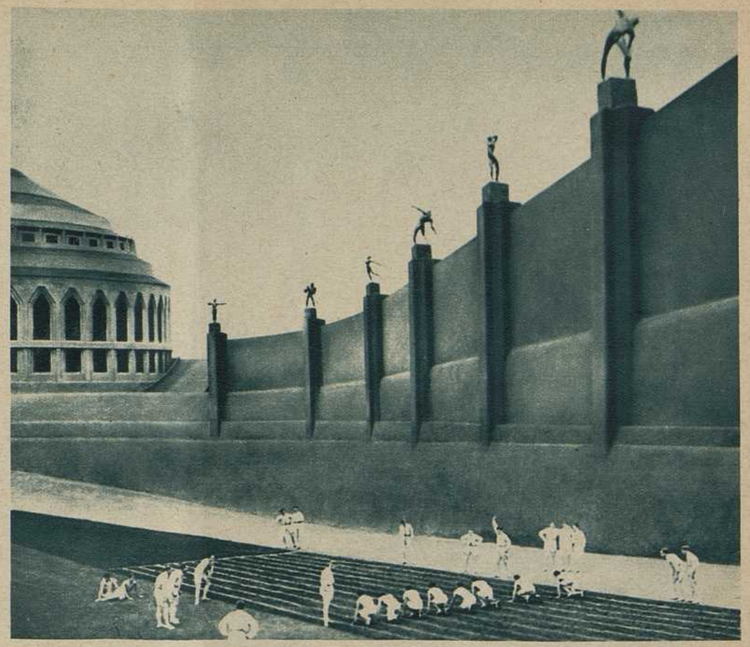
Pierre NOEL.

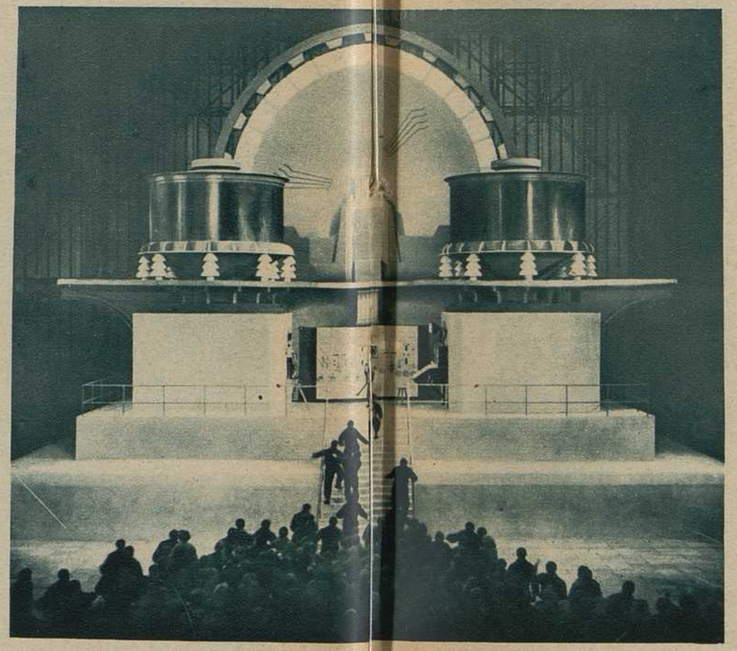
Voir hors-texte ci-contre ;

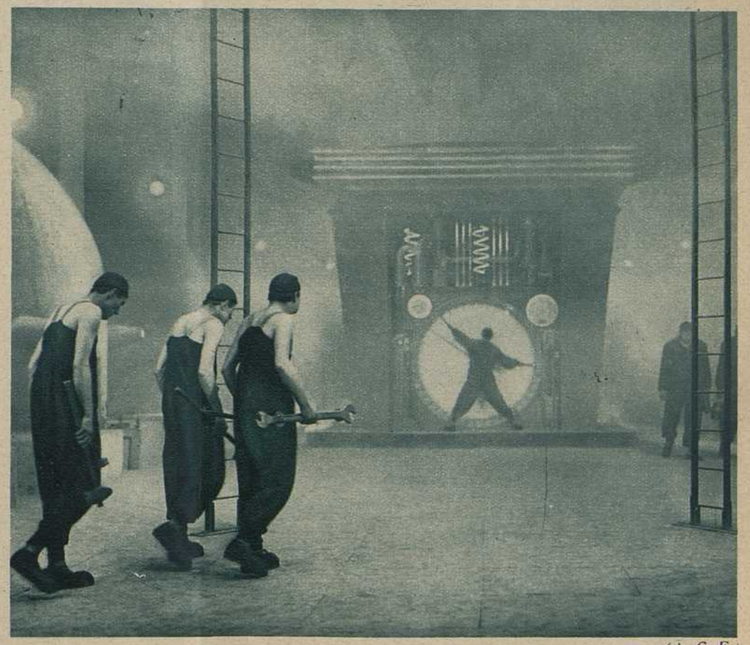
NINO COSTANTINI, le jeune premier au masque florentin que nous avons déjà remarqué dans ROBERT MACAIRE et MAUPRAT, reparaît dans SIX ET DEMI-ONZE dans un rôle tout de sensibilité juvénile.

6 1/2 × 11, de Jean Epstein.









METROPOLIS, de Fritz Lang.

(A. C. E.)

LE DIABLE AU CŒUR. — DER TEUFEL IM HERZ, de Marcel L'Herbier

(Cinégraphic

LES CINÉASTES ÉCRIVAINS.

Altesse

esquisse par Marcel L'HERBIER

Il a l'âge grave des poupées... Il a l'âge des yeux sans remords, le calme des ondes sans reflux... Il a l'âge des cheveux bouclés, en flots d'arpèges flottants, et de l'or attendri des icônes...

Il a l'âge des plus beaux trésors dans les vitrines de nos espoirs.

Mais il est un vrai Prince de huit ans, — et qui erre au fond de son jardin d'altesse, seul — et qui pleure en trainant un petit chemin de fer de fer-blanc...

Seigneur !... Il pleure... Sa gouvernante est un peu loin. — Sur une pelouse, au pied d'un glacial sapin, elle dort tour à tour ou lit quelque feuilleton d'un mauvais style...

Et dans le parc, elle n'entend rien, — rien qu'au fond d'elle-même sa minuscule pensée, — qui bat stupidement la mesure sur le néant de son repos...

— La gouvernante n'a l'air de rien — mais son Altesse à l'air d'un ange !

... la route monte, où va le petit Prince qui pleure...

... Il est vêtu en marin blanc... Imaginez de larges pantalons — un col bleu sombre, — et sur sa manche de si lourdes armoiries brodées que cela fait un peu de peine...

Les fils de Roi et ceux qui vont, — sur la route escarpée des trônes, Seigneur, devront-ils donc toujours porter leur dignité comme une croix... et marcher seuls, en entraînant, — ainsi que le train dérisoire du monde, un joujou... ce petit chemin de fer de fer blanc ?...

La gouvernante n'a pas bougé... mais Son Altesse pleure toujours...

Au fond du parc, — paré de lacs et de tout ce qui fait la préciosité des Edens, — leurs deux silhouettes forment un tableau, qui, tracé par la grâce aimable de Gainsborough ou de Reynolds, eut attendri Miss Sybil Vane...

Mais tel penseur nous le colore d'une harmonie si redoutable que nos yeux y ont vu la Vie indifférente, dans son repos... à ceux qui sont des Princes — et qui sont blancs — et qui vont, en pleurant — tout seuls !...

Le Petit Prince n'appelle pas...

Les jeunes Princes savent-ils plus tôt que nous qu'aucune Vie ne se dérange — même pour des larmes de Dauphin ?... et il ne maudit pas non plus Dieu, — qui est cependant son Cousin...

... Il pleure, comme aucun homme ne pleure plus... il pleure comme pleurent les vrais Princes avec tous ses sanglots, tout son destin, — et son mépris...

Car il pleure le petit Prince de huit ans, — dans l'âme de son jardin d'Altesse, — pour, seulement, les beaux parterres, — et pour le ciel...

et pour les quelques vains oiseaux qui l'entendront,
et pour son cœur aussi qui est une jeune fleur...
et qui a besoin qu'on l'arrose...

MARCEL L'HERBIER.

Offerte

par Marcel L'HERBIER

... Dans l'un de vos plus beaux jardins d'Espagne, ô Mémoire, une source jaillit à l'écart.

qui parmi des orangers, l'or des genêts, les ronces, à cet air émouvant d'être une musique en disgrâce...

Mais, ouvrière précautionneuse, la mousse tisse alentour d'elle, — ses colliers d'émeraudes, — pour l'amour que sa chanson ne se blesse pas, — et puisqu'elle monta pleurs, qu'elle tombe, perles.

Et je me souviens du soir qu'on aurait pu croire une aurore, tellement il s'y frôlait d'étoiles,

où tu m'as dit, Dorianne, ô voix de la Divinité : « Je voudrais que tes mots m'entourassent comme autant de colliers de mousse... alors telle un jet mince de fontaine, je danserais, — et je m'évanouirais au milieu d'eux, — et sur eux je saurais mourir sans me blesser !... »

Sois donc bénie, Auxiliatrice, — ma Belle-Aimée pleine de grâce, — pour ce soir entre tous les soirs, — où ton corps de roseau penché, sur la rive de mes mirages, — avec tel frôlement pervers d'onde obscure, — à des Jeux défendus, nous jouâmes.

... et par cette métamorphose qui fait que le roseau finit chanson, — et la chanson renaît fontaine, Dorianne, ô Flexible Joie — où d'Infante, tu jaillis Source, — avec mes mots pour colliers.

Demain, hélas, dans quelque pourpre soir, — de tous tes yeux, Beauté du Monde, — voici que tu vas lire des mots achevés.

Ils ne vivront plus, ils auront ce parfum sans rythme des choses qui se sont endormies dans les bandelettes du repos.

Et ton haleine devra baiser de mainte féconde illusion la face glaciale de ces mots, — pour qu'ils rendent du moins l'argent, et qu'ils animent les statuettes, qu'on ensevelit avec les morts...

Mais alors, comme de roses trémières, ils éteindront l'arche de tes souvenirs; — ils cercleront ton cœur du serpent perfide de belles fautes, et tous mettront si tendrement le vin des grappes sur tes lèvres, — que longtemps tu demeureras étourdie...

... enfin tu te lèveras d'au milieu d'eux et tu diras : « Voici mes colliers différents Raisin, Rose et Reptile... je fus leur source, et j'en suis morte... et je baise les cercueils clos de mes extases... »

Marcel L'HERBIER.

(Extrait de *Au Jardin des Jeux Secrets*, Ed. Sansot, éditeur.)

UN QUART D'HEURE AVEC...

Jacques de Baroncelli

Duel, Quatre lettres qui, à elles seules, composent tout un roman, tout un drame.

Epilogue. But d'une tranche de vie, rencontre et choc de deux corps, de deux âmes...

Sans exception aucune, résultante de passions violentes, issue certaine qui s'ouvre sur deux chemins, l'un menant vers la mort, l'autre prolongeant la vie...

Selon que le destin décide.

Vieux comme le monde, instinct ancré dans le cerveau de l'homme avant même que le Verbe ne naquit, le duel est à la base de l'âge de pierre, puis du feu et, plus encore, du fer...

Que l'homme des cavernes défende sa proie femelle, de sa massue ou à coups de roches, ou que l'amant vingtième siècle quitte, à l'aube, sa garçonnière pour le bois voisin où l'attendent quatre Messieurs, une petite boîte de pansements à leurs pieds, le duel a la même raison, exige le même dénouement.

Je sais bien que la femme n'est pas toujours la cause de cette rencontre que la civilisation a définie avec ses règles; qu'il y a parfois l'honneur en jeu, une insulte à effacer; il n'en reste pas moins que le duel n'acquiert toute sa force et, disons même sa beauté — aux yeux féminins surtout — que lorsque l'un des deux adversaires défend son bien — femme ou maîtresse — et que l'autre cherche à conquérir sa proie.

Lutte éternelle que l'auteur de la *Tour de Nesle* jusqu'à Henri Lavedan ont tenté de nous exposer; thème heureux et puissant à traiter au théâtre comme à l'écran.

Le duel, parce que de tous les âges recherché et honoré malgré les édits du grand Cardinal ou malgré les vaines proscriptions de nos lois actuelles, demeure donc matière à curiosité, à sympathie, à émotion et à succès, si, répétons-le, la femme en est la cause.

C'est bien ce que Jacques de Baroncelli a compris et voulu réaliser au cours de sa nouvelle production.

Certaine aurait été notre déception si son duel avait eu pour mobile quelqu'autre sentiment que l'amour, par exemple un affront ou une vengeance.

Mais Jacques de Baroncelli, dont le nom et le profil éveillent le souvenir des grands capitaines d'aventures, semble avoir gardé ce penchant d'autrefois pour les causes émouvantes où passe l'âme féminine.

Et simplement, mais avec une force neuve, il nous a donné lui aussi son duel, en transposant sa thèse, en l'élevant, en lui créant la plus belle, la plus pure atmosphère qui soit.

Combat en plein ciel, en plein vol, dominant la terre, combat d'aigles, duel de Titans !

L'action ?

Point de départ volontairement banal, fait divers qui occupera la première ou la quatrième page d'un grand quotidien selon la personnalité des acteurs du drame.

Une garçonnière. Elle et lui...

Lui à sa table impassible, têtu, las...

Elle, debout près d'un guéridon, son sac à portée de sa main; dans ce sac, un revolver.

Donc décision, détermination mûrie.

Dernier regard sur l'amant, cyniquement distrait... un claquement sec... un corps qui s'affaisse.

L'amant qui s'élance, remords ou embêtement ? Disons les deux pour ne pas le rendre trop antipathique.

Téléphone, commissaire, mais une lettre généreuse d'elle, sa dernière, qui dégage l'amant de toute accusation.

Voilà donc le drame brutal, sans originalité.

Ne faut-il pas un crescendo en force et en beauté pour arriver au dénouement ?

D'où nécessité de partir du « quelconque » pour atteindre au « sublime ».

Poursuivons.

Elle, femme mariée; son corps ramené chez l'époux, industriel puissant d'épaules et de fortune.

La vérité brutale : pneumatique à l'amant, oublié dans le sac... Souffrance de l'époux.

Voyage lointain et réconfortant, vers l'Algérie.

L'amant, lui, a oublié le drame. Pilote aussi et accomplissant un raid africain, le hasard, sans qu'il s'en doute, le mettra, à Bis ra, en présence de l'époux.

Seulement, il y a une femme, nouvelle, amie d'enfance de l'amant-pilote.

Et cette femme jolie, riche, originale, s'éprendra à Biskra de l'industriel qui cherche à oublier « l'autre ».

L'amant-pilote, prêt à s'envoler. Le mécanicien absent. Un étranger s'offre. Accord. Décollage. Vol au-dessus du désert, mais ordre de l'étranger d'atterrir dans les sables. Réservoir percé de trois balles. L'époux et l'amant, face à face, dans l'immensité saharienne.

Premier duel. — La terre, ou plutôt la dune.

Dans une direction opposée, les deux hommes partent vers l'inconnu, la soif, l'insolation, la mort presque certaine.

Lequel rencontrera une caravane et continuera de vivre ?

Sentez-vous combien l'action gagne en force, en puissance ? La beauté ? plus tard. La terre ne saurait nous la donner... Un mois après, les deux hommes sauvés, se retrouvent à Paris. Et la femme nouvelle, toujours entre eux.

Désir, passion, lutte pour cette proie superbe.

D'où, nouveau combat.

Mais un combat de la taille de ces hommes, tous deux braves, ardents, héros (quatre années de vol dans le sillage de Guynemer).

Deuxième duel. — Le ciel; chacun pilotant son avion, les deux rivaux s'affrontent en champ libre, sans limites, hormis les rayons du jour et l'ombre de la grande nuit des morts.

Les deux avions s'élèvent, montent à l'assaut du ciel, tournoient, s'observent, courent l'un sur l'autre, s'esquivent, plongent, se redressent, se frôlent de leurs longues ailes et des balles échangées.

Les Titans se mesurent, s'attaquent, s'étreignent.

Cette fois, la beauté, réelle, totale, jaillit.

Thème épique qu'Hugo aurait tracé en vers flamboyants... « La Légende de notre siècle ».

Enfin, le dénouement. L'avion de l'amant-pilote, touché, en flammes, s'écrasant sur le sol.

Et, face aux débris fumants, face aux « ailes brisées », l'autre, l'industriel vainqueur et, près de lui, la femme nouvelle, source d'un bonheur proche.

Maintenant, quelle est la technique du réalisateur, la qualité de la photo et des décors, l'interprétation même ? Cela sera dit par un chroniqueur plus qualifié lors de la présentation.

L'idée maîtresse, base de l'œuvre nouvelle de J. de Baroncelli, méritait d'être dévoilée, alors que le film est encore aux mains des artisans.

Cette idée est belle, noble, puissante. Rien de plus naturel que ce film porte la signature de l'auteur du *Rêve* et de *Pêcheur d'Islande*.

Puissent nos réalisateurs de l'écran rechercher de telles idées et s'élever ainsi vers la Beauté qui ne tente peut-être pas suffisamment les dirigeants du Cinéma, mais qui donne une satisfaction, voire même une joie' toutes choses qui, Dieu merci ! ne seront jamais cotées en Bourse.

J. Jaubert de Bénac.

FILMS

"Jehanne"

telle que l'a vue Carl Th. Dreyer

« Et vous verrez Jeanne elle-même... non pas la grande guerrière, mais une jeune fille toute simple, tout humaine, morte pour son pays. »

Ainsi commence le film... Belles paroles où se résume tout un programme de vérité et de restitution humaine.

Ce qui étonna le plus quand fut annoncé la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, ce fut la composition même du scénario. Songez donc, on avait volontairement passé la « plus photogénique » des époques de la vie de Jeanne, celle des voix... On avait omis le départ de Domrémy, les batailles, la rencontre de Jeanne avec le roi, et cet « admirable sacre de Reims », tout nimbé de rayons, et frissonnant de la splendeur des étendards déployés.

Songez donc, Joseph Delteil et Carl Dreyer avaient écrit un scénario qui commençait au procès de Jeanne pour se terminer à sa mort. Et c'était tout.

Tant pis pour ceux qui n'ont pas compris. Je crois, moi, avoir saisi la noble idée du réalisateur. Je crois que, devant la pathétique *Jehanne* telle qu'il l'a dressée, en dehors de toute convention, éloignée de toute légende, frémissante de vie exacerbée, humaine, douloureuse, atterrée par la méchanceté de ses juges, simple et douce, je crois que devant cette *Jehanne* là, qui est peut-être celle qui vécut et mourut autrefois... les spectateurs d'un tel film seront bouleversés.

Car... la vie, l'humanité, le réalisme le plus poignant comme le plus atroce sont à la base de l'œuvre entreprise par Dreyer.

Le procès est sans doute, de toutes les époques de la vie de la sainte, la plus poignante. C'est là où s'affirme toute son âme inspirée, droite, fervente, et où se révèlent dans tout leur leur génie de tortionnaires hypocrites et fanatiques les moines qui la jugent... Ils sont là... Quarante et un... dirigés par Cauchon, surveillés par le terrible Grand Inquisiteur, dominés par le regard torve de Loiseleur...

Ils sont là, dans la chapelle blanche, aux voûtes basses, assis aux bancs; tribunal de l'intelligence, tribunal de l'ignorance qui commettra le plus grand crime de barbarie qui soit reproché au Moyen-Age. Seul, l'un des juges : Nicolas de Houppeville, témoignera de la pitié en faveur de la frêle accusée. On vient d'insulter Jehanne, Jean d'Estivet lui a presque craché au visage, et Jehanne essuie ses joues où la salive de d'Estivet est tombée. Houppeville paiera de sa vie ce mouvement d'indignation et de justice.

Ils sont tous là... acharnés comme des fauves après cette créature qui n'est qu'une créature de Dieu. Je les regarde... Visages creusés, maigres, gras... avec leurs tonsures où le crâne reluit sous les minces rayons tombant des vitraux... Celui-ci a de la concupiscence pour poser une question à Jehanne: « Saint Michel était-il nu ? » Son visage est grasseyant. Les gros moines rient. Visages d'ascètes, visages rongés de fièvre mystique, gros corps lourds entravés par la lourde robe de bure marron, rouge...

Et Cauchon, patelin, fielleux, questionne Jehanne, la torture déjà par ses pièges. Jehanne, fière, vibrante, ses beaux yeux lumineux fixés droits sur des choses invisibles, répond comme inspirée d'en haut... Elle ne se livre pas sur les grandes questions; elle refuse seulement de réciter le *Pater* qu'elle connaît bien... parce que c'est sa mère qui le lui apprit, et qu'ici, elle ne veut pas ternir son souvenir...

Jehanne s'en va... traînant lourdement ses fers qui emprisonnent ses minces chevilles... Son visage porte les traces de son angoisse morale... et tout le tribunal jubile de sa victoire...

J'ai vu cela... les juges burinés par leurs vices ou leurs passions, figures de moines de tableaux, figures médiévales patinées par le temps... Admirable restitution d'un âge aboli. Miniature d'époque...

Et, c'est pour une telle impression grandiose de vérité et de vie, c'est pour cette simplification de l'art cinégraphique, c'est pour cela que *Jehanne* sera une grande chose.

Jehanne débute dans le vif du procès... Les premières scènes sont déjà martelées par les coups de l'Inquisition. Le cachot blanc, sec, étroit, où Jehanne se désole et prie avec ferveur; la chapelle, où la torture morale l'afflige; la chambre de torture, où on la suppliciera par avance, sans la toucher, rien qu'en la traînant dans un enfer.

Trois décors... Trois décors seulement...

Et c'est avec trois décors que Carl Dreyer a construit son film. Ces trois décors, où palpita le cœur ému et nu de Jehanne la sainte, ces trois décors qui furent les pôles de sa souffrance... ces décors-là, n'est-ce pas le bout du monde pour une douleur ? Une chapelle où l'on torture, un cachot où l'on torture, un enfer ou l'on torture... Partout dans *Jehanne*, le réalisme atteint son maximum. Non pas du réalisme à larges touches, insisté, grandiloquent... Non, du réalisme sorti de la vie, sorti de l'atmosphère même.

Vous verrez *Jehanne*... et vous serez ce moine paillard.. ce moine fiévreux, ce moine hypocrite, ce moine irrité devant l'hérésie qu'il combat sincèrement, ce moine fieffé, ce moine dévoué aux Anglais. Vous souffrirez avec Jehanne, vous prierez avec elle, quand le procès lui laissant quelque répit, elle se jettera sur la dalle, pour supplier son Dieu de ne pas l'abandonner, et quand, innocemment: la couronne, de paille qu'elle aura tressé de ses mains diligentes allongera sur la pierre du ca-

chot l'ombre déformée d'une couronne, avec l'humble croix faite avec deux brins de paille... Toujours la vie... toujours le mouvement intérieur, révélé par un miracle plus grand que le miracle de la technique : le miracle de la foi.

Oui. Dreyer tourne *Jehanne* guidé par son courage et sa foi. Il aime la sainte, il aime ce personnage de chair et de sang qui souffrit, aima et mourut pour son pays. Et guidé par sa compréhension de cette histoire, animé par sa volonté lucide, il compose *Jehanne* sans écarts, sans défaillance... suivant l'ordre de son scénario, tournant scènes après scènes, plongeant ainsi les interprètes dans une atmosphère « crescendante » et augmentant de jour en jour leur puissance émotive, jusqu'à la finale pathétique... jusqu'au bûcher. On ne joue pas, dans *Jehanne*, on vit. Et je vais vous dire pourquoi. On vit, parce que tout dans le film est simple... simple... simple... Les décors, décors que dessinèrent J V. Hugo et Herman Warm, ces décors blancs, nus, stylisés, simplifiés, ces décors sont intimes tant ils sont petits (ont-ils besoin d'être grands ?) ces décors sont peuplés dans leur blancheur de tous les rêves et de tous les cauchemars...

Et la tenue des moines, leur tonsure, tonsure réelle, les costumes des soldats anglais... et surtout... ah! surtout! leur jeu contenu, serré, leur jeu qui participe de l'extériorisation de soi-même... leur jeu qui est de la vie propre, frémissante, échappée de leurs masques tendus, de leurs mains blanches et molles, de leurs pieds même (un pied nu, celui de Nikitine fut cinématographié pendant deux jours et l'on s'aperçut que ce pied jouait, répondant ainsi aux sensations du corps et du cerveau), le moindre des réflexes, le plus menu des regards ?... Ils jouent en vivant eux-mêmes la vie des moines, des juges d'autrefois... Et cela, Dreyer ne l'obtient pas... il le suggère. Il dit à ses acteurs : « Restez là... ne bougez pas, pensez... Ce que vous voulez, ce que vous cherchez viendra tout seul... » Et il attend... et avec lui les opérateurs... les électriciens. Pas un bruit... rien que du silence, du silence dans lequel l'acteur perd peu à peu sa personnalité et son identité pour n'être plus que l'autre dont il a la défroque... L'autre : Cauchon, Loiseleur le moine menteur, ou Massieu l'huissier pitoyable...

Méthode enveloppante, fatigante, et magnifique; qui baigne ainsi l'acteur dans une atmosphère recueillie où toutes les suggestions venues d'au-delà vous frôlent et vous assaillent.

C'est ainsi que Falconetti est Jeanne d'Arc, la Jeanne si magnifique de ferveur, d'angoisse et de douceur... C'est ainsi que tous s'évadent du xx^e^ siècle mécanique pour n'être plus, sous la lumière mauve du mercure, que des personnages du xv^e^ siècle, religieux, obscur et barbare.

Ah! oui : *Jehanne*, ou *La Passion et la Mort d'une Sainte*, film de Carl Dreyer, sera un film humain, sensible, vrai.

Dreyer a cherché quelle chose nuisait le plus à la vérité, à l'expression juste de la vie... Il a trouvé : *le maquillage*, le maquillage, qui donne tant de factice au jeu, à la figure, aux regards, qui rend trop beau, qui rend artificiel...

Et, révolutionnaire sans violence, il a tout simplement banni le maquillage de son film.

Oh! Que cela va faire crier, tempêter, se moquer de gens! Mais, qu'est-ce que cela fait... Dreyer ne voit que son but. Il veut que sa Jehanne ne soit pas fardée, il ne lui veut pas de rimmel aux yeux, de fond de teint sur les joues, de carmin aux lèvres.

Sa Jehanne est une simple fille des champs qui ignorait l'art des onguents... Elle a vécu la vie des camps, elle a bataillé... Et c'est dans son cachot, habillée en soldat, cheveux coupés courts sur le front, comme un gars... qu'elle apparaît à ses juges. Elle aura son visage nu... son visage vrai, pétri de souffrance et de courage... Son visage de chair, comme son cœur, tout nu.

Et les moines dont le réaliste visage couronné de cheveux ne possède lui non plus aucune pâte, aucune trace de poudre, rien qui en masque les rides, qui en atténue les rudesses, qui en corrige les irrégularités ? Ces hommes, autrefois, furent des visages rudes, imparfaits, beaux, simples, irréguliers. Ils seront donc ainsi, à nouveau.

Eloignant la coquetterie, Dreyer a donc posé sur son vrai piédestal la Jehanne qu'il aime. Il l'a bien montrée telle qu'elle fut, si peu femme, sauf pour souffrir, frêle mais virile, et ignorant complètement les hommages, ne les entendant pas, ne sachant pas si elle était belle ou gentille...

Jeanne, composée, incarnée par Falconetti, c'est une créature qui souffre... simplement... et cela, c'est quelque chose, croyez-moi.

On (on, c'est le public) on regrettera peut-être de ne pas voir une Jeanne d'Arc en armure étincelante, dans l'apparat et le faste du Sacre... telle que l'ont représentée tant de peintres... Dreyer a pensé que la peinture suffisait pour cela. Il a dégagé ainsi l'âme naïve, mystique, sincère de Jeanne d'Arc, et *son film est tout entier la lutte de la religion officielle contre une sainte qui la dépassait de tout son entêtement sublime.*

Et quand on aura vu *Jehanne*, on ne pourra plus douter que l'avenir du cinéma soit dans la suppression du maquillage, du moins de l'avenir du *Cinéma-Art*.

Je demandai à Dreyer s'il avait employé des éclairages spéciaux. Il me répondit : « Pour les autres... oui. Pour vous, je dois vous dire surtout que c'est avec « la foi » que nous avons travaillé... »

La foi ! Belle réponse. Pardi, je le sais bien. Je sais bien que tous les collaborateurs de *Jehanne* ont eu la foi. Qu'ils soient : Maté, l'opérateur (opérateur de l'U.F.A.), et Kotula, son assistant; Warm, le décorateur (architecte des décors de *Caligari* et des *Trois Lumières*), Holm, l'assistant de Dreyer, J. V. Hugo, le dessinateur. Qu'ils soient les acteurs aux visages décivilisés, sortis semble-t-il d'une miniature d'époque... Qu'ils soient : Sylvain, Dalleu, Dacheux, Verley, Marnay, Ravet, Jean d'Yd, Artaud, Schutz, Bardou... qu'elle soit Falconetti... tous ont eu la foi, ont aimé leurs rôles, ont cru en Dreyer, qui était, tout de même pour eux, l'animateur international de : *La quatrième Alliance de Dame Marguerite*, de *Michaël*, de *Il était une fois...*, et de cet admirable *Maître du logis*... Ils ont eu confiance. Et le succès les récompensera, car l'admiration du grand public, mais oui du grand public, ne peut pas leur être discutée. Ce film qui n'est qu'un cri d'amour et un frémissement de douleur touchera le cœur le plus dur, emplira le regard du plus aveugle d'entre les spectateurs habitués au luxe, au factice, au clinquant...

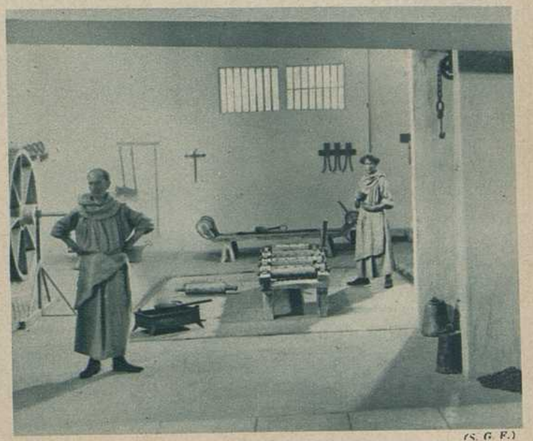
Du moins... je l'espère... comme je crois que le goût universel s'épurera, que le cinéma ne sera plus un art de poupées fardés et bijoutées...

Et si *Jehanne* de Carl Dreyer obtient ce beau résultat (et il l'obtiendra, j'en ai la prescience) de faire peu à peu prendre en horreur le maquillage et tout l'arsenal qui l'accompagne, des gestes faux, des situations conventionnelles, des drames de pacotille et de tout ce qui sent le bazar dans le cinéma actuel, *Jehanne* aura fait un miracle de plus...

« ... et vous verrez Jeanne elle-même... non pas la grande guerrière, mais une jeune fille, toute simple, toute humaine... morte pour son pays... »

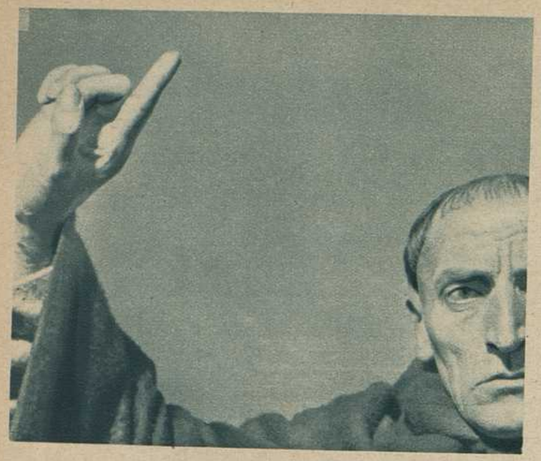
Et vous verrez le plus humain, le plus pathétique, le plus réaliste des films, où l'art ne sera pas dans une seule technique une froide technique, mais où, au contraire, le technique ne sera plus qu'un simple moyen d'expression, tout comme les acteurs, les décors, les opérateurs, le metteur en scène lui-même... confondus ensemble dans le même amour de l'histoire de *Jehanne*, et dans la même foi en l'ART et la VERITE !

Lucie Derain.



(S. G. F.)

JEHANNE, de Carl Th. Dreyer.



JEHANNE, de Carl Th. Dreyer.

STARS

par Edmond GRÉVILLE

Le cinéma entraîne dans sa nébuleuse éclatante les goûts les plus divers, les opinions les plus heurtées. Des rudiments d'écoles se dressent déjà, des Pierre l'Ermite de la photogénie vont prêchant leur doctrine. Alors que tous devraient être penchés avec admiration sur le berceau du formidable nouveau-né — qu'est-ce que trente ans dans une éternité ? — on se prend déjà aux cheveux, et même aux pellicules, pour savoir si le poupon de lumière aura de belles couleurs ou non; s'il sera cartésien ou non; s'il aura des vedettes ou s'il n'en aura pas.

Bien que je doute fort de l'utilité de ces discussions génésiques, je ne suis pas de ceux qui s'en effraient. Il me semble entendre, aux premiers temps de la peinture, il y a quelques milliers d'années, les jeunes officionados de ce nouvel art ergoter sur la supériorité des queues de girafes pétrifiées, ou sur celle des plumes de chouette, utilisées comme pinceaux. Ces entretiens liminaires, irritants, oiseux, n'ont point nui dans les temps au Corrège ou à Picasso. Pas plus que nos petites polémiques ne gêneront, dans cinq cents ans d'ici, les cinéastes de génie.

Ceci dit, je me propose d'attaquer en face le problème second. Personne n'ignore, en effet, que le premier problème est celui de la couleur. C'est donc de l'autre, de la question des *Stars*, que je voudrais m'occuper aujourd'hui.

Pauvres vedettes d'Hollywood ! Depuis la présentation privée du « *Cuirassé Potemkine* », personne ne doute qu'on puisse faire un film sans vous. Et ceux qui, dès longtemps, accusaient l'Amérique d'empoisonner le cinéma par ces cocktails appelés Gloria Swanson, Valentino, Mae Murray, Harold Lloyd; ceux qui préconisait l'abolition du taylorisme cinégraphique, de la standardisation des rôles, se servirent du chef-d'œuvre d'Eisenstein pour appuyer leur thèse.

Voyons vos arguments, ô ennemis des stars ! Le principal grief que vous faîtes au système actuel est qu'il oblige les réalisateurs à tourner n'importe quel scénario, car la seule chose qui compte est la vedette, garantie commerciale du film. Je répondrai tout de suite : Croyez-vous que l'abolition des étoiles entraînera une amélioration des films ? En France, où nous n'avons pas de vesettes semblables, les films sont aussi mauvais qu'ailleurs. Et quant aux Gance, aux Feyder, aux Cavalcanti, aux Clair, croyez-vous que l'intrusion d'une Norma ou d'un John Gilbert amoindrirait pour le premier son génie, pour les autres leur conviction ?

Les scénarios d'Amérique — auxquels je ne trouve d'ailleurs rien à reprendre, si je les considère du point de vue américain — ne seront jamais autrement qu'ils sont : faits pour déplaire éternellement M. Paul Souday et ravir, idem, les cœurs sentimentaux (j'en suis). On ne les bâcle pas pour les vedettes, mais des vedettes les jouent, ce qui est fort agréable quand elles s'appellent John Barrymore ou Norma Talmadge.

Tout le monde n'est pas Eisenstein. Le film sans vedette (voyez Mireille) a fait faillite. *Moana*, une des plus belles choses du cinéma, n'est pas un film sans vedettes. Flaherty, avant de tourner, a cherché dans tout l'Archipel un couple ayant les dons plastiques, l'intelligence voulus. Moana et Fang-Aase sont des vedettes d'occasion sans doute, mais ce sont des vedettes, *puisqu'ils ont fait l'objet d'un choix*. Et il en sera toujours ainsi. Ceux qui parlent de supprimer la vedette oublient une chose essentielle : c'est qu'il y aura toujours, dans le monde, des gens doués et des non-valeurs, des personnalités et des ombres. Inéluctablement, il y aura des vedettes.

Je comprends qu'on se soit insurgé contre les entreprises de publicité sournoises qui ont réussi à escroquer l'admiration du public au profit de fantoches, et à souffler des belles filles de Valentino, déchets pommadés de la faquinerie latine. Encore que Rudolf nous ait été utile à mesurer la puissance de ladite publicité, art nouveau, et le panurgisme des « fans ». Lorsqu'on présenta « *Eyes of Youth* », le premier film qu'il tourna en qualité de jeune premier, personne ne le remarqua. Deux ans après on sortit le même film avec son nom écrit en majuscules de huit pouces, et tout le monde se pâma devant *le plus beau garçon du monde*. Les *publicity-men* avaient, entre temps, fait leur œuvre.

Mais peut-on reprocher par ailleurs aux Américains d'avoir mis sur un piédestal leurs principales vedettes. Bien que mes goûts personnels m'interdisent d'admirer certaines stars, j'en distingue seulement deux ou trois dont la renommée soit surfaite. Il me semble que l'état-major actuel de l'interprétation cinématographique aux Etats-Unis est en tous points remarquable. Jamais il n'y eut d'hommes plus mâles, plus sincères, plus *hommes*, jamais il n'y eut de femmes plus belles, plus charmantes, plus *femmes*.

Et dans ce culte de la Beauté qui naît des passions suscitées par les Norma Talmadge et les Pola Negri, dans cet achat universel de cartes-postales, je vois un grand sujet d'espoir, une grande philosophie rassurante pour l'humanité.

Voilà pour l'Amérique. Ceux qui protestent contre le système de la vedette en général oublient que le seul pays qui souffre véritablement de ce système est la France. Cela parce que les vedettes de cinéma en France sont tout sauf des vedettes de cinéma.

A part Gina Manès, Van Daële et quelques artistes à demi-arrivés, les interprètes consacrés par les producteurs français comme « premiers rôles » sont d'une nullité écœurante. Songez que si jamais vous écrivez un scénario et qu'il est accepté par une maison d'éditions, on vous imposera sans doute Huguette Duflos — ouf ! — ou André Roanne — aïe !

Ne dites pas : « L'acteur ne compte pas, c'est le metteur en scène qui fait tout. » Je sais bien que de grands cinéastes, comme Gance dans *Napoléon*, sont parvenus à faire jouer à peu près bien des artistes qui nous avaient toujours semblé mauvais. Mais les exceptions n'ont jamais confirmé la règle. L'acteur est un rouage capital du film. Essayez de penser à *La Grande Parade* de King Vidor (ce film qui fut abîmé par l'intrusion d'éléments politiques dans la version française), avec, à la place de John Gilbert, Léon Mathot... Vous vous rendrez compte ?

Inversement, prenez un film courant de notre production nationale : par exemple, *Paris-Cabourg, Le Caire et l'Amour*, qui contient à peu près tout ce qu'un mauvais film peut contenir, et substituez aux « artistes » qui l'ont joué, Laura la Plante, Jack Mulhall, Creighton Hale, Otis Harlan, Clara Bow, et aussitôt vous passerez deux heures charmantes, l'œuvre abondera en trouvailles spontanées, aura un potentiel de *vie*.

Ceci ne veut pas dire que M. de Gravonne pourrait faire de bon films en Amérique...

J'arrive à la conclusion. Je conçois fort bien que les intellectuels français (ô l'affreux vocable) soient dégoûtés des vedettes. Tous ceux qui s'occupent de cinéma en France en arrivent très vite à maudire leur règne.

Mais il est ridicule de s'attaquer au *système de la vedette* en général. Les stars d'Amérique sont indispensables à notre santé. Et, de toute éternité, un mauvais scénario bien joué vaudra mieux qu'un bon scénario mal joué.

EDMOND GRÉVILLE

RUBRIQUE PROFESSIONNELLE

Le Costume

par Sauvageau, *chef costumier de "Napoléon"*

Madame Sans-Gêne

Voilà un sujet qui a déjà fait couler beaucoup d'encre et sur lequel les avis sont on ne peut plus partagés. Les uns vantent la photogénie des couleurs, les autres le « stylisé » des films allemands ou russes. Ne pas confondre avec le *style pur*, s. v. p.

Tous ceux qui ont fait tant soit peu de photographie, savent que certaines nuances sont d'un rendement défectueux. Il faut compter avec la violence des lumières du studio. Il faut envisager la possibilité d'employer en extérieurs les costumes utilisés au studio, car la tonalité est différente suivant que le ciel est gris, avec des fausses teintes, ou que le soleil est intense. J'en fis plusieurs fois l'expérience, suivant que nous tournions dans le Nord, le Centre ou le Midi.

De là, la nécessité de prévoir des costumes « passe-partout », pouvant être utilisés n'importe où et dans n'importe quelles circonstances. C'est là ma méthode, le but de tous mes efforts. Il y faut beaucoup de tact, de discernement, car le style doit être sauvegardé.

Le *style*, un grand mot et une grande chose, que bien peu connaissent et respectent. Les peintres-décorateurs Bianchini, Bétout, Puichon, Lagarde me l'ont appris quand j'étais à l'Opéra de Paris. Qui pourtant se soucie du style au cinéma ?...

Dans un récent article paru dans *Cinémagazine*, je lisais qu'il n'y avait, ou à peu près, de beaux costumes que dans les films étrangers. Suivaient une nomenclature de ces films et une collection de photos pas trop édifiantes. Richesse, soit, puisqu'on y tient. Mais cela n'exclut pas l'exactitude. Pourquoi pas les deux à la fois ?... Parce que les costumiers de ces films ne connaissent pas notre histoire et nos styles. Manque de culture et de documentation.

Pourtant, quels que soient l'époque et le pays, c'est toujours de France que venait la mode, que ce soit au Moyen-Age, sous Louis XIV, sous l'Empire ou en 1830. Les étrangers nous copiaient plus ou moins, mais nous copiaient.

Ce serait trop facile, ou trop difficile, de respecter la vérité de l'histoire. On ne vise donc qu'à la richesse. Puisque le cinéma français a tant de peine à rivaliser avec de telles réalisations, puisqu'on ne lui donne pas les moyens de le faire, pourquoi ne pas viser à un autre but. Négliger la richesse pour mieux rechercher la vérité. Certes, je ne méconnais pas les efforts que font certains de nos cinéastes pour atteindre à ce résultat, et la conscience artistique qu'ils apportent à ces reconstitutions. Mais je pourrais crritiquer vivement l'organisation première de notre système de production. Où il faut un calculateur ou un ingénieur, on prend un danseur ou un équilibriste. Délibérement on écarte les compétences. Tenez, je préfère ne pas entamer ce chapitre, qui risquerait de nous entraîner plus loin qu'il ne convient.

Réaliser un film en costumes, en France, cela commence toujours par le resserrement exagéré du devis de production. On coupe, on taille, on supprime, on fait des économies de bout de chandelle. Conséquence : il faut faire des prodiges pendant la réalisation, pour conserver au film son atmosphère, son style et son allure.

Par contre, tournant *Madame Sans-Gêne*, je signalais aux administrateurs américains qu'on faisait des dépenses exagérées par rapport au résultat. On achetait des manteaux de véritable hermine pour la vedette et d'authentiques bijoux. A quoi bon ? Faisaient-ils *plus riche* à l'écran ?... Non, mais ils devaient être exposés en Amérique, pour le lancement tapageur du film. Bluff et Publicité ! Avec le capital que représentait ces manteaux et ces bijoux, un metteur en scène de chez nous aurait fait un film.

Combien j'ai préféré réaliser mes costumes du « Vaux-Hall », de la blanchisserie, et reconstituer le « Sacre » tel que l'a vu David.

Quelques lourdes fautes ont bien été commises chez nous, mais à part ces malheureuses exceptions, c'est encore nous, en fin de compte, qui avons obtenu les plus artistiques résultats. Nos millions sont inférieurs en nombre aux millions étrangers, mais nos metteurs en scène ne le sont pas. Et je suis très heureux qu'on ait bien voulu utiliser ma modeste compétence dans des films comme *Madame Sans-Gêne* de Léonce Perret, *Destinée* et *la Valse de l'Adieu* de Henry Roussel, et surtout le gigantesque *Napoléon* du génial Abel Gance.

Ces productions n'ont peut-être pas le luxe insolent, la fausse richesse des réalisations étrangères. Qu'importe !... La douceur de nos ciels, l'équilibre de nos paysages, le charme de nos décors naturels, l'élégance de nos styles, le « chic » des hommes et des femmes de notre race, notre vieille sensibilité latine, notre mesure, notre discrétion, notre tact suffisent à imposer notre production sur tous les écrans du monde. Une scène toute de délicatesse et d'émotion bien françaises, voilà ce qui vaut tous les ors, les soies, les brocarts, les titanesques architectures et les multitudes grouillantes. Le cinéma français est riche de tout ce qu'il n'a pas et qu'il ne doit pas envier aux cinégraphies concurrentes. Sa richesse est toute d'ordre intellectuel et sensible, elle est dans le talent de nos réalisateurs et dans le goût de notre race, — deux choses qui ne s'achètent pas, — même au cinématographe.

A. SAUVAGEAU.

Madame Sans-Gêne (Photos Paramount)

Nous voulons voir les films russes

par Henry POULAILLE

C'est en 1924, croyons-nous, que le premier film soviétique fut présenté en France. C'était *Polikouchka*, d'Alexandre Szanine, d'après Tôlstoï. Ce film, interprété par le grand acteur Moskwine eut un certain succès lors de la présentation au Gaumont-Palace, succès qui n'était pas que de curiosité. A ce moment on put croire que l'on allait connaître le Film Russe. Il se passa des mois pourtant, avant que l'on songea à en importer d'autres. Pourquoi ?... Mystère !

●

Pour nous rappeler la cinégraphie soviétique, une présentation privée nous révéla un chef-d'œuvre : « *Cuirassé Potemkine* ». Sur ces entrefaits, un livre documenté et vivant paraissait chez Rieder (1) qui nous donnait un aperçu de l'activité des firmes de l'U.R.S.S. : il nous ouvrit les yeux.

Une autre présentation d'un film de valeur égale, sinon plus grande encore que le précédent, réunit, il y a quelques mois, un petit nombre d'élus, dont nous ne fûmes pas; celle de « *La Mère* », d'après le roman de Gorky. Nous avons pu voir le *Potemkine* d'Eiseisten; d'emblée, on a pu le mettre aux côtés des meilleures œuvres de Chaplin, pensant qu'il garderait seul longtemps cette place, mais, si nous en jugeons sur les soixante photographies tirées de ce film que nous eûmes en main : « *La Mère* », du metteur en scène Poudowkine, celui-là est de la même classe. Qu'en conclure ?

Sinon ceci : nous avons trop longtemps oublié de nous intéresser à l'activité artistique du pays des Soviets. Ne nous devons-nous pas de rattraper le temps perdu ?

Ces deux seuls films suffiraient à consacrer la cinégraphie d'un pays. Or, à l'heure actuelle, il est peut-être celui où, dans cette branche, l'on travaille le plus et avec le plus de méthode.

La Russie nous offre des œuvres aussi étonnantes que le furent en leur temps « *Forfaiture* », les Griffith, les films de Ince et les premiers Charlot venus d'Amérique. De toutes parts, aujourd'hui, on se plaint de la médiocrité de la production.

Nos meilleurs cinéastes, les techniciens allemands les plus forts, nous déçoivent tour à tour. Hier, c'était aussi D. W. Griffith, avec ses « *Chagrins de Satan* », œuvre inférieure et de beaucoup, aux premiers films de classe qu'il avait conçus jadis.

●

Partout règne le marasme. On est maître de sa technique, on fait du travail consciencieux. De plus en plus, la photo est irréprochable, chaque jour des innovations nous permettent de continuer à garder notre confiance et les acteurs se prêtent de mieux en mieux aux exigences de la Caméra; mais aucune bande allemande, française, slave ou américaine, ne parvient plus à nous émouvoir totalement.

Est-ce que le ciné est parvenu à l'apogée de son développement ? Non. Alors, comment sortir de cette crise, puisqu'un Griffith est en baisse, qui, lui, a les moyens de réaliser ce qu'il veut ? Chez nous, cela se comprend; les metteurs en scène, pour ne pas crever de faim, sont obligés de se plier aux désirs des « commanditaires ».

●

En Allemagne aussi, où le mot d'ordre est « faire du film international » ou rien, Robert Wiene, après « *Caligari* », « *les Mains d'Orlac* », « *Inri* », Raskolnikoff engage Huguette Duflos, et nous donne « *la Duchesse des Folies-Bergères* ». Lupu-Pick compose « *le Dernier Fiacre* » et le complète d'un épilogue qui en laisse penser long sur l'idiotie des bailleurs de fonds.

●

Les Suédois sont américanisés, hélas ! Partout, ceux qui veulent travailler comme ils le désirent, sont gênés, ne peuvent, faute d'aide, créer des bandes dignes des espoirs que l'on plaçait en eux. Le cinéma est malade et va vers l'épuisement si l'on n'y prend garde, surtout ici. Les spectateurs se lassent (ne parlons pas de ceux qui se délassent par le cinéma, ceux-là ne comptent pas). La critique effarée par la médiocrité de tout, n'ose se fâcher — cela ne ferait que du mal à chacun et en pure perte, momentanément du moins. On se questionne :

●

— Quel miracle sauvera le cinéma, le ranimera, lui permettant de reprendre son essor, de retrouver sa vigueur, le tirera de sa stagnation ?... Cependant, on ne désespère pas complètement, se souvenant de la crise qui manqua d'emporter déjà le ciné français, il y a quelques quinze ans. L'Amérique, jeune alors, (elle est devenue une vieille personne qui rabâche et moralise), nous expédiait tour à tour les films de *Ince*, de *Griffith*, de *Mack Sennett*, de *Cécil B. de Mille* (devenu Cecil Billets de Mille).

Et c'était *William Hart*, *Douglas* et *Charlot*, médecins venus opportunément (chirurgiens plutôt !). Il y eut quelque résistance parce que les Messieurs qui « *faisaient* » dans le cinéma, ne concevaient pas qu'on pût présenter mieux comme artistes d'écran, que les vedettes consacrées par des vingtaines (parfois) d'années de théâtre : *Sarah-Bernhardt*, *Le Bargy*, *Réjane*, etc... Mais le public, peu à peu, comparait et lâchait les gloires anciennes pour les neuves. Quant aux réalisateurs, les meilleurs tiraient parti de la leçon. Les Américains apportaient le mouvement. Toute une jeune école naissait qui s'imposait.

●

Pourquoi ne se produirait-il pas une réaction du même genre, se dit-on ? La crise présente est peut-être plus grave, parce que le cinéma se considère de plus en plus comme une affaire de rapport immédiat, mais là encore... le public peut dire son mot et sauver la situation.

(1) "*Le Cinéma dans la Russie Nouvelle*" par R. Marchand et P. Weinstein.

Le Cinéma Russe aura, croyons-nous, les mêmes effets que le Cinéma Américain. Comme lui, il est une force vive. Il nous vient plein de santé. Au sens du mouvement, il a ajouté le sens du dynamisme, grâce auquel l'anonymat remplace avantageusement la vedette, permettant qu'une bande soit faite pour la mise en valeur d'une multitude de personnages et non d'un seul personnage — voire des deux jambes de ce personnage. Cela serait déjà sympathique; mais il n'y pas que cela. L'anecdote qui enferre le cinéaste dans la littérature et l'en empêche de sortir, même s'il fait effort, l'anecdote dans le cinéma russe — du moins dans les films comme « *La Noce de l'Ours* », « *Le Cuirassé Potemkine* », « *La Mère* », « *Les Décembristes* », « *La Musulmane* », « *Ivan le Terrible* », n'est plus dans le scénario qu'à titre de repère et ceux-ci, les plus effacés possible. Hélas, on ne le connait pas.

●

Il serait heureux que les metteurs en scène de chez nous, où la crise est la plus cruelle..., n'est-ce pas René Clair, n'est-ce pas Cavalcanti ? voient ces œuvres. Ils reprendraient confiance en leur art — cette confiance que des années de lutte ont blessée. Mais là, nous nous trouvons en présence de l'opposition de la Censure... Un film soviétique... heu ! heu !! en principe, non... Et Anasthasie, si elle accepte « *Ivan le Terrible* », armée de ses ciseaux, coupe, coupe. Pour le « *Cuirassé Potemkine* » — ŒUVRE DE PROPAGANDE — officiers flanqués à l'eau, terrible répression, l'armée qui fusille la foule à bout portant : Images immorales. Pour « *La Mère* », la même chose... les scènes d'émeutes occasionneraient des troubles...

Le film soviétique se trouve donc condamné parce que trop propre à susciter l'émotion ou parce que sa qualité d'art est jugée comme ne pouvant compter ? Parait-il, ces films n'ont pas été présentés à la Censure. Monsieur Ginisty l'affirmait dans sa réponse à l'enquête de la *Revue Européenne*.

Il est inutile de dire que ceux qui mutilèrent des films de *Delluc*, de *Griffith*, agiraient avec moins de douceur encore pour ces œuvres.

●

Et là se placent les torts de l'U. R. S. S. elle-même. Quelque cent heureux virent « *Potemkine* », qui eut deux représentations privées; une cinquantaine de favorisés connaissent « *La Mère* ». Les autres bandes qui dorment à la Représentation Commerciale n'ont pas eu de présentation.

POURQUOI CES ŒUVRES, SI LA CENSURE S'OPPOSE A LEUR EXPLOITATION DANS LES SALLES, RESTERAIENT-ELLES INCONNUES DE CEUX DONT C'EST LE BESOIN DE SAVOIR CE QUI SE FAIT PARTOUT, LES CINEASTES, LES ARTISTES, LES ECRIVAINS QUE LA QUESTION DU CINEMA PREOCCUPE ?

●

La « Représentation Commerciale » se doit de leur faire juger ces œuvres, les éditeurs se doivent de les voir, ne serait-ce que pour savoir être plus exigeant envers leurs fournisseurs attitrés... Ce serait bien le diable si quelques-uns d'entre eux ne prenaient pas, de temps en temps, un de ces films, et la Censure ne pourrait s'opposer à la publication sur les écrans publics de toutes les bandes choisies. Quelques-unes auraient la chance de passer.

En Allemagne, où l'on est moins timoré, où l'on fait davantage confiance au public, car, il n'est pas prouvé que les films soviétiques de propagande comme « *La Mère* » et « *Potemkine* » causeraient du grabuge, en Allemagne, disions-nous, une centaine de films russes ont pu déjà circuler, dont « *Cuirassé Potemkine* » et sans causer le moindre trouble. C'est faire injure aux habitués des salles de chez nous que de leur supposer moins de sang-froid... Nous citerons un exemple, celui de « *Vox Populi* », film suédois, qui date de 1923, et qui, parce que contenant des scènes d'émeutes, attendit une trentaine de mois pour être montré : nulle part que nous sachions, ce film n'amena du désordre; l'œuvre fut appréciée, encore que réalisée sans trop de moyens, et d'une technique moins riche que celle qu'on est habitué à voir déployer par les régisseurs scandinaves.

Avec « *La Mère* » et « *Potemkine* », nous sommes en présence d'œuvre de haute qualité; leur non programmation porte préjudice à notre cinéma qui aurait besoin de contacts fréquents avec des œuvres de ce genre...

Nous voulons voir la production russe. Si, du côté de la Censure, des arrangements ne sont pas possibles, il faut que des présentations en soient faites.

●

En Allemagne déjà l'on sent, dans maintes bandes, l'influence du Cinéma Russe. Le découpage des « *Tisserands* » de Zelnik parait-il, est parent de celui de « *Potemkine* ». Nous nous réjouissons de cela. Mais, peut-être ne verrons-nous pas non plus ce film parce que tiré d'une œuvre socialiste de *Gerhardt Hauptmann*. N'est-ce pas, Messieurs de la Censure ? C'est une étrange défense d'un moyen d'expression que de lui interdire d'émouvoir... Une œuvre n'atteint-elle pas à l'art, que pour autant qu'elle émeut ?

Et c'est parce que des films comme « *Les Partisans Rouges* », « *Stephen Haltourine* », « *Le Chambellan de Sa Majesté* », « *Comédienne* », « *Les Bourreaux* », « *La Grève* », « *Le Gaz Rouge* », « *Aélita* », « *Son Appel* », « *Le Marin du Cuirassé* », « *L'Aurore* », « *La Musulmane* », « *Le 41e* », « *La Mère* », « *Potemkine* », nous semblent riches de qualités émotives que nous éprouvons le besoin de les connaître.

Le public aussi a droit à les connaître. Le pays qui accepte les films américains n'accepterait-il pas, comme l'Allemagne, les remarquables documentaires de Russie ?

Le succès fait à « *Ivan le Terrible* » en est une preuve; celui qui sera fait au « *Maître de Poste* » pris par Pathé et aux « *Décembristes* », à « *Dura Lex* », d'après Jack London (production Goskino et qu'Alex Nalpas annonce), en seront d'autres.

●

Il y a quelques années, c'était le cinéma allemand qui était proscrit. Qu'y gagna-t-on ? Une multitude de navets américains et un grand nombre de navets français. Quand le public revit les production allemandes sur les écrans, se fâcha-t-il ? Bien au contraire : à l'heure qu'il est, c'est peut-être celle envers laquelle il a le plus de reconnaissance pour les joies qu'elle lui donne.

Il en sera de même des films russes. Ce n'est pas de voir des films soviétiques qu'il deviendra bolchevique; mais à leur contact, il prendra mieux conscience de la valeur de l'expression cinégraphique; peu à peu il saura exiger mieux de ses fournisseurs et ces derniers, en fin de compte, seront bien obligés de laisser travailler à leur guise les artistes qu'ils condamnent à n'être que des machines à produire.

Tout le monde y trouvera son compte et le Cinéma, vivifié, nous donnera les belles joies dont la production en série et sur commande nous frustre depuis déjà trop d'années.

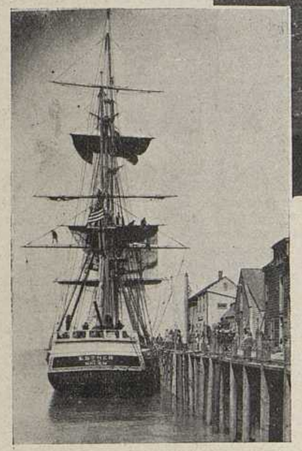
HENRY POULAILLE.

LA MÈRE. — DIE MUTTER, de Poudovkine.

Miss Claire de Lorez, dans MORGANE LA SIRÈNE (Franco-Film)

A gauche et à droite
"Vaincre ou mourir"
de James Cruze

Au centre,
"Feu"
de Jacques de Baroncelli



Photogénie de la mer

par JACK CONRAD

La mer sera bientôt la plus haute source de beauté photogénique.

Mer. Nom magique, miraculeux, maître-mot, évocateur de richesses illimitées et de misères incurables. Splendeurs éblouissantes, hideurs monstrueuses. Fatalité et Providence. Toutes les colères et tous les apaisements. Toutes les fièvres et tous les recueillements. Toute la douleur et toute la joie. Toute l'horreur et toute la magnificence; toute la poésie.

Mer. *Mare Nostrum*, berceau de la latinité invincible. Mer océane, linceul d'Ys, tombeau des Atlantes. Mer du Japon aux fureurs catastrophiques. Mer du Sud au parfum indélébile. Mer arctique qui roule des icebergs. Mer des Sargasses, cimetière des carènes perdues. Mer qui fait le tour du monde. Mer. Mer des légendes, des héros, des dieux et des sirènes : Odysséus, Okéanos, Pluton, Thétys, Eunomé, le Voltigeur Hollandais Mer divine. Mer protectrice qui s'ouvrit pour Israël. Mer outragée qui ravit à Artaxerxes ses quarante mille guerriers.

Mer aventureuse qui porta les trirèmes phéniciennes et les caravelles de Christophe Colomb. Mer glorieuse qui fut l'alliée fidèle et sûre de Tourville, de Duquesne et de Jean-Bart, de Morgan et des Frères de la Côte. Mer généreuse qui sauva les naufragés de la « Méduse ». Mer industrieuse qui roule des villes flottantes. Mer sanglante des Dardanelles et du Jutland. Mer oublieuse de tous ses miracles et de toutes ses gloires. Mer qui a tous les âges.

Pouls des marées, pouls du monde. Grand Maëlstrom, cœur du monde,

Mer avare dont les flancs recèlent les trésors fabuleux engloutis par les tempêtes. Nostalgie des vagues lumineuses évoquant les temps héroïques Mer consolante, cercueil mouvant du marin.

Nostalgie des vagues lumineuses évoquant les temps héroïques
Mer qu'ont chantée Homère et Shakespeare.

Mer solitaire, belle, triste et nue comme notre vie.
de la marine à voiles : galions chargés d'or, bricks empavoisés, enfer flottant des galères, grand'routes où crient les lamentations des mouettes voyageuses, et, maintenant, les carènes cuivre-acier aux mille yeux brillants.

Ports quadrillés de hautes mâtures : Hambourg, Liverpool, Glascow...

Ports, grands carrefours des inquiétudes et des détresses qui se frôlent, se heurtent, se cherchent ou se fuient dans les appels des steamers, sirènes et cloches, dans le tumulte mécanique, halètement du monde moderne, dans les grincements des grues, les crachats de la vapeur et le roulement sourd des trains.

Joie incomparable du départ mêlée de la tristesse des séparations.

Poésie du voyage où se succèdent les plus divers aspects du monde.

Charme des mélancolies errantes, bercées au rythme éternel des éléments. Depuis des siècles, sur les mers du monde, le vent siffle mélancoliquement dans les cordes, les voiles frémissent d'angoisse et l'âme du marin chante son grand hymne de douleur et d'espoir.

Tandis que le bateau roule et tangue, accoste, repart, ceux qui restent, suivent les fumées des steamers qui s'éloignent dans les brumes, laissant sur la mer un sillage pareil à leur rêverie, consultent les horaires des arrivées et des départs dont ils ne sont pas, et, tristes, regrettant leur destin sédentaire, regardent tomber sur les docks où s'entassent tous les trésors du monde, la pluie fine, ininterrompue, silencieuse comme leur souffrance.

Nous sommes, hélas! presque tous ceux qui restent, et notre besoin d'illusions est inassouvissable. Rivés à notre vie quotidienne, sous la pluie monotone des heures interminables, nous serions depuis longtemps morts d'ennui, si le ruban de rêve n'avait accompli le miracle de transporter notre désenchantement à travers le monde, en nous épargnant les courses matinales sur les quais froids, les banquettes dures, les entreponts inconfortables, les cahots et le mal de mer.

C'est au cinématographe, grand port lumineux où toutes les radieuses images des espoirs lointains accourent précipitamment faire escale, que nous allons guetter les mirages des pays inconnus, îles, rades, voiles, vagues, fumées, sillages, longues croisières sur l'insondable étendue des eaux, *cieux ultramarins aux ardents entonnoirs, péninsules démarrées, océans poussifs, archipels sidéraux, azurs verts, écumes de fleurs, Maëlstroms épais*, et tout le poème terrifiant de la féerique splendeur de la Mer.

Ciné-palais

par Am. Roux-Desbreaux (*Avocat à la cour*).

LA GRANDE MISERE DES EXPLOITANTS FRANÇAIS..

D'aucuns l'ont déjà dit, écrit et répété, mais on ne saurait trop le redire, que les malheureux propriétaires-directeurs de nos salles françaises de cinéma sont en proie, plus encore que les autres citoyens, plus encore que les commerçants ordinaires, au vautour-Fisc qui leur ronge le foie avec une âpreté farouche, inlassable, décourageante et ruineuse. Et non seulement cette grêle de taxes et d'impôts les écrase, mais elle est, par répercussion, l'une des causes qui empêchent le développement du film français, en faveur duquel tant de bonnes lances sont actuellement rompues.

Ces deux conséquences sont aussi graves l'une que l'autre. Il est curieux et en même temps lamentable de présenter, en un tableau, qui n'a rien d'attrayant, l'ensemble des charges qui pèsent sur l'exploitant français.

Il doit d'abord supporter le **Droit des pauvres.** C'est une loi du 7 Frimaire an V de la première République qui l'a institué; loi généreuse, bien sûr, qui prélevait sur la joie de ceux qui ont les moyens de s'offrir du plaisir une dîme (c'est bien l'expression) de 10 % au profit des déshérités de la vie.

L'article 1er était ainsi conçu : « **Il sera perçu un décime par franc, en sus du prix de chaque billet d'entrée, pendant six mois, dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre, des bals, des feux d'artifices, des concerts, des courses et exercices de chevaux pour lesquels les spectateurs paient.** », et l'article 2 spécifiait que le produit de cette taxe nouvelle serait employé « **à secourir les indigents qui ne sont pas dans les hospices.** »

Diverses lois successives prorogèrent la perception du droit que la loi de Frimaire n'avait prévue que pour six mois, jusqu'au décret du 9 décembre 1809, qui la rendit définitive.

L'article 131 de la loi de finances du 25 mars 1917 assimila cette taxe aux contributions publiques.

A dater de ce jour, la taxe nouvelle était donc solidement établie et la loi de finances promulguée chaque année en autorisait la perception.

Mais, dira-t-on, le cinéma n'existait pas en l'an V de la République, et comme une loi spéciale n'est pas élastique, comment se fait-il...

C'est que l'énumération qui figure à l'article premier de la loi de Frimaire n'est pas **limitative** et plus tard la formule fut étendue « **aux autres lieux de réunion ou fêtes où l'on est admis en payant** » par des arrêtés et des décrets postérieurs.

Toutefois, les Tribunaux furent appelés fréquemment à se prononcer sur l'exigibilité de cette taxe et la Jurisprudence admit que la loi n'englobait pas **toutes** les réunions payantes sans exception. C'est ainsi que le droit des pauvres n'est pas dû sur les recettes des réunions qui n'ont qu'accessoirement le caractère de spectacle, mais qui ont en même temps un but d'utilité générale, telles que les expositions nationales du commerce et de l'industrie, les expositions annuelles de peinture et de sculpture qui visent le développement des arts dans un but d'utilité publique, et aussi dans bien d'autres cas dont l'examen n'entre pas dans le cadre de cet article.

Bref, les spectacles cinématographiques étant sans contredit **des spectacles,** le droit des pauvres leur fut appliqué dès leur naissance.

Or, cette taxe, qui n'était au début que de 10 %, fut portée par la loi du 16 juillet 1840 au quart de la recette brute, c'est-à-dire à 25 % du prix total des places encaissé par l'exploitant.

A ce taux-là et vu les sommes globales qu'il produit, c'était l'extinction du paupérisme en France; mais où vont les manes d'écran ?...

Ce tarif a été maintenu par l'article 96 de la loi du 25 juin 1920, qui l'étendit aux entrées délivrées à titre gratuit, ainsi qu'aux entrées à prix réduit et d'après le prix des mêmes places payantes. Mais, aujourd'hui, il a été légèrement réduit, et par je ne sais quel calcul arabe, il est des 5/64 de la recette brute pour une recette moyenne de 35 à 50.000 francs.

Voici donc, à la charge des exploitants, une première amputation fiscale. Dont acte, et ce n'est pas fini.

En effet, la loi du 30 décembre 1916 créait un nouvel impôt sur les spectacles et cette fois les cinématographes étaient directement et nominativement visés. « **Il sera perçu,** disait l'art. 13, **sur les recettes brutes des cinématographes : 5 % jusqu'à 25.000 francs; 10 % de 25 à 50.000 francs; 20 % de 50 à 100.000 francs; 25 % au-dessus de 100.000 francs.** »

On voit que cette **taxe d'Etat** se percevait mensuellement sur l'ensemble des recettes conjointement au droit des pauvres et dans les mêmes conditions. S'il advenait au législateur la fantaisie de créer encore quelques autres dîmes, la totalité des recettes allait y passer.

Aussi, la loi du 25 juin 1920 décida judicieusement que cette taxe ne serait perçue **qu'après déduction** du droit des pauvres et de toute autre taxe communale établie par la loi.

Ouf! les pauvres brebis tondues allait pouvoir souffler un peu! N'en croyez rien, bonnes gens; la loi nouvelle, d'apparence bon enfant, n'embrassait les exploitants que pour mieux les étouffer.

Car le même article 13 relevait sensiblement le taux de la taxe d'Etat de 1916 en le portant à : 10 % jusqu'à 15.000 francs de recettes mensuelles, 15 % de 15 à 50.000 francs, 20 % de 50 à 100.000 francs, et 25 % au-dessus de 100.000 francs.

A noter que c'étaient les petits exploitants, les plus nombreux sans nul doute, qui étaient le plus durement atteints, car, seules, les deux premières tranches d'assujettis subissaient l'augmentation de 1920. Aujourd'hui, toujours en vertu des mêmes calculs bizarres, la taxe d'Etat, pour une recette de 35 à 50.000 francs, représente les 9/64 de la dite recette. C'est un peu moins de 15 %. Mais les cadeaux du législateur ne s'arrêtaient point là. si depuis la guerre notre Trésor public souffre d'une impécuniosité dont nous ressentons lourdement les effets, il en est de même des caisses municipales, et l'Etat-Providence vint à leur secours en introduisant dans la même loi le paragraphe suivant : « **Les communes sont autorisées à percevoir des taxes municipales dont les tarifs devront être approuvés par le Préfet sur les cinémas, les établissements publics, etc...** » Et de trois !

A Paris, la taxe municipale est confondue avec le droit des pauvres, mais en banlieue elle est de 5 et 10 %, et en province de 2,50 et 5 %. (La loi du 13 juillet 1925, art. 98, a exonéré les cinémas de province de 50 % des taxes perçues à Paris et dans sa banlieue).

Voilà donc la première catégorie des charges supportées par nos exploitants.

Mais là ne s'arrête pas l'effarante énumération.

Le fisc impitoyable, après avoir frappé le donneur de spectacles de ces lourdes taxes spéciales, ne manque pas d'ajouter : « Et maintenant, paie-moi tes autres impôts et tes autres taxes, tout comme un commerçant ordinaire et un simple citoyen : Patente, chiffre d'affaires (sur les recettes hors guichet), bénéfice commerciaux et industriels, impôt sur le revenu. »

Si l'on tient compte de ces nouveaux éléments, que chaque commerçant français peut " réaliser " en jetant un coup d'œil sur les billets doux que lui envoie son percepteur, on voit ce qui reste aux mains de l'exploitant d'un cinéma moyen.

Avec ce misérable solde de ses efforts et de son travail, il faut qu'il songe : à payer la location des films qu'il présente à son public; à payer les droits d'auteur des œuvres jouées par l'orchestre; à rémunérer son personnel (opérateur, receveur, contrôleur, ouvreuses, musiciens); à assurer à prix d'argent le service de sécurité qui lui est imposé par les règlements (pompiers, agents de police); à payer l'éclairage et le chauffage de sa salle; à payer ses primes d'assurances diverses; à payer sa publicité; à payer son loyer s'il est en location, ou à amortir son capital investi s'il est propriétaire de l'immeuble; à couvrir l'intérêt de son prix s'il a acheté le fonds, à amortir son matériel et à l'entretenir.

Après quoi, on lui permet de songer à lui, parce qu'il faut vivre, faire vivre sa famille, économiser pour ses vieux jours.

Brillant ? Non.

Lamentable ? Oui.

Et nous n'avons pas forcé la note, nous n'avons pas noirci le tableau. Après cela, il n'est qu'une chose :

Tout ce qui compte dans l'art et l'industrie cinématographique en France, tout ce qui détient une parcelle d'autorité ou une part d'influence, doit conjuguer ses efforts pour obtenir de ceux qui font les lois ou qui les inspirent un dégrèvement **normal, nécessaire, honnête** des charges écrasantes qui font mourir à petit feu le cinéma français. Car vous pensez bien que notre exploitant, comme le gibier traqué qui s'affole vers n'importe quelle issue, recherche tout ce qui peut alléger son fardeau, et c'est ainsi qu'il se précipite vers les films américains, de location moins coûteuse que nos films français, au grand détriment de notre production nationale. Peut-on l'en blâmer ?

Soulageons-le d'abord, après on verra...

Note : La taxe sur les spectacles vient d'être supprimée aux États Unis, pour le Cinéma. Cela représente une exonération de 37 milltons de dollars, soit : neuf cent vingt cinq millions de francs.

LES PRÉSENTATIONS DU MOIS

PAX-FILM

A QUI LA FAUTE ?

Drame de Ossip Dymow, réalisé par Paul Czinner. — Décors de Paul Reith. — Photographies de Graatkjaer et Kuntze. — Avec Conrad Veidt, Emil Jannings et Elisabeth Bergner.

Nous avons attendu longtemps *Nju*, un film tourné en Allemagne par Paul Czinner, avec Conrad Veidt, Elisabeth Bergner et Emil Jannings, *Nju*, que tous les critiques de là-bas ont salué comme une des œuvres les plus curieuses de l'époque.

Comme l'art véritable est donc éternelement jeune. Ainsi, *Nju*, mis en scène sans bluff, sans grande figuration, avec juste trois interprètes (mais quels interprètes !) se réclame beaucoup plus du mot chef-d'œuvre que du mot bon film. Ce n'est pas, néanmoins *Le Chef-d'œuvre*, l'entité chef-d'œuvre. Mais c'est bien imité.

Je disais que l'art véritable était éternellement jeune. Voilà trois ans passés... et *Nju* montré seulement aujourd'hui au public français sous le titre : *A qui la faute ?* a bouleversé toute une salle.

Il y a un sujet banal... comme la vie... une tragédie qui naît de l'amour d'une femme mariée pour un homme de lettres... et une victime : la femme, naturellement.

Donc, ce sujet est admirable. Admirable de simplicité, d'humanité, de vérité toute nue.

Il y a un mari, pas beau, un peu grotesque, très bon (Emil Jannings), une femme, sensible, très Madame Bovary, pas jolie, mais charmante (Elisabeth Bergner) et un amant qui guette sa proie. Un amant symbolisant toute l'aventure (Conrad Veidt).

Le hasard réunit ces êtres. La femme est dominée. Le mari se défie, supplie, menace... devient brutal. La femme est écœurée, l'amant impassible. Elle quitte le mari pour aller à lui. Le mari veut tuer, veut mourir... et puis, au passage d'une jambe alléchante... va vers la vie, vers l'oubli, ce gouffre...

L'amant, fatigué par la passion, se dérobe au premier prétexte. La femme reste seule, angoissée, désespérée. Et, lasse, sans recours, sans secours, elle disparaît dans un autre gouffre, le fleuve...

Le lendemain, l'amant considère avec mélancolie les serpentins où s'inscrivit son aventure et qui gisent dans les ordures ménagères.

Et voilà... c'est tout. Mais comme c'est beau, beau dans sa sécheresse voulue, observée. Jouant presque avec dureté, les interprètes sont continuellement tendus dans des expressions inoubliables. Il faut avoir vu le masque de Jannings, ce grotesque tragique, le visage dominateur, les yeux troubles de Conrad Veidt quand il marque son désir, et la frêle silhouette d'Elisabeth Bergner, femme, victime, proie marquée par le destin.

Paul Czinner a détaillé son film avec une science étonnante. Le mendiant-musicien, la rue sombre, la soirée où les trois adversaires s'observent, la scène de la découverte, avec cette trouvaille formidable des trois protagonistes s'astreignant à rire après une scène de violence inouïe, parce que le concierge monte attiré par un coup de revolver.

Nju, pardon, *A qui la Faute ?* qui a parfois la noblesse des tragédies, est pourtant absolument expressionniste, et très moderne dans sa ligne générale. La montée progressive des désirs, de la colère, de la passion, l'éclatement, puis la fin... le rêve qui crève comme un ballon sous une piqûre d'épingle, le tourbillon de pluie et de vent emportant la victime... tout cela est d'une intensité rarement atteinte. *A qui la Faute ?* aurait pu garder jusqu'au bout une aimable nuance philosophique. Czinner a voulu qu'il finit tragiquement, parce que... en somme... dans la vie tout ne finit pas par des chansons, mais plus souvent, dans un pareil cas, par des suicides ou par des crimes.

Nju relève du fait-divers, à la façon de *La Rue*, de *La Nuit de la Saint-Sylvestre* et de *Variétés*. Mais, tout comme ces trois films, il est de grande classe. Car, le fait-divers, raccourci de la vie, est la plus grande école des scénaristes.

TITINE

Scénario de Hans Sturm. - Réalisé par Richard Echiberg avec Xenia Desni, Werner Fuelterer et Hans Junkermann.

Comédie-Opérette... Depuis *Rêve de Valse* (ce joyau de grâce et de fraîcheur) les Allemands nous étouffent sous les flons-flons muets de leurs films-opérettes.

Celui-ci est tout aussi soutaché, galonné, éperonné que ses frères. Les uniformes qui servirent à de multiples films de grands-duchés sont, sans doute interchangeables. On fait servir aussi les interprètes... Et c'est pourquoi nous revoyons Xénia Desni (de *Rêve de Valse*), Hans Junkermann (de *La Duchesse des Folies-Bergère*) et Werner Fuetterer (de *La Chaste Suzanne*).

Ils sont charmants tous les trois, elle est blonde, sous la toque de fourrure, lui, parfait en cocu, magnifique et libertin, et l'autre en séducteur titré.

Les amateurs de revues, de parade, de scènes à déshabillages, et de tableaux qu'on dit « légers » parce qu'ils sont lourds d'esprit, seront contents.

Cocasserie, mascarade, gaieté parfois... *Titine* ne boude pas le rire. Quel dommage que ce rire ne soit pas de qualité très pure.

Veidt et Jannings dans " A qui la faute ? "

Veidt et E. Bergner dans " A qui la faute? "

FILMS ALBATROS

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE de René Clair.

Un chapeau de paille d'Italie est croqué par un cheval irrévérencieux... lequel appartient à Fadinard, lequel Fadinard doit se marier...

Et c'est ainsi que, dans cette pièce à tiroirs, s'enchevêtrent les plus folles poursuites, les plus invraisemblables répliques, les plus cocasses situations.

Qui n'a vu, lu, entendu *Le Chapeau de paille d'Italie*, petit chef-d'œuvre de comique, où Labiche exprima une fois pour toutes le théâtre vaudevillesque, et ridiculisa définitivement les petits bourgeois de son époque ?

La pièce roule donc autour d'un chapeau qu'un jeune homme, sur le point de se marier, doit acheter à la maîtresse d'un officier violent, sous menace de voir l'officier casser tous ses meubles chez lui, s'il ne rapporte pas ce chapeau de paille d'Italie que le mari cocu s'étonnerait de ne pas voir à sa femme, à son retour.

Et la joyeuseté des répliques, les effets comiques tels que le bain de pieds, la pendule, ont réjoui deux générations de spectateurs.

Pièce remarquablement faite... une fois pour toutes. C'est du théââtre ! Et pourtant, René Clair a vu *Le Chapeau de paille d'Italie* autrement que comme une pièce. Il a vu un sujet charmant, ironique, où toute une époque était ainsi caricaturée... Il s'est aussitôt emparée du sujet, l'a mis à plat, si je puis dire... et a bâti son scénario... scénario fantasque, capricieux, fantaisiste... Et l'époque 1860 étant trop charmante à son goût, il a transposé le sujet en 1895.

Film comique, dans le sens le plus humain. Film comique par l'observation, le détail, le geste, le regard, comique, par la situation, encore plus par le trait humain qui type ainsi le cousin Bobin et son gant blanc perdu; Nonancourt dont les chaussures sont trop étroites; l'oncle Vésinet, sourd comme un pot; la cousine dont le pince-nez tombe sur son ventre; le cousin qui remonte éternellement sa cravate et tous ces traits saillants d'une humanité mère de la nôtre... d'une génération un peu ridicule, douillette, replette, mesquine, bonne et douce... la fin de siècle, quoi !

Clair a tout vu très vite, dans *Le Chapeau de paille d'Italie;* il a vu l'époque, rondouillarde, inconfortable, l'époque des traditions, où le scandale naissait d'un rien, l'époque 1895, où l'on avait, paraît-il, encore la douceur de vivre, parce que, sans doute, on n'avait pas encore beaucoup de salles de bains inondées, et de téléphones détraqués dans les intérieurs bourgeois.

Il a vu la noce caricaturale, il l'a composée avec toutes ses joies, avec son salon de noces et banquets, sa pianiste mécanique, ses enfants agaçants, ses danseurs suant en gants blancs.

Il a imagé un quadrille des lanciers qui est une merveille de cocasserie cinglante, et en même temps de rythme cinégraphique (ceci pour ceux qui aiment la technique).

Clair a voulu exprimer l'esprit d'une époque. Il l'a fait avec cette ironie mordante qu'on trouve en plus chargée, en plus tragique dans *Greed*, de von Stroheim. Mais si Stroheim est l'aquafortiste, Clair est le caricaturiste léger, sans méchanceté, aimant ses types qu'il accuse... les faisant vivre de leurs petits travers, de leurs petits défauts.

Nous avons le régal du départ de la noce avec le tatillonnement des garçons d'honneur à la recherche d'un gant, d'un bouquet... des voitures de parade... Nous avons l'immense éclat de rire du discours à la mairie... le maire figé, solennel, les gens de la noce, véritables têtes à massacres, silencieux, dignes, souffrant le martyre, ne montrant rien... sauf le cousin qui perd sa cravate, sa femme qui le lui montre et tous les invités y compris le maire qui réajustent leurs cravates.

Coup d'esprit qui emporte le rire le plus récalcitrant. Oh ! oui, comme René Clair a le sens du comique! On le voit bien quand il oppose la rage méthodique de l'officier, cassant l'un après l'autre un meuble, une pendule, à l'aimable lancier dansé par des couples congestionnés, farauds, faisant les mignons en des révérences surannées...

Et l'imagination de Fadinard que Clair nous livre toute chaude sur le film en une sarabande de meubles jetés dans la rue, de pillage, dominé par l'officier matamoresque... et l'évanouissement de Mme de Beauperthuis... et l'enfant qui joue faux, la pianiste qui martyrise les touches... les ronds de jambes des danseurs, la mariée qui n'a pas rattrappé son épingle à cheveux dans son dos !... Mon Dieu ! que tout cela est donc cocasse, irrésistible, et tellement cinéma!

Car, c'est là où Clair a fait un miracle. D'une pièce de théâtre il a tiré un film qui n'est que du cinéma, que du mouvement, que des effets purement visuels... venant toujours d'eux-mêmes, sans le secours d'accessoires... sans l'apport de titres... (Il y a quinze titres dans le film, et tous d'une concision étonnante).

Le Chapeau de paille d'Italie est un film comique, mais dont le ton comique se teinte d'humanité et de raillerie presque féroce. Pourtant, Clair ne va pas jusqu'à la charge impitoyable de Stroheim. Il aime ces personnages ridicules et bons... il les montre tels qu'ils étaient... capables de petits gestes, grandiloquents dans leurs passions, et non grands... incapables de méchanceté, étouffés par leur époque... simplement. Il nous montre, ce metteur en scène si lucide, le pitoyable Beauperthuis apprenant de la bouche de Fadinard son infortune conjugale. Et cette scène, qui a fait rire tant de gens, garde je ne sais quoi d'amer et de désespéré. C'est là que Clair rejoint Chaplin dont il est imprégné, c'est là qu'il aristocratie son rire, en le forçant à être triste... Car, dans la vie, il est rare qu'on ne rie pas d'un malheur, d'un ridicule, d'une laideur, d'un ennui, advenus chez les autres. C'est bien tout l'être humain qui nous est ainsi révélé dans ce film si drôle et dépouillé des attraits ordinairement exigés pour un film comique.

Quant à l'œuvre cinégraphique elle-même, elle est montée, composée avec cette science du découpage, de la lumière qui caractérise Clair. Ses interprètes, tous égaux devant leurs rôles, effacés volontairement pour la réussite de l'œuvre, valent qu'on les cite tous : Préjean, ironique, léger, dansant et effaré; Fadinard, Jim Gérard, imposant bourgeois; Beauperthuis, Alexis Bondi, effarant garçon d'honneur sorti d'on ne sait quel album de photographies, avec sa femme aux lorgnons, Alice Tissot; et Yvonnek, l'oncle qui a des cors aux pieds; Marise Maïa, charmante mariée au ridicule et attendrissant accoutrement; Olga Tchékowa, toujours évanouie et toujours étonnante; Ollivier, invraisemblable oncle sourd qui applaudit le maire quand il se réveille; la mairie désertée... et Allain, valet de chambre impassible; et Volbert, maire solennel... et tous qui durent autrefois prendre, au sortir du théâtre, leur chocolat chez Prévot, après une noce échevelée...

Ah ! Oui, portraits de famille ! Film poussiéreux, film neuf, cependant, par ses effets personnels; film comique, pimpant, ironique, d'une perfection technique telle que cette technique ne s'aperçoit pas... René Clair est notre premier metteur en scène de films comiques. Son film audacieux, nouveau, spirituel, son film est le reflet de l'intelligence française vue à travers le prisme du cinématographe.

C'est ainsi que, par la grâce de René Clair nous avons enfin le premier film comique français, et c'est un film d'art.

FILM GEORGES PETIT

CIRCULEZ !

Rien que le titre vous laisse à penser ce que peut être cette comédie américaine. C'est l'éternelle histoire d'un policemen de la circulation qui devient policier pour les beaux yeux de la fille d'un diamantaire, et qui, à lui tout seul, arrête toute une bande de cambrioleurs, et conquiert le cœur de la charmante fille du... voyez plus haut.

C'est joué à coups de poing par William Fairbanks et à coups d'œil par Virginia Lee Corbin.

Xenia Desni dans **"Titine"** *(Pax-Film)*

FOLIES DE CARNAVAL, *film de Rudoff Walter Fein, avec Harry Liedke et Gret Morpheim.*

Rien de nouveau dans le sujet de cette production dont la technique est cependant soignée. « Sa Majesté Carnaval », une fois de plus, de son trône de carton fait mouvoir les personnages d'un de ces drames qui souvent se déroulent sous les serpentins, les flots de jazz et les robes qui s'envolent.

Harry Liedke et Grete Morpheim jouent leurs rôles consciencieusement sous la direction du réalisateur dont la main ne semble pas très sûre dans les dernières scènes qui veulent nous paraître des plus dramatiques et que nous acceptons comme telles avec indulgence.

Hope Hampton dans **"Printemps d'amour"** *(Franco-Film)*

BEETHOVEN, *avec F. Kortner.*

Une fois de plus, constatons qu'il est dangereux, pour un metteur en scène, de s'attaquer à une grande figure de l'histoire. Les géants de la musique ou des batailles nous fixent à travers les siècles du haut de tels piédestaux que lorsqu'on veut se hisser jusqu'à eux, il faut une échelle sûre et une force peu commune, sinon on risque de se casser les reins...

Le réalisateur de *Beethoven* a d'ailleurs gardé un anonymat prudent... disons de convalescent.

Quant à F. Kortner, il semble mal à l'aise, étouffant presque dans le rôle de l'auteur de la « Pathétique ».

FILMS PETIT

LE TOMBEAU HINDOU

Scénario de Fritz Lang. — Réalisation de Joé May, avec Conrad Veidt, Bernhardt Goetzke et Mia May

Le Tombeau Hindou ! Une grande date de l'histoire de l'art ! On se rappelle cette émouvante épopée moderne, située dans les Indes mystérieuses, avec un crochet jusqu'en Angleterre.

Là, dans ce film colossal, nous vîmes, pour la première fois, la réelle consécration de la technique. Car, on peut bien dire que, dans *Le Tombeau Hindou*, la surimpression règne en maîtresse, surimpression faite comme on ne fera jamais mieux. Et surimpression expressive, commandée par les scènes, donc : moyens visuels parfaits.

Le scénario, d'une étrangeté visuelle incomparable, qui réunit l'abstrait au concret, le merveilleux au réel, le monde moderne au monde antique des fakirs, qui exalte la beauté et la passion, fut écrit

Greta Carbo dans "**La Tentatrice**"

par un homme qui devait, après cela, faire connaître son nom : j'ai nommé Fritz Lang. L'auteur du *Tombeau Hindou* devait filmer *Les Trois Lumières.*

D'ailleurs, dans *Le Tombeau Hindou*, qui est bien le seul film excellent qu'ait tourné Joë May, on voit beaucoup de talents qui s'essayent ou qui s'affirment... on voit Bernard Goëtzke et Conrad Veidt à peine connus... On voit surtout Lya de Putti et Paul Richter, inconnus alors, et qui paraissent dans des rôles de comparses, alors que la vedette du film, Mia May, est maintenant oubliée... sans regrets.

Je n'ai pas à raconter ici le scénario, à faire l'examen de cette œuvre que tous, vous avez vue, admirée, commentée. Pourtant j'avoue tout le plaisir nullement rétrospectif que j'ai eu devant les immenses décors si plastiques, devant la beauté de Veidt, magnifique rajah, devant les scènes impressionnantes du réveil du fakir, de la transmission de la volonté du fakir en Angleterre, des fauves... de la scène des lépreux... Plaisir mêlé d'admiration, d'intérêt...

Cependant, je crois qu'on eut tort de couper ce film et de le montrer ainsi monté avec des lacunes regrettables.

N'importe, *Le Tombeau Hindou* est une des plus belles et plus significatives parmi les grandes œuvres du cinéma allemand. Il est juste que le public la voie... la revoie, et en aime le contour ferme, la couleur chaude, et la puissance d'expression ainsi que la colossale beauté.

Film des CINEROMANS

EN PLONGEE

de Bernard Franck réalisation de Jacques Robert avec Lillian Constantini et Mendaille.

Nous en sommes aux films de mer. Jasques Robert a goûté à l'espionnage avec *La Chèvre aux pieds d'or* vient de s'affirmer dans *En Plongée*, où saillent de remarquables scènes de plongée, de naufrage, d'immersion de sous-marin...

Le personnage central, Moussia, est joué avec une vibrante sensibilité par Lilian Constantini. Nous voyons Mendaille, parfaitement habillé d'un uniforme d'officier de marine, et d'autres excellents acteurs comme : Olga Noël, épouse douloureuse; Alcover, espion d'envergure, jouer des rôles très *réalistes* en pleine *réalité*. Aussi applaudissons-nous à cette scène pathétique de la bataille, et suivons-nous avec attention le combat du marin avec l'espion.

Il y a quelques invraisemblances dans ce film; ainsi un bateau convoyé pendant la guerre n'était jamais seul... ensuite, un commandant de sous-marin n'avait pas le droit de quitter son bâtiment, même pour aller ficher une peignée à un sale espion... etc...

En Plongée est malgré cela très dramatique. De beaux plein air, l'agrément de leurs vues lumineuses.

En Plongée fera une bonne carrière,

Film PATHE CONSORTIUM

MADAME VEUT UN ENFANT

avec Helene Chadwick et Harry Myers.

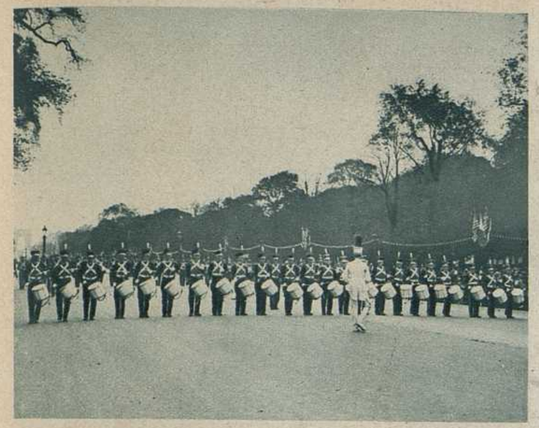
Madame veut un enfant, parce qu'elle a fait croire à un policeman qu'elle faisait un excès de vitesse pour aller voir son enfant malade. D'où imbroglio... parents venus du Texas pour embrasser leur fille, trouvant mari inattendu... et soutenu par son héroïne dont Lilian Constantini a tracé une fière figure. J'aimerais pourtant que Mlle Constantini renonçât à cet affreux maquillage, qui l'enlaidit. enfant malade... Enfant, venu du bas de

ACTUALITÉS

Voir ci-contre :

1-2 : L'American-Légion à Paris. – 3 : Inauguration de l'Ossuaire de Douaumont. - 4; Le Maréchal Hindenburg à Tannenberg. - 5 : Le Maréchal Hindenburg aux grandes manœuvres navales allemandes. - 6: Mgr Ginisty, évêque de Verdun à Douaumont. - 7 : Isadora Duncan quelques temps avant sa mort.

Greta Garbo dans "**La Tentatrice**" (G.M.G)



(Photos Harlingue)

(Photos Gerschel, Nancy)

l'hôtel... tout petit... et qui est un nain, marié d'ailleurs.

Le nain Little Billie joue le rôle de l'enfant, comme un nain... On s'amusera de la scène entre le nain et sa femme, une grande et forte femme qu'il terrorise avec un minuscule rasoir. L'attrait réside tout entier dans le jeu étonnant de ce nain admiré déjà dans *Oh ! ce Bébé*.

Hélène Chadwick et Harry Myers jouent ces rôles qui n'ajoutent rien à leur gloire, et ce film se déroule, amusant et banal, sans rien ajouter non plus à la gloire du cinéma américain.

MISTER FLY *(Pax Film)*

Les personnages ont des noms anglais. C'est pour nous faire accroire que le film se passe à Londres. Je ne vous raconterai pas le sujet. Vous ne saurez rien de plus quand vous apprendrez que Jack Wellington, exécuteur testamentaire du père de sa fiancée est dépouillé des 30.000 dollars qu'il portait à ladite fiancée, et que c'est le roi des pickpokets : Mister Fly et sa fille Daisy qui l'aideront à retrouver les 30.000 dollars, en déjouant les manœuvres « odieuses » d'un faux fakirs, et de son frère, un ancien élève de Mister Fly.

On peut croire que ce film est fait à la gloire du vol organisé. Car, pas un seul instant la police n'a le dernier mot. Et lorsque Jack Wellington est déçu par sa fiancée, c'est vers les voleurs qui furent généreux et compatissants qu'il ira. Charmant pour le Barreau (car, vous ai-je dit que Wellington était avocat ?)

Des scènes de charge burlesque, des ensembles animés d'un curieux mouvement d'automatisme (la salle de gymnastique avec les pistes tournantes, les coureurs en rond, les lanceurs de javelot...) la course en auto menée très rapidement, la partie satirique du Fakir et de ses visions n'empêchent malheureusement pas ce film d'être pourvu d'un scénario ténu et d'une futilité dont le metteur en scène : Johannes Guter a merveilleusement adouci l'agressivité, par une technique, d'un modernisme et d'une étendue expressive incomparables.

Jouent : Georg Alexander (qu'on vit dans *Jalousie*), Ossi Oswalda très primesautière, et Licho qui campe un curieux Mister Fly, véritable masque du Tartufe de Molière.

FILMS AUBERT

UNE FEMME EN HABIT

Film suédois, avec Magda Holm et Karin Swanström.

Cette gentille comédie suédoise ne vaut, surtout parce qu'elle est Suédoise, justement. C'est devant la fraîcheur des scènes, la rusticité des paysages, le pittoresque des sites, les types ronds, francs, des gens d'une petite ville suédoise, que l'esprit s'intéresse, que l'œil admire réellement...

Le scénario est connu : la petite jeune fille qui met un habit d'homme pour aller à une fête où on lui défendit de se rendre, et y fait scandale. On stigmatise sans férocité les braves gens scandalisés, un peu hypocrites, on fait une sorte de bilan de la vie moderne avec l'émancipation générale de la femme... Tout cela n'est pas bien méchant, ni bien profond. Mais c'est plaisant, agréable, bien cinématographié et encadré par d'admirables paysages suédois agrestes.

Magda Holm a plus d'esprit que de beauté. Elle se tire de son rôle avec un jeu intelligent. Des partenaires : un vieux recteur tremblotant, un père confit dans sa bourgeoisie, un amoureux charmant, une vieille présidente sourde et digne... tous ces personnages sont fort vivants. Ils nous charment parce qu'ils sont tous de braves gens. Et nous aimons voir vivre les braves gens. Ça nous change ,un film sans traître ! La mise en scène est de Karina Swanström.

Liane Haïd dans **"l'Esclave blanche"**

La prière au désert

Voir photos ci-contre :
La Photogénie des enfants
(Photos Gerschell-Nancy)

Films COSMOGRAPH

L'ESCLAVE BLANCHE

L'Esclave Blanche, *production Sofar, réalisée par A. Genina avec Renée Héribel, Wladimir Gaïdarof, Liane Haïd, Charles Vanel.*

Augusto Génina, qui s'était affirmé comme un réalisateur de grand goût avec *Une Femme en habit*, vient de nous donner une production toute différente par sa conception et sa technique.

Le sujet, dira-t-on, et la situation des personnages ne sont pas neufs. Un prince arabe qui, européanisé jusqu'au bout des ongles, épouse une européenne, jeune, fière, *blanche*, reste en parfait accord avec elle tant qu'ils vivent en France ; mais du jour où il rentre en Afrique, repris par l'ambiance, les traditions inflexibles et dominatrices de ses ancêtres, redevient chef de grande tente, jaloux, brutal, geôlier de sa femme, jusqu'au drame inévitable.

Barrière de races, haine succédant à l'amour, crime libérateur. Que de romanciers ont été tentés par ce sujet !

Je n'ai pu m'empêcher, en visionnant *l'Esclave Blanche*, de songer à *l'Insoumise*, de Frondaie...

Mais ceci n'est qu'une question de scénario.

La réalisation est parfaite, sûre. On sent, au cours du film, un équilibre obtenu dans de trop rares bandes.

Lillian Harvey dans **"Man'zelle Maman"** *(Pax-Film)*

Xenia Desni dans **"La Môme Fleurette"**

La photo est d'une netteté absolue et l'ambiance nord-africaine, rues arabes, oasis, cafés maures, types, paysages du bled, dunes, etc... donne au film une réelle personnalité.

Enfin, nous avons un Orient qui n'est pas de bazar ! Remercions Génina.

Liane Haïd a du charme et un jeu dramatique sobre, naturel ; Wladimir Gaïdaroff a magistralement incarné le rôle du prince arabe, grand seigneur, orgueilleux et cruel.

Renée Héribel, dans un rôle un peu effacé (et c'est grand dommage), a plu infiniment ; enfin Charles Vanel a été l'excellent et consciencieux artiste que nous apprécions depuis longtemps.

Bref, *l'Esclave Blanche* a ouvert la saison cinématographique avec le plus grand succès et la plus belle carrière est promise à cette production de Génina.

PAX-FILM

LA MOME FLEURETTE

avec Rupolph Klein-Rogge et Xenia Desni

Tout comme les Américains, les Allemands ont la folie du film apache. Celui-ci est plus, ou moins... comme vous le voulez. Il est plus typique, il est moins anachronique. En ce sens que l'action se passe à Berlin, et qu'on ne nous sert pas l'éternel bouge parisien.

Il ne faut pas demander au sujet une vraisemblance trop grande. Mais à côté de scènes un peu mièvres, comme cette scène du début, la bataille dans le bouge où un seul homme, un directeur de théâtre tient tête sans autre secours que ses mains, à trois apaches athlétiques... il y a des passages réellement parfaits comme mise en place, comme atmosphère (la gare du commencement avec son mouvement, son grouillement, et la prise de vues en relief de ses monuments...) et des scènes jolies du seul point de vue plastique (Nelly Fleurette dansant en robe de style, le bal masqué déroulant ses théories brillantes dans le parc).

Rudolf Klein Rogge, habituellement si beau, arbore une barchiche qui le change. Xénia Desni est charmante dans le rôle de cette petite gigolette délivrée de son souteneur et qui se régénère en volant un diamant bleu au music-hall. Aperçu dans un rôle intme, Ginette Maddie qu'on eut la délicatesse de ne pas nommer.

BIGOUDIS

Avec Liane Haid et Alfons Fryland.

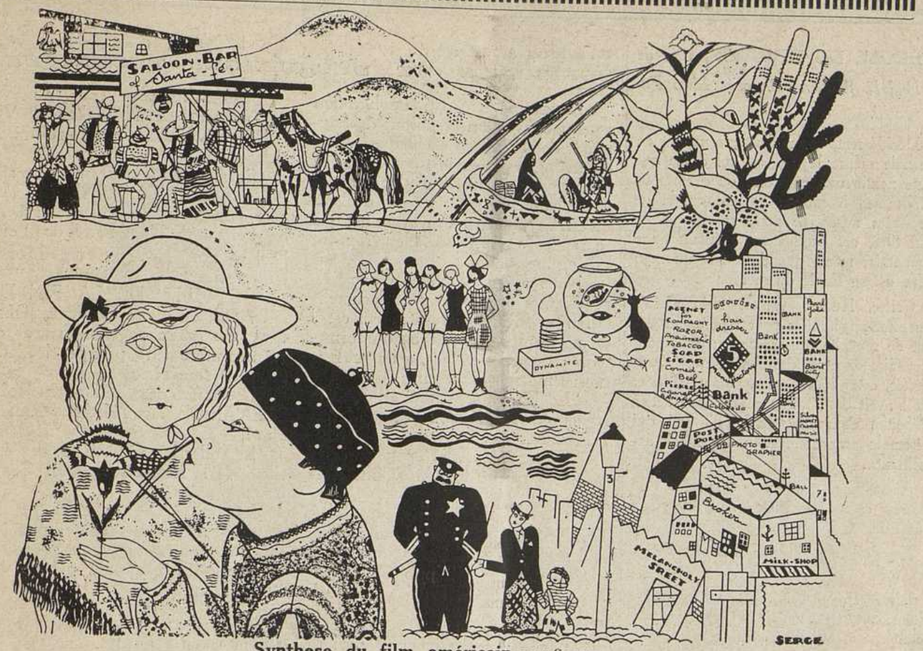
Quel curieux titre ! Donner un pédigree comme début de film, c'est pour le moins original...

Nous voici en plein turf. Le film débute à la vente de yearlings. Pour faire plaisir à une gentille jouvencelle, Daisy, l'élégant Sergivonne (on dirait le nom d'un coiffeur ou d'une boutique de modes) achète le fameux Bigoudis, fils de Mon Talisman et de Fairy Legende.

Il y a naturellement, comme dans les films américains dont celui-ci s'inspire, un parieur acharné qui représente l'élément (Villain) et des combinards qui truquent les courses...

Et Sergivonne, quasi-ruiné, gagne pourtant le Grand-Prix grâce à la rapidité de son cheval et à la légèreté de son jockey. Un jeune israélite, débrouille certaine « combine », ce qui redonnera à Sergivonne le petit cœur de Daisy.

Vanel et Héribel dans **"L'Esclave Blanche"** *(Cosmograph)*



Synthese du film américain *par Serge*

La famille Schtibeletsmoutz, effarants spécimens de vieux bretons, est la joie du film. Le digne Jacob, débrouillard, commerçant, et d'une scrupuleuse honnêteté, quasi-sentimental, est admirablement campé par un acteur très étonnant : Siegfried Arno.

Liane Haid rajeunit à chaque film. On oublie presque qu'elle joua *Lady Hamilton* et *Lucrece Borgia*.

Alfons Fryland est un amoureux un peu gelé. C'est un très beau garçon.

Quant au film, eh ! bien, mon dieu, il est très gentil. Aucune prétention à l'art. Notons, cependant, cet amusant cauchemar de Jacob où l'on voit des juges incliner des têtes de chevaux. C'est d'un effet comique certain. Le réalisateur est : Félix Bash qui tourna en France *Maquillage*. J'aime beaucoup mieux *Bigoudis* qui est très habilement composé de tous les trucs inventés dans le monde par d'autres metteurs en scène. En somme, un ensemble de pièces détachées fait bien une automobile...

LA GOUTTE DE VENIN

Drame de Maurice Elvey, avec Alfred Abel

Un sujet sobre, net, dépouillé, très original, et traité dans la manière nouvelle, c'est-à-dire sans grandiloquence, avec de menus détails.

Le mouvement intérieur ! Grand mot qu'il pourrait être question d'employer à propos de ce film. On suit réellement la marche de la jalousie sur le masque d'Alfred Abel, le mari, on comprend la répulsion grandissante dans les gestes d'Isobel Elsom, la femme. Le personnage de l'avocat que joue Paul Richter est d'une belle et noble matière.

Imaginez cet atroce hasard : deux nouveaux mariés séparés par une tragédie : le mari survenant, se bat avec un mufle qui insultait sa femme. Le mufle meurt d'une chute malheureuse. La vieille mère accuse la femme de frivolité. Et, le mari est condamné à cinq ans de réclusion. Dès lors, l'accusation portée contre sa femme, innocente, sera la goutte de venin qui empoisonnera son cœur. Sa jalousie détachera sa femme de lui. Pourtant, il sera acquitté, sa femme ayant obtenu une revision de procès. Mais la dépression causée par la geôle, la jalousie font du mari une brute, et de l'ancienne amoureuse une ennemie. Le mari en est réduit à violer sa femme... Plus tard, il veut lui ravir son enfant. Elle viendra le rechercher, toutes griffes dehors, en pleine orgie, et le mari armé d'un revolver en voulant la tuer se tuera.

Beau film... âpre... douloureux. Voilà du cinéma psychologique. La réalisation est de Maurice Elvey.

FILM AUBERT

ZIGOTO AUX MANŒUVRES

Il y a peu de choses à dire de ce film, sinon qu'il est assurément comique, mais par des moyens peu recommandables : par la caricature de la guerre. On a beau nous faire croire que ce film est situé en Amérique pendant les grandes manœuvres, tout sent le film parodique, genre *Grande Parade*, mais en comique. Seul un metteur en scène, auteur, comédien fit un film ridiculisant la guerre sans qu'on y trouvât à redire. Mais c'était Charlie Chaplin.

Film AUBERT

MON CŒUR AUX ENCHERES

Aimable comédie de mœurs anglaises, où Betty Balfour reprend le personnage si délicieux de la gamine londonnienne. Elle n'est plus Squibs, mais ce n'est pas non plus une grande dame. Son espièglerie, son immense métier qui arrive à contrôler un jeu vibrant et spontané, son intelligence cinématographique font de Betty Balfour une des plus grandes comédiennes d'écran. Dans ce film où elle joue, danse, souffre, aime, elle est ravissante. Nous retrouvons la Betty Balfour de *Roses de Piccadilly*.

Ajoutons que son metteur en scène est G. Pearson, qui fit tous les Squibs. Et, que le film essentiellement Anglais, gagne par sa couleur locale et sa simplicité non dénuée d'art.

Un film charmant, je vous l'assure.

L'ÉCOLE DU DIVORCE, *film de Rudolf Walter Fein avec Livio Pavanelli.*

Décidément, nos réalisateurs partent en croisade contre le divorce nul doute que leurs nombreuses comédies ou drames ne parviennent à enrayer ce mal qui ronge les bases même de notre société. A ce seul titre, ces producteurs méritent notre sympathie, même quand l'un d'eux nous offre « Son Ecole du divorce ».

Certes, Rudoff Walter Fein a fait des efforts méritoires pour séparer au début de son film trois ménages; puis, pour leur faire effectuer des chassés-croisés précipités, compliqués, enfin, pour rétablir ce qu'il avait détruit... et cette bonne action s'effectue dans une étude d'avoué qui ressemble étonnamment à un hôtel accueillant...

Accueillons, nous aussi, cette Ecole du Divorce en lui pardonnant de n'être guère studieuse.

Ne s'efforce-t-elle pas d'être un Vaudeville?

Livio Pavanelli?... Il me souvient d'une certaine comédie « Mademoiselle Josette... » où l'excellent acteur s'était fait vivement remarquer. J'ai eu de la peine à le reconnaître dans « l'Ecole du Divorce ».

Rendons à César ...

SCÉNARIOS ET DÉCOUPAGES TECHNIQUES

Nous aurions innové la publication dans une revue cinégraphique de fragments de découpages techniques. Ainsi du moins, le prétend-t-on. Bien que nous soyons on ne peut plus sensibles à cet hommage nous devons déclarer qu'en l'occurence nous n'avons fait que reprendre un procédé bien souvent mis en application.

Nous savons l'intérêt d'une telle publication et sa valeur de documentation et d'enseignement, aussi est-il de notre plus strict devoir d'informateurs de signaler au lecteur les publications s'milaires antérieures.

"Le Film" a publié **en 1920** le scénario de BOUCLETTE, de Marcel L'Herbier

"Filma" a publié peu après la troisième partie de J'ACCUSE, d'Abel Gance.

"Ciné pour Tous" a publié LA FETE ESPAGNOLE, de Louis Delluc, et LA VÉRITE, d'Henry-Roussell.

"Cinémagazine" a publié LA FEMME DE NULLE PART, de Louis Delluc.

"Cinéa" a publié un scénario inédit de Lionel Landry: UNE TENÉBREUSE AFFAIRE, d'après Honoré de Balzac.

"Cinéa-Ciné pour Tous" a publié un fragment de NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE : les Enrôlements Volontaires.

Signalons aussi pour mémoire ;

DRAMES DE CINEMA (La Fête Espagnole, Le Silence, Fièvre. La Femme de Nulle Part) de Louis Delluc **aux Éditions du Monde Nouveau**.

LE FILM DE LA FIN DU MONDE, de Blaise Cendrars, publié dans **Le Mercure de France** du 1er. décembre 1918, puis par les **Éditions de la Sirène**.

Le numéro des **Cahiers du Mois** : SCÉNARIOS, aux **Éditions Émile-Paul**.

La collection CINARIO, aux éditions de la **Nouvelle Revue Française**,

LA SIRENE, et LES FEUX, de Marc Brunettin (un des plus notoires scénaristes que nous possédons et que nous ignorons) publiés par "Bonsoir"

Et...

le scènario intégral de NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE, que la **Librairie Plon** lancera lors de l'édition du film.

J. A.

RECORD de la plus grande luminosité

MEYER

KINO-PLASMAT

F: 1,5

Création du Dr RUDOLPH

Calculateur des "TESSARS"

POUR

PRISE DE VUES CINÉ, même par lumière défavorable et éclairage très faible.
PRISE DE VUES SPORTS de toutes sortes- PRISE de VUES au THÉATRE. dans les INTÉRIEURS.
PRISE DE VUES pour ARTISTES (peintres et sculpteurs).

Recherches avancées dans la photographie céleste et microscopique

NOTICE FRANCO

Étab. BENEY Frères concessionnaire exclusif pour la France et ses Colonies **8, rue de Duras, PARIS (8e)**

lucienne legrand

la principale interprète du nouveau film de la "nicœa-films-production"

le martyre de sainte maxence

(légende de la primitive église)

tiré du roman d'eugène barbier, mis en scène par donatien

dont la présentation à l'empire fut un gros succès

agence commerciale : 6, rue du rocher, paris (tél. : laborde 12-44)

ciné graphie

abonnements, 12 nos :
france et col. : 35 fr.
étranger : 55 fr.

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

(en vente dans tous les kiosques)
dépôt principal à paris : librairie picart, 59, boulevard saint-michel